

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO VIII

NÚM. 1

JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: INFLUENCIA¹

TRADUCCIÓN Y COMPENDIO

Una de las primeras muestras del influjo de Juan Rodríguez es la traducción francesa del *Triunfo de las donas*, que en 1460 concluye en Bruselas Fernando de Lucena², por encargo de su amigo (ed. Paz y Mélia, págs. 320 y 327) Vasco Queimado de Villalobos, y dedica a los Duques de Borgoña Felipe el Bueno e Isabel de Portugal, a cuyo séquito —piensa Paz y Mélia, pág. 435— verosíblemente pertenecían ambos. Quizá sean fórmula de modestia las palabras de Villalobos (pág. 320): “vng mien amy . . . lequel de ces deux langaiges auoit moienne congnoissance”; Lucena mismo disculpa laboriosamente su “bastardo” francés (pág. 328) pero, con su silencio, parece dar por sentado que posee la lengua del original. En su Prólogo, apenas menos altisonante que el de su amigo, alude a trabajos literarios anteriores, para la mayor gloria del sexo femenino y, en particular, de “celle quy maistrie mon vouloir” (pág. 324), sin especificar la lengua en que los escribió. Prolongando desmesuradamente la imagen de la nave que, como se ha visto, cultivó el mismo Juan Rodríguez del Padrón, Lucena introduce su explicación de algunas expresiones oscuras. La explicación no es lingüística sino anecdótica y de escaso valor, pues las circunstancias que enhebra parecen inferidas de la obra misma (págs. 325 y sig.: “selon que par ses mos len peult comprendre”): así, “la cauerne du Basilique” en la pág. 325

¹ Véase la primera parte del presente estudio (“Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras”) en *NRFH*, VI, 1952, págs. 313-351.

² Conjeturan doña Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELOS y TEÓFILO BRAGA, *Geschichte der portugiesischen Litteratur*, en *GRPh*, vol. II, 2ª parte, pág. 253, que Fernando de Lucena fuese hijo o sobrino de Vasco Fernández de Lucena, portugués de origen español, que desempeñó altos cargos durante la minoridad de Alfonso V, tradujo del latín varias obras y compuso otras en latín y en portugués. Parece que de 1449 a 1454 Fernando estudió en París en compañía de su hermano menor Vasco, quien luego aparece al servicio de los Duques de Borgoña y traduce Quinto Curcio y la *Ciropedia* para Carlos el Temerario, mereciendo el elogio de Olivier de la Marche.

(= pág. 83: "la cueua entrando del Basilisco") es la cámara de la reina doña María a la que pertenecía la dama que había herido a Juan Rodríguez con su mirada; por un tiempo el autor pierde el derecho de asistir a ella y, cuando lo recobra, compone a pedido de unos jóvenes la *Chaïere d'honneur* cuya primera parte (aunque escrita posteriormente) es el *Triomphe des dames*: como se echa de ver, la explicación es exactamente paralela a las *razos* provenzales, que explican las circunstancias de las poesías fantaseando a su albedrío los magros datos de las mismas poesías que pretenden aclarar. Luego, justifica el traductor con donoso racionalismo el episodio de Aliso y Cardiana, inserto —según dice— para encontrar vocero adecuado de las alabanzas femeninas.

En general la traducción es fiel e inteligente (salvo algún ocasional yerro o malentendido sin importancia, como el de la pág. 364 sobre la introducción del cristianismo en Francia y en España, o la incompreensión del encarecimiento mitológico-astronómico en la página 367), y Paz y Mélia la ha usado para corregir en varios lugares el texto original. Sólo en dos pasajes parece haber divergencia deliberada: aquel en que Juan Rodríguez se refiere a cierta condecoración imperial con figura de águila (pág. 122 y nota de la pág. 420), suprimido en la traducción (pág. 363), y aquel otro (pág. 111) en que el autor contrapone la conducta del vasallo más importante de Carlos VII con la de Juana de Arco. Juan Rodríguez dice:

El duque del Condado [o sea el Duque de Borgoña, que entre sus dominios poseía el Franco Condado], que ovo seydo renegado, a su natural señor tiró la corona; e la simple pastora, en defecto de los hombres, fuerte batallando, lo coronó.

Como el "duque renegado" no era otro que Felipe el Bueno, en cuya corte escribía Fernando de Lucena, es comprensible que paliase la hostil alusión, reemplazándola por un reproche general a la nobleza de Francia (págs. 354 y sig.):

Les princes de France, par lasce conduite et discort gouvernement, perdirent la couronne a leur naturel seigneur; et la simple pastour en deffault des hommes, le couronna, viguerusement bataillant.

Para la comparación de estilos es interesante observar que, aparte la florida introducción, Lucena aspira a mayor sencillez que su original, y que su procedimiento sistemático para lograrla es cercenar implacablemente las perífrasis mitológico-astronómicas³.

³ Confróntese, por ejemplo, el comienzo del tratado (págs. 83 y 329): "Fería Apollo al occidental orizonte con el carro dela luz, llegado al punto que ya sus cauallos, cansados del celestial afán, bañauan enlas marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora avía señoreado...", y "a leure que le soleil commenchoit ja a retraire les raiz dorez de sa clarete, et par la grandeur des

La segunda parte, o sea la *Cadira de onor*, también debió de encontrar favorable acogida ya que, pululando en el siglo xv los tratados sobre la nobleza y sus blasones, se redactó de ella un compendio con encabezamiento inspirado en la epístola dedicatoria del *Siervo libre de amor*, que se conserva en un ms. de la Biblioteca Real de Madrid (véase PAZ Y MÉLIA, págs. 384 y sig.).

“VIDA DEL TROVADOR JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN”

Ya se ha mencionado esta biografía que publicó el Marqués de Pidal en la *Revista de Madrid*, II, serie segunda, noviembre de 1839, y luego en la nota CCLIII de la ed. de E. de Ochoa del *Cancionero de Baena*, y reproducida también por PAZ Y MÉLIA, págs. 370 y sigs. J. AMADOR DE LOS RÍOS, pág. 341, nota 2, la juzga “novelesca aventura inventada en los últimos años del siglo xvi”. PAZ Y MÉLIA, pág. 370, anota humorísticamente: “por más que de ella pueda decirse, variando algo un dicho italiano muy conocido, que ni es verdadera ni está bien compuesta”, y cita la opinión de F. WOLF en sus *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, Berlin, 1859, pág. 213, nota 2: “sabrosa novela corta, aunque evidentemente imaginaria”. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, vol. V, pág. CCXVIII, y *Orígenes...*, vol. I, págs. CCXC y sig., dice de ella: “en el siglo xvi... un autor ingenioso, y que seguramente había leído el *Siervo libre de amor*, forjó sobre los amores de Juan Rodríguez una deleitable y sabrosa, aunque algo liviana, novela, del corte de los mejores cuentos italianos”⁴.

vmbres nous apportoit certaines enseignes de la prochaine nuit...” La reducción es más radical en las págs. 85 y 331: “por venida del sol en la oriental casa del carnero friseo”, y “en signe du printemps”. Cf. asimismo págs. 126 y 367: “por la estança de Titán enel décimo sexto grado de Ariete”, y “pour la venue du printemps”.

⁴ Continúa Menéndez Pelayo: “en la cual se supone que la incógnita querida de Juan Rodríguez del Padrón era nada menos que la reina de Castilla doña Juana, mujer de Enrique IV”. Menéndez Pelayo refuta muy gravemente semejante suposición pero, a decir verdad, el autor de la *Vida*, sea quien fuere, era demasiado listo para hacerla: no sólo omite el nombre de rey y reina, sino que deja un oportuno blanco cuando va a dar la fecha en que Juan Rodríguez viene a la corte de Castilla. El error de Menéndez Pelayo nace de admitir precipitadamente la identificación de la reina enamorada de Juan Rodríguez con doña Juana de Portugal, que establece el Marqués de Pidal en una de sus notas a la *Vida*; la identificación data del siglo xvi (como lo acredita en un ms. de esa época cierta *Respuesta de la reina doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón*, a “*Biue leda si podrás*”, transcrita por PAZ Y MÉLIA, págs. x y 370), y se explica por el deshonor de esa princesa, que Isabel la Católica cuidó de fomentar, ya que en él se apoyaba para escalar el trono. Que yo sepa, no ha sido señalado el siguiente título, que se halla en el inédito *Cancionero del Marqués de Barbará* (cf. *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, ed. M. Baselga y Ramírez, Zaragoza, 1896, pág. 395): “gozos damor de Johan Rodrí-

Como se ve, los críticos insisten en que la *Vida* es obra de imaginación y no de historia, pero no creen que se trate de una superchería de su editor, don Pedro José Pidal. Esta interpretación ocurre por primera vez en la tercera edición de la *History of Spanish literature* de G. TICKNOR (Boston, 1864, vol. I, pág. 355, nota 8), que califica la *Vida* de "a pleasant mystification first published by him [el Marqués de Pidal] in 1839, of the supposed love adventures of Rodríguez del Padrón, then represented by him as an Aragonese nobleman, with the Queen of Henry IV". Ticknor recuerda luego las anécdotas que de esa Reina cuenta el Padre Mariana, libro XXIII, caps. v y xi, y dice de la segunda que es "as bad a story of her as the one the Marquis Pidal invented". A decir verdad, la vaga referencia del propio editor a "un ms. de la Biblioteca Nacional", y de su amigo Ochoa al reproducirlo entre las notas del *Cancionero de Baena* ("una memoria antigua"), el hecho de que ninguno de cuantos han escrito acerca de Juan Rodríguez, ni siquiera el escrupuloso Paz y Mélia, citasen exactamente aquel ms., y la conocida travesura de varios muy beneméritos eruditos españoles (recuérdese el donoso *Loor de don Gonzalo de Berceo*, de Tomás Antonio Sánchez, y los bonitos romances de la *Historia de la Infanta et de cómo el Infante de Hongría la fizo su namorada ante con ella casar*, compuestos por don Agustín Durán, y que éste insertó con una desenvuelta apostilla en su *Romancero*, BAAEE, vol. X, núms. 308-316, págs. 163 y sigs.) dan ciertos visos de verosimilitud a la sospecha apuntada por Ticknor. Su escepticismo halló oído en A. MUSSAFIA quien, en un trabajo juvenil ("Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros aus der Marcusbibliothek in Venedig", en *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LIV, 1866, pág. 99) agrega que probablemente el mismo Pidal advirtió al hispanista norteamericano que la *Vida* era invención suya. Pero treinta y seis años más tarde, en su artículo "Per la bibliografia dei Cancioneros spagnuoli", pág. 23, nota 4, Mussafia llama al autor de la *Vida*, "l'anònimo del xvi secolo". Pienso que determinó este cambio de juicio el hecho de que en 1893, H. A. RENNERT, al editar las poesías de Juan Rodríguez del Padrón según el *Cancionero del Museo Británico*, observó que figuraba entre ellas "Arđan mis dulęes membranęas..." que hasta entonces sólo se conocía por las dos primeras coplas citadas en la *Vida*: verdad es que Paz y Mélia, págs. 370 y 379, había aludido a la presencia de dicha poesía en cierto ms. del siglo xvi de la B. N. M., pero no la

guez de Padrón, Amador de la princesa donya María, Reyna de Castilla". Esta identificación parece ser la más temprana de las conocidas, ya que según Baselga y Ramírez el *Cancionero del Marqués de Barbará* se remonta a fines del siglo xv; pero ya queda dicho que los epígrafes de los Cancioneros, ávidos de noticias sensacionales, carecen de solidez histórica.

transcribió. Además, si el Marqués de Pidal fuese el verdadero autor de la *Vida*, ¿por que había de incurrir en error tan patente como convertir a Juan Rodríguez del Padrón en “natural de Aragón y de las más nobles casas de aquel reino”?

Según observó Pidal, las primeras líneas (“Porque fué poco antes del tiempo de Garcí Sánchez otro cauallero que se le puede dar por yqual . . . , podemos poner aquí una parte de su vida”) permiten suponer que perteneciera a “una obra más dilatada en que se hablaba de Garcí Sánchez de Badajoz”, famoso por su locura de amor. Amplificando esta observación, MENÉNDEZ PELAYO afirma (*Antología* . . . , vol. V, pág. CCXVIII, nota, y *Orígenes* . . . , vol. I, pág. CCXCI, nota) que la *Vida* “debió de formar parte de una colección de biografías o cuentos de trovadores, en que también se hablaba de Garcí Sánchez de Badajoz”. A juzgar por su paralelo entre Juan Rodríguez del Padrón y Peire Vidal, parece que no podía Menéndez Pelayo desasirse de la asociación con las *vidas* y *razos* de los trovadores provenzales. Pero la asociación no es fundada, pues de los dos poetas elegidos puede inferirse que el criterio del biógrafo no era el mérito trovadoresco, sino lo apasionado y aciago de sus amores. En segundo término, las *vidas* provenzales son breves e ingenuas, y las *razos* se limitan a explicar los hechos biográficos necesarios para comprender la poesía que preceden. Si algún paralelo puede indicarse, el más adecuado sería el capítulo 148 del libro II de la *Nobleza del Andalucía*, Sevilla, 1588, en que Gonzalo Argote de Molina redacta en forma muy novelesca la historia de Macías, basándose en la glosa de Hernán Núñez al *Laberinto*, 105, de Juan de Mena, y recordando al final, con bastante detenimiento, a Juan Rodríguez. Y hay más: Argote introduce la historia de Macías con una alusión inequívoca a una al parecer colección de tales consejas que tenía compilada y que por lo visto quedó inédita (fol. 272): “Entre el rigor de las Armas bien se permiten discursos de Amor. Y assí no será impropio deste lugar darle al famoso español Macías, pues fué y vivió en este Reyno, y acabó con él la vida por causa dellos, cuya historia, *copiada de mis escarmientos de Amor*, es ésta”. La fecha, el tono sentimental y cortesano con que borda Argote su leyenda de Macías sin preocuparse de la exactitud histórica, pues no reúne biografías de poetas sino amores desastrados, su excepcional conocimiento de las letras medievales, inducen a creer que quizá la *Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón* sea otro capítulo de sus *Escarmientos de amor*.

Como quiera que sea, la *Vida* reelabora, conforme al gusto literario de la segunda mitad del siglo XVI, las situaciones quizá verdaderas que Juan Rodríguez vertió en el *Siervo libre de amor*, con los motivos y convenciones de la literatura amorosa cortesana de su época. Con mano hábil el autor pinta una misteriosa intriga de amor en ambiente palaciego, desarrollando una novela corta bastante

comparable en técnica, asunto y extensión con los episodios intercalados en la novela pastoril y picaresca: con la historia de don Felis y Felismena en los libros II y VII de la *Diana*, por ejemplo; con la de Arsenio y Arsileo en el III; la de Timbrio y Nísida en el II de la *Galatea*; la de Dorido y Clorinia en el *Guzmán de Alfarache*, III, x. Claro es que tiene sus fallas: grotesca es la repetición de los amores regios y el aprieto en que se ve la asendereada Reina de Francia que Pidal identificó (!) con María de Anjou, la ejemplar esposa de Carlos VII. Aparte sus cualidades literarias, y como documento del renombre de Juan Rodríguez, merece notarse la cautela del autor en la atribución de las poesías que inserta, ya que todas se hallan en los Cancioneros, salvo la letra que saca el poeta en las fiestas y los dos versos que pronuncia al quemar su vihuela. Al acomodar a su intento la Canción "Byue leda si podrás...", da a entender claramente que las coplas que anteceden son de su cosecha y, por fin, atribuye a Garcí Sánchez de Badajoz los versos que en su *Infierno de Amor* pone éste en boca de Juan Rodríguez y que quizá le perteneciesen, pero que no se encuentran en los Cancioneros. La *Vida*, en suma, une a su mérito literario el valor histórico de ser un testimonio muy notable, aunque no típico, del interés del Siglo de Oro por Juan Rodríguez del Padrón, y probablemente el más tardío. No deja de ser curioso que en la *Comedia Eufrósina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1555), Carióphilo burla de las cuitas amorosas de su amigo Zelótypo, aplicándoles el verso extravagante de Juan Rodríguez ("Pera mim sam escusados feros de *han han huid que rauio*"), y zahiere juntos a este poeta y a Badajoz como dechados de "essas vaidades d'amores que passarão. E esse cabrão de Juan Rodríguez del Padrón, que se viuera agora andara aas canastras. E a essoutro Badajoz deranlhe mil çapatadas" (ed. E. Asensio, Madrid, 1951, páginas 21 y 311).

CITAS, GLOSAS, IMITACIONES POÉTICAS

Muy aventurado es rastrear influencias y señalar modelos en la poesía amorosa de los Cancioneros, por una parte fuertemente convencional, por otra derivada de fuentes comunes (con la presumible pérdida de muchos eslabones en la transmisión) y, por último, con motivos espontáneos, expresados en toda época. Pero la boga que alcanzaron en el siglo xv las escasas poesías de Juan Rodríguez hacen muy verosímil su imitación. Una muestra saliente de esa boga es el favor de que goza la Canción "Byue leda si podrás..." Gómez Manrique, en cuya biblioteca figuraba quizá un escrito hoy perdido de Juan Rodríguez, la incluye en su composición *Para los días de la semana, de amores* (FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero...*, núm. 364), junto con otras de Suero de Ribera, del Conde de Ribadeo (según dicho *Cancionero*, núm. 904; de Diego de Sandoval según el *Can-*

cionero de Gallardo, núm. 22), de Macías y del Marqués de Santillana, más dos que no logro identificar. En el *Infierno de Amor* de Garcí Sánchez de Badajoz (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 1048) Juan Rodríguez recita el comienzo de dos poesías, la ya citada (y hasta ahora no hallada) "Amor, por qué me persigues..." y "Byue leda si podrás...", que Badajoz parece considerar la Canción por excelencia de aquel poeta, pues la designa como "su misma canción". El *Juego trobado* de Jerónimo Pinar (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 952), verdadero repositorio de canciones y romances de moda en la corte de los Reyes Católicos, incluye todavía "Byue leda si podrás..."

En el *Cancionero general* de Hernando del Castillo se hallan dos glosas de esta famosa Canción: la anónima (núm. 301) y, en el "Apéndice de lo añadido en los *Cancioneros generales* de 1527, 1540 y 1557", la de Luis del Castillo (núm. 123, pág. 414)⁵. FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS, en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Barcelona, 1951, pág. 65, anota en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de París* (Esp., núm. 229; MOREL-FATIO, núm. 589), fol. 80, una glosa por el Comendador Estela en prosa catalana. PAZ Y MÉLIA, pág. 408, ha señalado la de Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de varia poesía*, 1562 (ed. A. Pérez Gómez, Barcelona, 1950, vol. II, págs. 187-189), y agrega que también fué glosada con posterioridad al siglo xv "por el poeta Burguillos en una notable composición de diez estrofas que se halla en un tomo manuscrito de Poesías varias de la Biblioteca de S. M." Aunque la indicación de fecha es muy imprecisa, dudo que fuera este poeta "Tomé de Burguillos", esto es, Lope de Vega, ya que, como se ha visto, Lope no muestra conocer a Juan Rodríguez. ¿Sería el versificador apicarado o bufonesco cuyo nombre adoptó por burla Lope? (Véase R. DEL ARCO, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, 1941, págs. 802-803). En la pág. 370, Paz y Mélia transcribe una *Respuesta de la reina doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón a "Byue leda si podrás"*, tomada de un ms. del siglo xvi de la B.N.M. Los versos no han sido fraguados para encajar en la leyenda, pues no condicen en absoluto con la saña implacable que la tradición atribuye a la reina ofendida por el amante indiscreto. Probablemente se hallasen en algún *Cancionero* a continuación de "Byue leda si podrás...", y un conocedor de la leyenda los interpretó precipitadamente como respuesta a aquélla, según permite presumir

⁵ CH.-V. AUBRUN, en su citada edición del *Cancionero de Herberay*, pág. 238, menciona una glosa de Vázquez a "Byue leda si podrás..." en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 338. No hay poeta de tal apellido en las primeras ediciones (cf. ed. facsimilar de la de 1520 por A. M. Huntington, New York, 1904), y en la de Bibliófilos Españoles, al cuidado de J. A. de Balenchana, Vázquez sólo figura en el "Apéndice de lo añadido en los *Cancioneros generales* de 1527, 1540 y 1557", bajo los núms. 205 y 206 (págs. 503 y sigs., 510 y sig.), con dos poesías que nada tienen que ver con dicha Canción.

el caso algo semejante de la misma "Byue leda si podrás...", que figura como respuesta a "O desuelada, sandía..." en los *Cancioneros de Stúñiga* (ed. Fuensanta del Valle y J. S. Rayón, *Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos*, Madrid, 1872, pág. 143) y de *Roma* (vol. I, pág. 106). Recuérdese en el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo (ed. J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, vol. I, vs. 684 y sigs.), el sacristán que, aunque

todo el año vocea
por seis varas que le dan
de palmilla,
vive ledo a maravilla

gracias al amor. Verdad es que Castillejo pudo tener presente la composición de Alonso Álvarez de Villasandino "Byuo ledo con rrazón", que repite varias veces las dos primeras palabras, y aun toda la tradición gallega en la lírica, de que es reliquia *ledo* en lugar del castellano *liedo* (cf. R. LAPESA, "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *RomPh*, VII, 1953-54, pág. 59). Pero el hecho de que el *Diálogo de la lengua* ejemplifique *ledo* con "Byue leda si podrás" (única composición de Juan Rodríguez que muestra conocer) llevaría a pensar que el añejo vocablo quedó peculiarmente asociado con la más célebre Canción de nuestro autor. Por último, mi buen amigo Antonio Alatorre me recuerda que, con el retraso característico de las letras coloniales, Fernán González de Eslava (1534-1601?) glosa a lo divino los cuatro primeros versos de "Byue leda si podrás..." (ed. Icazbalceta, México, 1877, pág. 275).

La segunda copla del sexto de los *Siete gozos de amor* fué glosada en sus primeros versos por un Villalobos (el *Cancionero de Stúñiga*, pág. 52, y el *Cancionero de San Marcos de Venecia*, ed. A. MUSSAFIA, *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, LIV, 1866, págs. 81-134, núm. 12, traen "Villalos" en lugar de "Villalobos", que es la forma del nombre en el *Cancionero de Roma*, vol. I, pág. 38), según señaló PAZ Y MÉLIA, pág. 400. En el poema citado, vs. 2517 y sigs., Castillejo afirma que los goces de amor son tres:

ya que leemos y hallamos
más gozos que los contados
en doctores aprobados.

De tales doctores sólo cita al autor de los *Siete gozos de amor*:

Juan Rodríguez puso siete,
yo en tres me quiero poner...

Todavía Gregorio Silvestre en la *Residencia de Amor* (*Poesías*, ed. A. Marín Ocete, Granada, 1939, págs. 157-158), poema de asunto y corte de Cancionero, introduce en compañía de Macías, Mena y

Guevara a Juan Rodríguez del Padrón, quien recita los últimos versos de sus *Siete gozos*. Tapia (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 828) glosa a lo devoto las dos primeras coplas de la ya devota Canción "Fuego del diuino rayo...". Don Francés Carroz Pardo de la Cuesta glosa "Cuidado nuevo venido..." (*Cancionero general*, núm. 912) con particular artificio, pues cada verso de la Canción entra como cuarto y octavo en las décimas de la glosa.

Vista la boga de los versos de Juan Rodríguez del Padrón, parece casi inevitable que suscitara imitaciones y, en efecto, el villancico de Quirós "Nascí libre y soy cautivo" (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 584) refleja la artificiosa composición inserta al final del *Siervo libre de amor*, "Aunque me vedes asý / catyvo, libre naçý": si bien tal contraposición abunda en la lírica cortesana del siglo xv, rara vez se insiste tan por menudo en ella como en la Canción de Juan Rodríguez, con la cual el villancico presenta, además, coincidencia verbal. H. A. RENNERT en su edición de las poesías de Juan Rodríguez según el *Cancionero del Museo Británico*, anota la semejanza entre la que lleva el núm. 6, "En dos debates estó..." y la de Garcí Sánchez de Badajoz (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 1060) "En dos prisiones estoy...": sin duda la semejanza no es casual, pues el *Infierno de Amor* atestigua la estima del poeta más reciente por el más antiguo. Quizá todavía haya un eco de la misma Canción en la que comienza "En dos peligros me veo..." y, aunque probablemente ajena, se halla impresa con otras a continuación de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina (C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, "Nótulas... a respeito de Juan del Enzina", *RFE*, V, 1918, págs. 355 y sigs.). Precisamente entre los primeros poetas españoles cita Juan del Encina, en su *Triunfo de la Fama*, copla 16 (*Cancionero*, ed. facsimilar, Madrid, 1928) al "buen Juan Rodríguez que fué del Padrón".

Más importante sería la huella de Juan Rodríguez del Padrón en el Marqués de Santillana si, como presume Post, *Mediaeval Spanish allegory*, pág. 212, las tres partes del *Siervo libre de amor* sirvieron de modelo a la trilogía formada por el *Sueño*, el *Triunphete* y el *Infierno*, ya que en los dos primeros poemas el Marqués se da como víctima de los dioses de amor y como víctima de la amada, así como en los dos primeros "caminos" Juan Rodríguez sigue las vías del amor correspondido y no correspondido. En el tercer poema, el Marqués cura de su dolencia amorosa viendo a los penados de amor, mientras en el *Siervo libre* la consideración del caso fatal de Ardanlier y Liessa sana también al autor, llevándole por el tercer camino, o sea el de "libertad". Es significativo para la historia de la lírica castellana que en estos poemas, si bien el Marqués prefiere la poesía francesa y sobre todo la italiana para la imitación de detalles, apoye su estructura básica en el relato introspec-

tivo del hidalgo gallego, no sin deuda, a su vez, con la poesía amorosa de allende el Pirineo.

TEMA DE LA IMPRECACIÓN AMOROSA

Un tema universal y eterno es la imprecación amorosa —el *inui-cem flebis* horaciano—, que condena a la dama a sufrir lo que el amante ha sufrido. En la poesía castellana del siglo xv tal motivo se vincula estrechamente con Juan Rodríguez del Padrón, ya que lo formuló dos veces en el *Siervo libre de amor* (“Plega a Dios de te traher . . .” y “Alegre del que vos viesse . . .”, págs. 42 y 52) y se hallaba justificado por la leyenda de sus amores regios⁶. Mena, quien según Paz y Mélia cita a Juan Rodríguez en el comentario a su *Coronación*, presenta en su Canción “Porque más sin dubda creas . . .” (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 43) concepto muy semejante y forma idéntica a los de “Alegre del que vos viesse . . .”, esto es, optación en modo subjuntivo y conciso final en la primera copla, destacado mediante contraste y figura etimológica; en la segunda copla pinta los males que la dama le inflige en el presente, y en la última repite la optación con variante verbal⁷. Antón de Montoro, muy apasionado

⁶ Es sin duda esta leyenda la que ha oscurecido la inteligencia de otra Canción de Juan Rodríguez, “O desuelada, sandía. . .” Pues se la ha considerado como retahíla de reproches y males que el poeta acumula sobre la amada por haber faltado ésta a la cita. Ya el Conde de PUYMAIGRE, *La cour littéraire de don Juan II*, Paris, 1873, vol. I, pág. 76, la había interpretado correctamente, y A. MUSSAFIA, “Per la bibliografia dei *Cancioneros* spagnuoli”, págs. 20 y sigs., ha demostrado con razones perentorias que las imprecaciones están puestas en boca de una mujer que ha aguardado en vano a su galán (Juan Rodríguez, a juzgar por el verso que le confina a Basilea), celosa (“sy otra cuydas servir, / a la hora yo querría / ver la tu postrimería”), pero todavía amante (“non deuas morir”). A los argumentos de Mussafia puede agregarse que es chocante que el poeta se refiriese a sí mismo calificándose de “mi señoría”, lo que, en cambio, no desdice de una dama de gran estado; y que el primer adjetivo es muy lógico en una mujer que se reprocha haber velado aguardando en vano a su amante, e incomprensible en el amante defraudado. Así lo sintió el copista del *Cancionero de Módena* (ed. K. Volmüller, RF, X, 1899, pág. 458, fol. 82a), quien enmendó: “O *desolada*, sandía. . .” También esta Canción acoge el tema de las maldiciones —decididamente grato a Juan Rodríguez—, sólo que en boca de la enamorada, y quizá por esto mismo tuvo menos eco. Con todo, parece haberla tenido presente la glosa anónima *A un gentil hombre, queriéndose partir de su dama*, que lleva el núm. 285 en el “Apéndice de lo añadido. . .” en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

⁷ Evidentemente, el *ouiesse* final (“e yo triste, como quiera, / señora, que vos ouiesse”), que Paz y Mélia imprime conforme al ms. único del *Siervo libre de amor* (cf. pág. xxi), es yerro por *oyesse*. De los *Cancioneros* que incluyen esta composición, los que he podido consultar vacilan en el verso final. El de *Herberay*, núm. 121, y el de *París* que Paz y Mélia acota, pág. 52, traen “oyesse”; el de *Roma*, pág. 112, y el de *Stúñiga*, pág. 151, “valiesse”, que no da sentido y parece repetición mecánica del *valiesse* del antepenúltimo verso. Dejando a un lado esta obvia ditografía, obsérvese que *oyesse* repite una rima de la pri-

de Mena, presenta otra versión del mismo tema (*Cancionero*, ed. E. Cotarelo, Madrid, 1900, núm. 46: "Si agora eres amada . . ."), de estructura estilística muy semejante, aunque diverge algo en la forma estrófica.

En los poetas más jóvenes, el tema reviste mayor independencia formal. Una *Canción agena* (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 412), "Doncella desconocida . . .", se mantiene muy fiel a las palabras de Mena, bien que variando su posición, y Gómez Manrique, admirador de Mena y de Juan Rodríguez, la glosa (FOULCHÉ-DELBOSC, bajo el mismo número). Otras versiones pertenecen al Marqués de Astorga, "Plega a Dios que así me quieras..." (*Cancionero del Museo Británico*, núm. 285 = *Cancionero de Cuenca*, A. WITTSTEIN, *RHi*, XVI, 1907, págs. 295 y sigs., núm. 73), a Henrique de Almeida y a Fernão da Silveira, el *coudel moor*, en el *Cancioneiro geral de Garcia de Resende*, ed. A. J. Gonçalves Guimarães, Coimbra, 1910, vol. II, págs. 108-109, y a Gonzalo Méndez Zacoto en el mismo *Cancioneiro*, vol. III, pág. 390. Diego del Castillo (FOULCHÉ-DELBOSC, núm. 461) introduce una feliz reforma: reemplaza la forma métrica de la Canción por coplas de pie quebrado (cf. la citada poesía de Méndez Zacoto) y amplía la composición agregando al deseo de recíprocas penas, verdaderas maldiciones. Así aúna la imprecación de "Alegre de quien vos viesse . . ." y "Plega a Dios de te traher . . ." con las maldiciones de "O desuelada, sandía . . .", si bien sustituyendo estas calamidades concretas por otras más refinadamente abstractas. Juan Fernández de Heredia en su *Psalmo* (*Obras*, ed. F. Martí Grajales, Valencia, 1913, págs. 29 y sigs.) sigue la innovación métrica de Castillo, pero sus imprecaciones sorprenden por su ensañamiento soez. Pedro Díaz de la Costana lleva el menudo género a su perfección en los bellísimos *Conjuros de amor* (*Cancionero general*, núm. 130); por una parte, mantiene el deseo de recíprocas penas muy al arrimo de Juan Rodríguez; por otra, imprime a las maldiciones que había agregado Diego del Castillo dos cambios que operan la alquimia estética: reemplaza las diversas desdichas por una sola —la amorosa—, enlazada con el tema principal y, a igual distancia de las calamidades un tanto prosaicas del primer modelo como de los males abstractos del segundo, los trasmuta casi todos en símbolos literarios, densos de acumulada emoción poética:

Aquella fuerza gigante
con que amor derriba y cansa

mera copla, lo que es regular en tales composiciones. En cuanto al sentido, *ouiesse* implica una pirueta cómica que aquí, a diferencia de la Canción "Sólo por ver a Macías . . .", es disparatada; además, no concuerda con el "e yo triste" del verso anterior, e implica la inconcebible situación de que el poeta aspira a hallarse en posesión de su dama presenciando cómo ella requiere de amores a otro.

el animal,
que viene humilde delante
la doncella que le amansa
desigual,
torne su fiera esquiveza
que contra mí siempre vi
ser tan fuerte,
en tan humilde tristeza,
que tus males ante mí
pidan muerte.

Aquel amor con que viene
la triste cierva engañada
rebramando,
donde el ballestero tiene
su muerte muy concertada
en allegando,
te ponga tal compasión
que vayas ciega, perdida,
muy de veras,
a quitarme de pasión,
tanto que por darme vida
morir quieras.

Aquel amor que publica
con su llanto d'amargura
desmedido
la viuda tortolica,
cuando llora con tristura
su marido
y se busca soledad
donde su llanto concierte
muy esquivo,
te haga haber piadad
de la dolorosa muerte
que recibo.

Aquel amor tan derecho
y querencias tan extrañas,
sin temor,
del ave que rompe el pecho
y da comer sus entrañas
por amor,
en ti misma lo recibas,
y tan poderoso sea
con sus llamas,
que rompas tus carnes vivas,
porque yo solo te crea
que me amas . . .

Además, el tema parece haber arraigado en la poesía popular (no siempre anónima) del siglo XVI. J. A. CARRIZO, *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires,

1945, págs. 766 y sigs., anota una glosa de Francisco de Lora, una canción de la *Flor de enamorados* de Juan de Linares, la *Desecha del Caballero* en la versión del romance "De Francia salió la niña..." que lleva el nombre de Rodrigo de Reinosa, y las canciones 31 y 47 del *Cancionero musical* de F. Asenjo-Barbieri, Madrid, 1890. De la poesía popular española pasó el tema a la americana, donde hoy la representan, en las provincias argentinas de Tucumán, Salta y Jujuy por ejemplo, varias glosas y hasta una cancioncilla en quechua. Así, pues, en contraste con lo que puede observarse en la lírica provenzal y francesa, en las cuales predomina el reproche tierno del poeta, siempre sumiso (cf. P. LE GENTIL, pág. 155), la imprecación a la amada forma en la poesía de los Cancioneros un verdadero subgénero que parece remontarse, por lo menos dentro de la lírica castellana, a las tres breves Canciones de Juan Rodríguez del Padrón.

PRIMERAS IMITACIONES EN PROSA

No ha sido menos considerable el influjo de Juan Rodríguez del Padrón en la prosa castellana. A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, pág. 305, cree que el *Tratado en defenssa de virtuosas mugeres* de mosén Diego de Valera debe al *Triunfo de las donas* la idea de acompañar la apología feminista con reproches a Boccaccio, así como el *Espejo de verdadera nobleza* recuerda repetidamente la *Cadira de onor*, aunque más de una vez con intención polémica (*Dante in Spagna...*, pág. 56).

Las Epístolas originales agregadas al *Bursario* debieron de agradar ya que, además de conservarse en el ms. único que ha transmitido el *Siervo libre de amor*, la primera fué escogida por el colector del *Cancionero de Herberay*, y las dos últimas se copiaron entre las obras de Santillana (FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, pág. 251), y de ellas están tomadas dos de las reminiscencias de Juan Rodríguez que se hallan en el *Tirant*. Parece que la epístola literaria puesta en boca de un personaje antiguo gozó de cierta boga a mediados del siglo xv: recuérdense la *Declamación de Lucrecia* en el *Cancionero de Herberay* y las del *Cancionero del Marqués de Barbará* según noticia de M. Baselga y Ramírez, pág. 397; carezco de datos para determinar si Juan Rodríguez fué iniciador o mero secuaz en tal moda. Como quiera que sea, las Cartas entre Troylos y Breçayda quizá rondaron la memoria de quien compiló la *Crónica troyana*, impresa desde 1490. Pues aunque la *Crónica* narra dichos amores basándose evidentemente en la *Historia destructionis Troiae*, cap. xix, de Guido de Columnis (compendio latino, terminado en 1287, del *Roman de Troie*), inserta la frase siguiente, sin paralelo en Guido (cito por la ed. de Medina, 1587, libro III, cap. xxxi, fol. 77): "como el ouidio escribe de sus amores". ¿Será que, tratándose de

una historia amorosa, era inevitable atribuirla a Ovidio? ¿O será reminiscencia del comentario de Juan Rodríguez (véase *NRFH*, VI, 1952, pág. 331, nota 17), que atribuye explícitamente estas Cartas a Ovidio? Me inclino a esta última conjetura, pues hay otro pasaje en que el autor de la *Crónica troyana* ha tenido presentes las obras de Juan Rodríguez. Uno de los trozos amplificatorios que agrega de suyo es la descripción de la primavera (libro IV, cap. VIII, fol. 115) y, al detenerse en el canto de los pájaros, es patente, a pesar de lo trillado del asunto, el eco de una de las últimas poesías del *Siervo libre de amor* (págs. 77-78), con la que coincide por añadidura en el uso del rarísimo vocablo *berne*:

Cerca el alua, quando están
en paz segura
las aves cantando el berne,
passando con grand afán
a la ventura,
por una rybera verde
oý loar con mesura . . .
calandrias y ruyseñores . . .

... quando los prados ya re-
lumbran con la verdura . . .,
y los ruyseñores cantan los
muy dulces y amorosos cantos
y passan los melodiosos ber-
nes . . .

Uno de los más fieles y sistemáticos satélites de Juan Rodríguez del Padrón es el Condestable don Pedro de Portugal, entusiasta cultor de la lengua y moda literaria de Castilla. En su juvenil *Sátira de felice e infelice vida* (*Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi*, ed. A. Paz y Mélia, Bibliófilos Españoles, Madrid, 1892, págs. 45-101), Juan Rodríguez es el modelo más importante, aunque no el único⁸. Por su asunto y por sus personajes, la *Sátira* se remonta

⁸ J. E. MARTÍNEZ FERRANDO, *Tragedia del insigne Condestable don Pedro de Portugal*, Madrid, 1942, pág. 70, recuerda que en 1445 el Condestable, de dieciséis años de edad, fué enviado por su padre, el Duque de Coimbra, entonces regente de Portugal, con tropas en socorro de don Álvaro de Luna, hallándose así en la batalla de Olmedo. A la luz de las lisonjas rimadas que su padre intercambia con Juan de Mena, y del famoso *Proemio* que le dirige Santillana, la *Sátira de felice e infelice vida* parece reflejo literario de su estancia en la corte castellana; el joven Condestable la redactaría probablemente a su regreso, en 1448. La versión castellana, que emprende "más constreñido de la necesidad que de la voluntad", alude inequívocamente a su condición de desterrado, en Castilla, como consecuencia de la derrota de Alfarrobeira (1449); MARTÍNEZ FERRANDO, pág. 213, la sitúa entre 1449 y 1450.

Aparte el influjo esencial de Juan Rodríguez del Padrón, es fácil reconocer otros rasgos literarios típicos de la corte de don Juan II: cultivo de la copla de arte mayor (págs. 94 y 100), quejas contra Fortuna (págs. 54 y 83), hipérbole amorosa sacroprofana (pág. 93). Como todos estos rasgos encuentran su más alta expresión en la obra de Mena, y como a la *Coronación* de Mena se remonta muy señaladamente la glosa de la propia obra, no meramente aclaratoria sino atenta a contribuir a la amenidad de la composición con excursos narrativos —en su mayoría historias grecorromanas—, puede presumirse que fuese Mena el modelo secundario del joven Condestable. Quizá se deba también a aquél un rasgo negativo: la eliminación de lo narrativo en el cuerpo mismo de la obra, ya que

a los poemas franceses de psicología amorosa expresada mediante ficción alegórica, pero sin duda no directamente, sino al arrimo del *Siervo libre de amor*. Como éste, adopta la forma de un relato en prosa, con algunos insertos poéticos (bien que reunidos al final, no dispersos en la obra); como éste, lamenta el autor en primera persona su amor desdeñado; como éste, es reprendido por la Discreción; como éste, peregrina por un bosque, cuyas hierbas se agostan a su paso. Si Juan Rodríguez, resuelto a morir, rivaliza con su Entendimiento en alarde mitológico, don Pedro oye de la Prudencia el panegírico de su dama, empedrado de historias y fábulas antiguas, y la Prudencia lleva la voz entre todas las siete virtudes, tal y como "la muy avisada Synderesis", única entre sus siete alegóricas hermanas, recibe las confidencias de Juan Rodríguez. Si el *Siervo libre de amor* acababa, según permite conjeturar su "Primer título", en la vía de no amar ni ser amado, la *Sátira* ofrece un final indeciso en el cual el enamorado vacila entre muerte y esperanza. La *Sátira* enlaza además con el *Triunfo de las donas* en el largo panegírico (págs. 61-82) que ensalza a la amada como dechado de virtudes superior a todos los dechados grecorromanos, lo que le permite insertar gran número de ejemplos de mujeres ilustres (tomados del libro de don Álvaro de Luna), así como Juan Rodríguez para demostrar la excelencia de las mujeres se había valido del tratado de Boccaccio (fuente del libro de don Álvaro). Además, la *Sátira* alude en el texto a Ardanlier y a Cardiana (págs. 56 y 83), cuyos casos refieren las glosas del autor con la puntualidad con que narran las fábulas ovidianas. Paz y Mélia ha señalado en la *Sátira* y sus glosas varias reminiscencias de los gozos quinto y sexto de los *Siete gozos de amor* (págs. 400 y 401), del *Siervo libre* (pág. 425) y del *Triunfo de las donas* (págs. 428 y 430). Y es obvia la dependencia de estilo: no sólo comparte con otros autores de su época el ideal de una prosa retórica, latinizante en vocabulario y sintaxis, sino que coincide con Juan Rodríguez —en esto tan alejado de Mena— en la abundancia simultánea de latinismo y galicismo, y en prodigar en cada articulación del relato la hora o la fecha expresada con fastuoso acertijo de mitología y astronomía. En vista de su afiliación literaria a la corte castellana, el papel de la *Fiammetta* y del *Filòcolo* como modelos estilísticos de la *Sátira* (A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, pág. 220, nota) parece hartó discutible.

LA NOVELA SENTIMENTAL

Probablemente, el recuerdo del *Siervo libre de amor*, de su mezcla de prosa y verso, de sus lamentos, alegorías y sutilezas psicoló-

la *Sátira*, sobre ser todavía más pobre de peripecias que el *Siervo libre de amor*, ha rechazado el episodio novelesco al modo de la *Estoria de dos amadores*, lo que sugiere el influjo de Mena, poco aficionado a caballerías.

gicas perdure en la *Queja que da de su amiga ante el dios de Amor* el Comendador Escrivá (*Cancionero general*, "Apéndice . . .", núm. 147, págs. 429-442): la artificiosa composición, que desarrolla en prosa el relato, y en verso de arte menor el lenguaje directo de los personajes, se encuentra a medio camino entre la alegoría amorosa cara a los poetas franceses de los siglos xiv y xv, y la novela sentimental que con extraordinaria resonancia cultivan Juan de Flores y Diego de San Pedro.

El debate en pro y en contra de las mujeres es tema favorito de la literatura española en el siglo xv. Una y otra vez se esgrimen vetustos argumentos que, por su misma fijeza, se prestan a una variada elaboración. Ya a fines del siglo xiv, Bernat Metge había tenido la idea de realzar la disputa insertándola en la narración de su *Somni*, III. Juan Rodríguez del Padrón no va tan lejos: para él, como para Jaume Roig y para el Arcipreste de Talavera, el debate no es episódico, pero parece haber sido el primero que, en castellano, le proveyó de un marco narrativo ameno en forma de fábula a la manera de Ovidio, la de Aliso y Cardiana. La novedad de estructura fué apreciada, pues sus continuadores en la novela sentimental acogen el tema de moda vinculándolo orgánicamente con la narración o los caracteres. Juan de Flores es quien mejor lo articula con el argumento en su novela *Grisel y Mirabella* (alrededor de 1480): los protagonistas, sorprendidos por el Rey, padre de Mirabella, asumen cada cual la mayor culpa para salvarse mutuamente la vida. Los jueces determinan establecer primero si hombres o mujeres son "mayor causa de amar", y para ello disputan Torrellas y Braçayda, como campeones de unos y otras, con lo que el debate gana en vivacidad y en interés sostenido, ya que la novela remata en la astuta venganza que Braçayda toma de Torrellas. Como bien señaló BARBARA MATULKA, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, 1931, págs. 92-93, la larga y hábil respuesta de Braçayda a Troylos agregada al *Bursario* sirvió de puente entre la concepción de Briseida como arquetipo de fragilidad femenina (según la representan el *Roman de Troie* y sus directas imitaciones) y su concepción como mujer que con ingeniosos argumentos sabe justificar su conducta (tal como lo hace en la Carta de Juan Rodríguez, donde se muestra fiel a Troylos y esquiva a Diomedes), muy a propósito, por lo tanto, para ser la abogada de su sexo. Estudiando uno a uno los argumentos, Barbara Matulka destacó varias coincidencias elocuentes. Como Cardiana (*Triunfo de las donas*, pág. 119), Braçayda no procede en su defensa por el número de ejemplos, sino por el de razones (pág. 18); proclama que el pecado de la mujer es más venial pues procede de ignorancia (pág. 91 = 347); que los hombres han disimulado sus fallas, porque al componer las historias las han alterado dolosamente, en tanto que las mujeres, por no manejar la

pluma, no han podido defenderse (pág. 116 = 350); que las leyes, también creación de los hombres, les son parciales (pág. 97 = 350). Coinciden asimismo ambos alegatos en la pintura del falso amorador (págs. 96 y 99 = 350), y en sustentar que la mujer es más honesta que el hombre (pág. 92 = 347), como lo prueban cuantas han afrontado la muerte por salvar la honra (pág. 99 = 353).

Más importante y original todavía entre los imitadores de Juan Rodríguez del Padrón es Diego de San Pedro. *AMADOR DE LOS RÍOS*, págs. 341 y sigs., insinuó la relación básica entre el *Siervo libre de amor* y la obra maestra de Diego de San Pedro, al estudiarlas juntas, y en la pág. 347 señala dos rasgos comunes: la inserción de poesías cortesanas ("al gusto provenzal") y el hecho de que "a la ficción caballeresca sirve de introducción y cuadro general la ficción alegórica". Semejante estructura, en efecto, vale como piedra de toque para acotar la relación de las tres obras. Ya se ha visto que el *Siervo libre de amor* es la presentación autobiográfica de unos amores con marcado predominio de lo psicológico y lo ornamental (incluyendo la alegoría) sobre lo propiamente narrativo; a manera de ejemplo está inserta la *Estoria de dos amadores*, de ambiente caballeresco y tono melodramático, con desenlace trágico no inusitado en los libros de caballerías, ni siquiera en los peninsulares. La huella de esta estructura es muy clara en el *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda* (ed. S. Gili y Gaya, *Clás. cast.*, Madrid, 1950): al comienzo el autor se halla lejos de Castilla, en un largo camino solitario que le lleva a una fragosa montaña; allí encuentra una casa toda negra, poblada de gentes de duelo y oye un relato de amores que, como el de Ardanlier y Liessa, contiene personajes cuidadosamente caracterizados y cierto número de dramáticos lances, y también contrasta por su tono —no precisamente caballeresco, sino cortesano y, a la vez, un tanto aburguesado— con la alegoría melancólica de su marco. Un decidido progreso sobre el *Siervo libre de amor* es que, aun cuando el marco alegórico continúa siendo externo a la narración misma, el enlace no es tan torpe y accidental, puesto que el autor, protagonista del marco y confidente del relato, conecta en su persona las dos partes de la obra.

En la *Cárcel de Amor* (*ibid.*), el autor cuenta también en primera persona que, hallándose en unos oscuros valles de la Sierra Morena, se encuentra con un feroz caballero de extrañas armas, el cual arrastra a un caballero vencido que le implora socorro. El vencedor declara llamarse Deseo y conducir a su víctima a la Cárcel de Amor; el autor logra entrar en la extraña Cárcel, donde recibe tormento el desventurado Leriano, quien le cuenta sus amores y le despacha con un mensaje a su amada Laureola. Como se ve, el marco es aquí mucho más movido, y Diego de San Pedro se ha esforzado por enlazarlo orgánicamente con el relato —el cual, por otra parte, es más caballe-

resco y refinado que el de *Arnalte y Lucenda*— convirtiendo al autor-narrador en personaje importante, como mensajero, de la novela misma. Lo notable es que, cuando tras lento carteo, Leriano queda libre (esto es, Laureola modera su rigor), el autor olvida por completo la ficción alegórico-psicológica de que se había valido para introducir el relato, y ni siquiera vuelve a ella al repetirse la tónica sentimental, cuando Leriano llora otra vez el desvío de su amada y la lógica impondría el retorno del desdeñado a su Cárcel alegórica. No parece sino que, mientras desarrollaba sus peripecias de guerra y torneo, Diego de San Pedro tomó gusto a una representación artística más concreta y, por eso, en lugar de reanudar la alegoría del comienzo, crea para su héroe un ambiente más “realista” y le hace morir razonando entre sus amigos y llorado de su madre. Así, pues, la *Cárcel de Amor* representa al principio la culminación artística de la estructura que ofrece el *Siervo libre* —marco alegórico más contenido narrativo— y, al final, el rechazo de esa estructura en favor de la presentación en un solo plano: lo cual consuma la independencia de la novela como estructura, iniciada cuando, a la inversa de su modelo, Diego de San Pedro subordina la alegoría en primera persona a la narración novelesca, que en el *Siervo libre de amor* es un mero episodio. También importa observar que lo que San Pedro toma del *Siervo libre* es exclusivamente la disposición formal⁹, no las tres vías de amor en las que el enamorado discurre con la Discreción y las Virtudes ni, claro está, la historia particular de Ardanlier y Liessa. Los motivos de la Casa enlutada y de la Cárcel de Amor no se los ofrece su modelo, pero sí se remontan a los poemas franceses de alegoría amorosa muy afines a los que sin duda Juan Rodríguez tuvo presentes; me refiero a composiciones tales como el anónimo *Chastel d'Amours* o la *Prison d'Amours* de Bau-doin de Condé.

Lo mismo sucede con la defensa de las mujeres que sustenta Leriano al final de la novelita. La situación de Leriano, en docto coloquio con sus amigos, recuerda la que pinta Juan Rodríguez cuando oye departir a sus amigos sobre honor, virtud y nobleza. Es el dolor de Cardiana, quien echa de menos a Aliso, lo que la mueve a enumerar sus razones; en forma algo semejante, es el escondido amor a Laureola lo que mueve a Leriano a tomar la palabra en defensa de las mujeres, y aquí el ejemplo de Juan Rodríguez ha sido de mucho peso, ya que precisamente Diego de San Pedro no motiva el manoseado debate enlazándolo con el hilo de la narra-

⁹ Salvo alguna muy ocasional reminiscencia, como la de la pág. 166: “No seas verdugo de tu misma sangre”; *Estoria de dos amadores*, pág. 58: “No seas carnicero de tu propia sangre”, que tuvo la fortuna de pasar a la *Celestina*, XIV, cuando Melibea, perdida la honra, piensa en su madre: “¡Cómo serías cruel verdugo de tu propia sangre!”

ción, como Juan de Flores, sino con el carácter de su protagonista, para pintarle como perfecto amador. Los argumentos mismos del debate no coinciden ni en su orden ni en su contenido; los ejemplos antiguos emanan casi todos del tratado *De claris mulieribus* en la obra de Juan Rodríguez, del *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de don Álvaro de Luna en la de San Pedro, y el contraste entre la ortodoxia del hidalgo gallego y las desaforadas hipérboles teológicas del converso San Pedro es muy neto. En suma: Diego de San Pedro toma de Juan Rodríguez situaciones que adapta y varía, y que logra superar en el caso de la introducción alegórica de la *Cárcel de Amor*.

LA NOVELA CABALLERESCA

En la tantas veces citada *Estoria de dos amadores*, Ardanlier, hijo del rey Troes de Mondoya, y Liessa, “hija del grand señor de Lira”, huyen de sus padres, quienes se oponen a sus amores, y peregrinan por diversas cortes de Europa (la de Francia, por ejemplo, donde Ardanlier enamora a la infanta Yrena), brillando aquél por sus armas y Liessa por su hermosura, hasta que se retiran a un palacio subterráneo, maravillosamente labrado en la Roca del Padrón, en el que viven ocultos siete años¹⁰. Entre tanto, el rey Troes busca afanosamente a su hijo; un día reconoce tres de sus perros de caza, los sigue, llega al palacio, en ausencia de Ardanlier, que está cazando, y da muerte a Liessa. Poco después regresa Ardanlier y, al enterarse de lo ocurrido, confía a su ayo su mensaje para Yrena y para el Emperador de Alemania, a quien había servido, y se traspasa el pecho con su espada. El ayo sepulta a los amantes y transmite sus mensajes. El Emperador de Alemania, deseoso de vengar a Ardanlier, desafía a Troes, y la infanta Yrena viene a la Roca

¹⁰ A este propósito observa MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, vol. V, pág. CCXXVI, y *Orígenes...*, vol. I, pág. CCXCI: “Ardanlier sostiene un paso honroso cerca de Iria, como Suero de Quiñones en la puente de Orbigo”. A mi modo de ver, la equiparación es indebida. El Paso Honroso fué una ceremonia caballeresca encaminada a ensalzar a una dama y, lógicamente, Suero de Quiñones trató de dar toda la publicidad posible al acto, solicitando la autorización de don Juan II y de don Álvaro de Luna, e invitando a gran número de caballeros, aun de otras naciones. Pero no hay ceremonial caballeresco en el pasaje correspondiente de la *Estoria de dos amadores*, pág. 57: “E siguiendo el arte plazible delos caçadores, andando por los tenebrosos valles en guarda del peligroso passo que vedaua a los caualleros andantes, trasponiendo los collados en pos delos salvajes, e muchas vezes con grand quexo apremiados, entravan al soterrano palacio, a morir delante su bien quista señora. E cumpliendo los siete años que byuía en aquel solo desierto, dados ala vida solitaria...” Ardanlier, para no ser descubierto por su padre, se propone mantener el secreto de su morada, y por eso veda el paso a los caballeros andantes y mata a los caballeros salvajes, no para dar renombre a su dama —lo que daría al traste con su secreto retiro— como hizo Suero de Quiñones.

del Padrón, levanta un suntuoso monumento a los dos enamorados, y convierte el palacio subterráneo en un "templo de Vesta", donde profesa con sus dueñas y doncellas. A la muerte del ayo, de la infanta y su séquito, el palacio queda encantado; especiales y crecientes prendas de valor y amor se requieren para pasar a la primera cámara, en que está sepultado el ayo, a la segunda, en que yace Yrena, y a la tercera, donde se alza el monumento de los dos enamorados; gran número de andantes tienta la aventura, pero sólo es Macías quien la logra y deshace el encanto. Las aves, perros y caballos de Ardanlier y Liessa se tornaron salvajes y de ellos descienden —dice Juan Rodríguez— los que hoy pueblan la región, aunque según otros los perros rodearon el sepulcro y se convirtieron en piedra, lo cual, así como la decoración de oro y azul y la "obra musica" fué por primera vez visto en aquella capilla y de ahí imitado en otras. Dejando a un lado los elementos cortesanos y caballerescos (andanzas por Francia y Alemania, encantamiento y transformaciones), la novelita comprende estos motivos esenciales: 1) amores de un príncipe, contrariado por su padre; 2) refugio de los amantes en un palacio subterráneo que el príncipe ha hecho construir; 3) el rey da con el refugio por medio de los perros y, en ausencia de su hijo, degüella a su amada; 4) al volver el príncipe, se mata; 5) los amantes reciben sepultura común dentro de un monumento de extraordinaria riqueza y artificio.

Ahora bien: estos motivos coinciden totalmente con los que presenta la historia que en el *Baladro del sabio Merlin*¹¹ refiere el protagonista a la Doncella del Lago para darle cuenta del palacio que se halla en la cueva de la montaña: 1) el hijo de un rey se enamora de una doncella pobre; 2) huye con ella a una cueva en la peña Alpío y hace labrar allí una cámara adornada "con oro e

¹¹ Ed. A. Bonilla (que reproduce la de Sevilla, 1535) en *NBAE*, vol. VI, caps. 325 a 330, págs. 147b-149b. Otra versión castellana del *Baladro* es la del incunable de 1498, que sigue inédito, salvo los trozos reproducidos por G. Paris y J. Ulrich en su ed. del *Merlin, Roman en prose du xiii^e siècle*, Paris, 1886 (*Société des anciens textes français*), vol. I, págs. LXXXI y sigs. Dichos trozos comprenden dos prólogos que no trae la ed. de Bonilla, y el final del último capítulo, 38, que, aunque corresponde en sustancia a los caps. 337 a 340 de la ed. más tardía, difiere notablemente en el detalle. La ed. de Bonilla ofrece además en su último capítulo, 341, una serie de profecías al parecer antiguas (comparadas con las profecías de las págs. 155a-162b, las cuales dan como fecha última la de 1467), que faltan en la ed. de 1498. Parece, pues, que las dos versiones son independientes, y quizá se remontan a originales ya independientes. Una versión muy sencilla de este relato, menos cercana a la *Estoria de dos amadores*, se encuentra en el *Tristan* francés en prosa (E. LÖSETH, *Le roman en prose de Tristan*, Paris, 1890, § 52) y en los correspondientes pasajes del *Tristán* castellano (ed. A. Bonilla, *Bibliófilos Madrileños*, 1912, caps. xxxv y sig.) y del aragonés (ed. G. T. Northup, University of Chicago Press, 1928, caps. LXXVIII y sig.).

azul e otras pinturas"; 3) viven tres años sin ser vistos, pero al fin el rey recibe aviso, halla un sabueso de su hijo que le reconoce y, siguiendo al animal, llega a la cueva en ausencia de su hijo, que está de caza, y mata a la joven; 4) vuelve el infante y se mata; 5) el rey construye un precioso monumento y coloca en él los dos cadáveres. Es evidente que la combinación idéntica de idénticos motivos no puede ser un azar. Los dos relatos no son independientes. ¿Cuál de ellos ha sido el original? Dificulta el problema el no saber cómo era la versión del *Baladro* que circulaba en los tiempos de Juan Rodríguez del Padrón, ya que los libros de entretenimiento se remozaban y retocaban mucho, y no sólo lingüísticamente: recuérdese cómo el capricho del magnate portugués quiso variar el destino de Briolanja en el *Amadís*, I, 40. Pero, a diferencia de lo que sucede en el *Amadís*, poseemos un precioso medio de contrastar el episodio en cuestión: el original francés al que, en fin de cuentas, se remontan los *Baladros* peninsulares, o sea el *Merlin* en prosa francesa del siglo XIII, en el cual el mago cuenta a la pérfida Damoisele Nivienne la historia de la cámara en la montaña¹². Las diferencias del relato del *Merlin* y el *Baladro* son muy notables; el cuento francés es mucho más breve y esquemático y, además, el príncipe y su bella moran en el palacio abierto en la roca toda su vida, sin asesinato ni suicidio. Esta sencilla forma se encuentra, a su vez, bastante cerca —mucho más que la del *Baladro*— de una

¹² *Merlin*, ed. cit., vol. II, págs. 192-193: "N'a encore pas cent ans qu'il avoit en cest pais un roi que on apeloit Assen, moult preudomme et boin chevalier, et avoit un fil moult preu et moult vaillant chevalier. Il avoit a non Anasteu. Il amoit la fille d'un povre chevalier de si grant amour que morteus hom ne pooit plus feme amer. Quant li rois Assen sot que ses fieus amoit si bassement et en si povre lieu, il l'en blasma moult et moult l'enchastia. Mais onques pour chou n'en ama chis mains la damoisele, ains repaire toutes voies entour li. Quant li rois vit qu'il n'en fairoit riens pour sa priere, il l'en mena cha et la et li dist: «Se tu ne laisses briement sa compagnie, je te destruirai». Et il dist: «Je ne la lairai ja, ains l'amerai toute ma vie». «Voire», che dist li rois, «ore saches que je t'en desseverrai, car je la destruirai devant toi». Quant li chevaliers entant ceste nouviele, il fist la damoisele destorner et reponre, que ses peres ne la trovast, et pensa qu'il querroit un lieu estrange et loing de toute gent, ou nus ne repaireoit et la en merroit la damoisele si que ill i seroient illuec le remanant de leur vies. Il avoit moult de fois cachiet en ceste forest, si qu'il savoit bien ceste valee, si vint maintenant cha et amena cheus de ses compaignons que il plus amoit et cheus qui de chambre faire et de maisons savoient auchune chose, si fist maintenant faire dedans la roche naive a chisel chambre et sale belle. Et quant il l'ot faite a la maniere et a la guise qu'il voloit, si riche qu'a painnes le porroit on croire se on ne la veoit, il ala maintenant a s'amie la ou il l'avoit mis. Il l'aporta cha, et garni la roche de tout chou que il quidoit qu'il convenist, si i demoura puis tout son aage, et fu a grant joie et a grant leeché avoec s'amie tant que il vesqui. Et fu voirs qu'il morurent tout en un jour, et furent mis en terre ensamble en la chambre meesmes, et encore i sont li cors, qui ne pourriront pas a mon vivant, pour chou que embausmesmes furent".

versión folklórica que, como señaló A. Bonilla en su edición citada, pág. 325, nota 1, se lee en *Las mil y una noches*, en el cuento del primer kalendar¹³. Así, pues, es muy probable que un cuento popular análogo haya inspirado el relato del *Merlin* francés; en cuanto a las dos narraciones castellanas, la de Juan Rodríguez y la del *Baladro*, que varían minuciosamente el relato francés y le dan desenlace trágico, las alternativas son dos:

a) En un remozamiento del *Baladro* se amplió el cuento dándole desenlace trágico por influjo de la leyenda de doña Inés de Castro (muerta en 1355), también asesinada por el Rey, padre de su amante, lejos de la corte, en su palacio, en ausencia del príncipe, quien se hallaba de caza¹⁴. El episodio, así ampliado y modificado, sirvió de modelo a Juan Rodríguez del Padrón y, como la *Estoria de dos amadores* fué verosíblemente redactada hacia 1440, según conjetura del Padre F. Fita (PAZ Y MÉLIA, pág. xxii), tal remozamiento debió de hacerse entre 1355 y 1440, precisamente cuando mayor era la boga de Merlín y de sus profecías políticas. Nótese también que una clara referencia al *Baladro* es la mención de Merlín entre los sabios víctimas del amor —mención bastante rara en tal nexo— en el Decir atribuido en el *Cancionero de Baena*, núm. 331, a Diego Martínez de Medina, hermano, al parecer, del Gonzalo de Medina a quien está dedicado el *Siervo libre de amor*. Ese mismo Decir, según queda indicado, se atribuye a Juan Rodríguez en el *Cancionero* de Fernán Martínez de Burgos. ¿Pueden valer aquella mención y esta atribución como indicios de que el *Baladro* castellano había atraído la atención de nuestro autor?

b) Juan Rodríguez del Padrón amplió el escueto relato del *Merlin* (ya directamente, pues sin duda alguna comprendía el francés, ya indirectamente, desde una versión castellana que no nos ha llegado y que traducía fielmente el cuento), siguiendo la leyenda de doña Inés de Castro, y lo convirtió, exornándolo con incidentes cortesanos y caballerescos y con alusiones a sucesos y personajes coetáneos, en la *Estoria de dos amadores*. A la zaga de esta novela, un copista (o impresor) del *Baladro* refundió el episodio, quizá por 1467, fecha dada en las profecías añadidas al *Baladro* y en la cual la fama literaria de Juan Rodríguez era bien reconocida.

¹³ El Príncipe en cuestión construye un palacio subterráneo que por fuera parece una tumba. Aprovechando una ausencia de su padre, huye allí con su hermana para entregarse a su pasión incestuosa, pero, por castigo divino, los amantes quedan carbonizados, aunque reconocibles, dentro del palacio. Las variantes de la historia en el *Merlin* —ya emanen de éste, ya del cuento que sus redactores utilizaron— son lugares comunes de la narración popular; por ejemplo, la sustitución del incesto por la desigualdad social —cara al cuento folklórico—, la cual permite el desenlace feliz, también predilecto del cuento popular.

¹⁴ PAZ Y MÉLIA, pág. xxi, señaló muy agudamente la semejanza entre el asesinato de doña Inés y el de Liessa.

Aunque la materia es muy conjetural, me inclino a la segunda alternativa. El modificar el cuento del *Merlin* conforme a un sentimental drama palaciego cuadra muy bien con los hábitos narrativos de Juan Rodríguez quien, muy particularmente en el *Siervo libre de amor*, se muestra aficionado a barajar con sus imaginaciones casos históricos concretos de reyes y nobles, cosa del todo ajena al *Baladro* y, en general, a los libros de caballerías. Además, según la leyenda, doña Inés de Castro movió a piedad a Alfonso IV, mostrándole sus hijos; Liessa procede en forma parecida, aludiendo al hijo de que está encinta, para enternecer al Rey (variación que recuerda curiosamente una obra tan familiar a Juan Rodríguez como la famosa carta de Dido, *Heroida VII*, 133 y sigs. = *Bursario*, págs. 229-230). Pues bien: el *Baladro* no conoce tal ruego, lo que prueba que está más alejado que la *Estoria de dos amadores* de la leyenda de doña Inés de Castro. Otro signo de igual sentido es que en el *Baladro* los caballeros afean al Rey su conducta sanguinaria, mientras en la leyenda son los validos los que exigen la muerte de doña Inés, a quien el Rey se inclina a perdonar. Todos estos incidentes concuerdan con la leyenda de doña Inés de Castro tal como fué fijada, por orden y dirección de su regio amante, en los relieves de los túmulos de Santa María de Alcobaza. La insistencia de Juan Rodríguez en la suntuosa decoración de la cámara mortuoria, y el extraño detalle de los perros que “çercaron de todas partes las dos tumbas rricas” y después de muertos “mudáronse en fynas piedras” coincide en modo sorprendente con los dos túmulos en cuestión, levantados cada cual sobre seis figuras de animales (cf. A. DE VASCONCELOS, *Inés de Castro*, Pôrto, 1928, págs. 59-60 y 89). Ello también indicaría que Juan Rodríguez está mucho más cerca de la leyenda de Inés de Castro que el *Baladro*.

Hay, además, varios pormenores en que coinciden el cuento del *Merlin* y la *Estoria de dos amadores*, pero no el *Baladro*, lo que permite inferir mayor proximidad entre los dos primeros. Por ejemplo, la descripción de la “capilla” de Ardanlier y Liessa “de fino oro y azul, syguiendo el estilo e obra musica que primero fué visto enla secreta cámara” (pág. 74), recuerda la descripción del *Merlin*, pág. 194, de la “chambre toute peinte a or musique”. El *Merlin* trae el nombre del rey y del príncipe, pero no el de la dama ni el de ningún otro personaje; Juan Rodríguez da nombre a todos los personajes, y a los dos amantes, nombre significativo, como es frecuente en los libros de caballerías¹⁵; el *Baladro* tiene la peculiari-

¹⁵ Compárense con Ardanlier nombres como Tristán, Amadís, Andandona, Ardán Canileo, Beltenebrós, Bravor el Brun (estos últimos del *Amadís*, III, 3; II, 18; II, 5; IV, 47), y con Liessa, nombres como Soredamors del *Cligès*, Estrelleta y Sabencia sobre Sabencia del *Amadís*, II, 14 y 16; como Plaerdemavida, Ricomana y Reposada del *Tirant*, y como el gentil apodo Na Sobrejoy que

dad de no emplear nombre alguno, aunque sí da dos nombres de lugar: no parece sino que la novela de Juan Rodríguez era demasiado conocida como para que, al contar un suceso semejante, se diesen los nombres distintos que traía el original francés, y se tuvo por más discreto el procedimiento neutral de no poner nombre alguno. Otro hecho curioso es que el *Merlin* insiste bastante en lo pedregoso del paraje donde se abre la cámara de los amantes: "Et lors anuita en une valee moult parfonde qui toute estoit plainne de pierres et de roches... chi pres entre ces roches..." (pág. 192); "il vint dessus une grant roche..." (pág. 194). Ahora bien: según el libro del P. Fita y de Fernández Guerra, citado por PAZ Y MÉLIA, y según éste mismo (págs. 418 y 423-424), la localización del palacio subterráneo de Ardanlier y muchos otros detalles, particularmente al final de la *Estoria*, corresponden a la región gallega del Padrón: la fuerte personalidad del autor pone en escena su terruño, así como lo ha hecho con sus andanzas personales y con su poeta favorito¹⁶. Y ya que la topografía es veraz, podemos preguntarnos si el recuer-

Andreu Febrer da a doña Elfa de Cardona (*Poesies*, ed. M. de Riquer, col. *Els nostres clàssics*, Barcelona, 1951, págs. 85 y 137). Liessa 'liesse' es, como *joya*, virtud trovadoresca, y por lo menos en un pasaje Juan Rodríguez se mantiene muy cerca de la personificación alegórica, pág. 55: "la gentil Liessa, bienquista y guardada de todas las lindas damas, seruidoras dela Liessa"; cf. el poema *Cour de May* de Jean Froissart (*Oeuvres*, ed. A. Scheler, Bruxelles, 1872, vol. III, vs. 422 y sigs.), el cual pinta en un jardín paradisíaco a una hermosa dama, Leesse, quien custodia una fuente y corona de flores al poeta; cf. también en la ed. de Paz y Mélia el Debate, atribuido a Juan Rodríguez, entre Alegría y el Triste Amante, págs. 191 y sigs. La voz *liessa*, en diversas formas, es corriente en la poesía gallega (cf. LANG, *Cancioneiro gallego-castelhano*, vs. 165, 264, 415, 1137) y castellana (cf. los ejemplos reunidos por PAZ Y MÉLIA, págs. 415-416). Pueden agregarse las palabras de Juan Rodríguez en la pág. 45: "e yo solo fuy toth joyas, más que ores, de liesa". PAZ Y MÉLIA, pág. 414, observa que en el ms. *toth* no acaba en *h* "sino en un signo parecido al *9* elzeviriano o al que en antiguos documentos representa la terminación *us*". ¿No se tratará de una frase francesa, menos estropeada que otras del mismo texto: *tout joyeux, plus qu'ores, de liesse*?

¹⁶ La reacción de Juan Rodríguez del Padrón hacia su patria chica es tan excepcional que ha sido, a mi entender, desvirtuada. No veo en sus páginas sentimiento de la naturaleza —lo que sería muy excepcional precisamente en los géneros literarios que cultivó: lírica cortesana, composiciones alegóricas, caballeresco-sentimentales y didácticas. Pero sí es muy singular que haya llevado a la literatura su rincón solariego, el Padrón. ¿Tendrá también raíz topográfica la fábula de Aliso y Cardiana, el primero nombre común, el segundo no explicable, que yo sepa, por las lecturas del autor? Asimismo es muy peculiar de la posición literaria de Juan Rodríguez el que, mientras Mena y Santillana configuran situaciones que les brindaban sus propios tiempos conforme a los arquetipos favoritos (el duelo de Lorenzo Dávalos como el de Palante en la *Eneida*, la derrota de Ponza como la de Azincourt en el *Livre des quatre dames* de Alain Chartier), él a la inversa estructura un tema libresco —el cuento del *Merlin*— según la historia (o la leyenda tenida por tal) de doña Inés de Castro, vale decir, según el pasado histórico no remoto.

do de la Roca del Padrón llamó la atención de Juan Rodríguez sobre el relato del *Merlín* que luego elaboró a lo trágico, bajo el recuerdo de doña Inés de Castro. Después de escrita la *Estoria de dos amadores* —de cuyo éxito queda constancia— ya no era posible para el copista o impresor del *Baladro* ofrecer el episodio sucinto del original francés, y así lo amplificó conservando los motivos y la disposición de la novela de Juan Rodríguez.

Por otra parte, no sería ésta la única huella de nuestro autor en el género caballeresco: en 1530, Feliciano de Silva despliega en el *Sueño de amor*, intercalado al final de la Primera parte de su *Amadís de Grecia* para motivar la segunda, un verdadero *Infierno de enamorados*, al gusto de la poesía cancioneril del siglo anterior. Sueña el buen Feliciano que anda por una hermosa floresta y que, después de un encuentro entre caballeresco y alegórico, la doncella Desesperación le conduce al Castillo de Amor. Allí, en un suntuoso trono, está el dios, rodeado de infinito gentío (*Dos romances anónimos del siglo xvi*, ed. H. Thomas, Madrid, 1917, pág. 67):

mas de todos ninguno se movió a mí sino un cavallero, el qual yo no conocía, mas la donzella que me guiava me dixo: “Éste que te viene a honrar es aquel buen amador que yo a esta casa truxe: llama se Juan Rodríguez del Padrón”. Como esto dixo, yo lo saludé y él a mí; e tomando me por la mano, me llevó hasta las gradas que al muy alto estrado subían; e allegados allí, me dixo: “De aquí adelante ninguno ha subido, sino aquel que ha guardado en ley de amor lo que agora aquí te leerán. Si tú fueres digno de subir, harás lo que nunca nadie ha hecho”.

Llega entonces un secretario y lee los Doce mandamientos de Amor; Feliciano jura y prueba haberlos observado; Amor le reconoce como su “hijo muy amado”; suenan dulces músicas y avanza una procesión de hermosas damas vestidas de blanco, encabezada por Lucrecia y Penélope; éstas le traen a los pies de Amor, quien le corona. Por su orden Lucrecia y Penélope le conducen a una cámara en donde halla a su señora; por intercesión de aquéllas, da sus manos a besar al galán, quien se lo agradece con lindas razones. Replica ella que si ha pintado bien los amores de Perión, Lisuarte y Amadís, es por la experiencia de la propia pasión, y le premia revelándole el paradero de la Segunda parte del *Amadís de Grecia*. El poeta anónimo, que en 1544 convirtió este *Sueño* en un romance, mantiene el incidente (pág. 38):

mira que es este
que a vos se a levantado,
Juan Rodríguez del Padrón,
el muy leal enamorado, etc.

El docto editor del *Sueño* y del *Romance* conjetura que Juan Rodríguez debió de ser caro a Feliciano de Silva como "el autor de la novela semicaballeresca *El siervo libre de amor*, que puede haber influido en sus propias novelas", y al romancista "por ser tal vez el primer poeta español que firmó un romance con su propio nombre" (pág. 18). Sin excluir tales motivaciones, hay otra mucho más palpable: entre todos los súbditos de Amor, Feliciano de Silva recuerda exclusivamente a Juan Rodríguez por ser éste el autor de los *Diez mandamientos de amor*, y como tal, precursor de su propio dodecálogo en prosa, más conciso por lo demás que su modelo, y más cercano a la parodia religiosa, probable causa de su supresión (cf. pág. 16). El versificador, aparte su fidelidad a la prosa que tenía delante, sin duda comprendió la alusión a los *Diez mandamientos*, difundidos por el *Cancionero general*, núm. 167, y por la *Floresta de rimas castellanas* (PAZ Y MÉLIA, pág. 14).

ECO EN LA LITERATURA PORTUGUESA

Ya se ha indicado la notable huella de la obra en prosa de Juan Rodríguez del Padrón en la del Condestable don Pedro de Portugal. Su influjo irradia no menos a los autores portugueses que en el siglo xv escriben en la lengua materna, aunque muy atentos a la moda literaria de Castilla. En el largo debate del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende sobre *O cuydar e sospirar*, escrito entre 1483 y 1484, Fernão de Silveira, el *coudel moor*, campeón del *sospirar*, nombra a Juan Rodríguez entre los poetas castellanos cuya opinión alega (*ed. cit.*, vol. I, pág. 52):

*Per boa confirmaçam
que temos de Joam de Mena,
Joam rrodriguez del Padram,
Manrrique, e quantos sam,
hã sospiros por moor pena.*

Pero João de Meneses, en las coplas que escribe a nombre de Nuno Gonçalves en favor del *cuydar* (vol. I, págs. 98 y sigs.; cf. observaciones del editor en el vol. V, pág. 427), aduce en su favor las mismas autoridades, con quienes convive en un infierno de enamorados:

*Mil anos e noue dias
ha que sam morto finado,
comygo pousa Mançias,
Mena, Padram das ançyas
e Tarquino desterrado.*

Luego inserta una *Tençam de Joham rrodriguez de la camara e que se queixa de la fortuna por lhe lembrar o passado* (págs. 107-110), en coplas castellanas de pie quebrado, bastante rudas y palabreras comparadas con la elegante concisión del modelo:

O llagas de myns passiones,
 rremedio de myn trestura,
 lembrança de myns dolores,
 mill y mill tribulaciones,
 me traes desauentura.
 Yo digo que pensamientos
 me cortarán,
 y rauiosos sentimientos,
 cuydados con sus tormentos
 me matarán.
 Con lo qual tengo prouado
 lo que digo,
 que cuydado
 es vn fuego denodado,
 sin abrigo,
 el suspiro es dar fama
 el galante
 sospirando por su dama,
 es mostrança que le ama
 por delante. Etc.

Además, Henrique de Almeida y Fernão da Silveira, según se ha visto, reflejan en sus canciones la imprecación amorosa de "Alegre del que vos viesse..."

La generación de poetas que en tan alta estima tenían los versos de Juan Rodríguez no admiraba menos su *Estoria de dos amadores*. PAZ Y MÉLIA, pág. 415, señaló una alusión en una de las más logradas composiciones del *Cancioneiro geral*, el poema en que Duarte de Brito "conta o que a ele e a outro lhaconteceo com hũu rrousynol, e muytas cosas que vyo". En exquisita pauta convencional, el poeta describe sus andanzas por jardines y bosques, sus visiones, sus agüeros y, al fin, la visita al infierno en el que halla a las víctimas de Amor, no sólo a las de la mitología clásica, sino también a las consagradas por la literatura reciente (*ibid.*, pág. 363):

*Fuy leuado per lugares
 onde vi em viuas chamas
 estar ardendo
 muytas gentes com pesares
 de namorados con damas
 padeçendo.*

*Com Erudyçe vy Orfeo
 tangendo a doce lyra,
 vy Driana con Theseo,
 con Canaçe Macareo,
 & Ercoles cõ Daymira.*

*Aly Paris con Elenna,
 vy Grismonda con Griscal...*

*Vy Lucrecia por Tarquyno
 ser de si muy penitente,
 e vy Çila por rrey Nino,
 & as fylhas de Cadino
 em o Flegento ardente.
 Ipolito, Fedra, Semeta,
 Ardam, Lyer [sic] com Liesa
 namorados,
 Pamphilo cõ Fyometa,
 Grimalte con Gradiesa
 desesperados.*

Más delicada de precisar es la relación entre la *Estoria de dos amadores* y las *Trovas* de Garcia de Resende a la muerte de doña Inés de Castro (*ibid.*, vol. V, págs. 357-367). Se han señalado como fuente de las sentidas *Trovas* las *Heroidas* —vertidas algunas en el mismo *Cancioneiro geral*—, ya que los poetas de esta compilación, como sus coetáneos de Castilla, se saben de coro las *Metamorfosis* y han nacido bajo el signo del latín, según notaba zumbonamente el Conde de Vimioso (*ibid.*, II, pág. 281). El influjo de las *Heroidas* no se expresaría en imitación material sino en el hecho de que la víctima narrase (si bien no en forma epistolar) su propia trágica historia. Pero, en este orden de influencias, las *Trovas* coinciden básicamente con la *Estoria de dos amadores*, pues ésta tiene motivación externa en el *Siervo libre de amor* como ejemplo de la muerte por amores, y Garcia de Resende recalca al principio y al fin de las décimas puestas en boca de la heroína (a cuyo espíritu contradicen, por cierto, las seis décimas siguientes, dadas en propia persona), que cuenta el caso para escarmentar a las damas mostrándoles “o galar-dam do amor”. Semejante uso docente de la leyenda —tan ajeno a cuantos artistas la trataron luego— ¿pudo surgir independientemente en los dos autores como tardío resabio del didacticismo medieval? ¿O será más atinado ver en la actitud moralizadora de Garcia de Resende el eco de la *Estoria de dos amadores*, inserta a manera de ejemplo en la composición que Juan Rodríguez presenta en forma autobiográfica?

ECO EN LA LITERATURA CATALANA

Juan Rodríguez del Padrón parece ser uno de los muy escasos autores que escribiendo en castellano dejaron huella en la literatura catalana, tan pujante en el siglo xv. Como quedó indicado, el Comendador Estela glosó en prosa la Canción “Byue leda si podrás . . .”. En *Curial e Güelfa*, la apasionada Camar recuerda la más célebre de las epístolas de Juan Rodríguez, la de Madreselva a Mausol, cuando decide tirarse de la ventana por amores del gentil Curial (ed. R. Aramón i Serra, vol. III, Barcelona, 1933, pág. 151): “Sé de cert que

Artemísia plorà com yo, emperò plorant vencé, e la Mareselva, adversària sua, morí de dol en lo carçre". Martín de Riquer en su edición del *Tirant lo Blanc* (Barcelona, 1947, Introducción, págs. 125 y 138-139) apunta dos reminiscencias de las epístolas no ovidianas del *Bursario*. Es la primera el nombre de Madreselva, que Joanot Martorell da caprichosamente a la heroína de la anécdota sobre la orden de la Jarretera (*ed. cit.*, cap. LXXXV, pág. 203: "La donzella aquesta se nomenava Madresilva"), y que es el de la atribulada amante de Mausol. Al recapitular la historia de su amor en la Epístola de Juan Rodríguez, Madreselva recuerda las danzas en "la real fiesta" en que ella y su rival muestran su amor por Mausol (*Cancionero de Herberay*, págs. 11-12), las cuales sugieren el sarao y baile en que la doncella inglesa pierde su liga: quizá la semejanza de las situaciones movió a Martorell a usar el nombre que no conoce nadie de cuantos han referido la difundida conseja. La segunda reminiscencia se encuentra en la carta de Diafebus a Estefanía (cap. CLXXXVIII, pág. 581), y es un verdadero plagio de lo que escribe Troylos a Breçayda (*ed. Paz y Mélia*, pág. 303) recordando un incidente de la última noche que los amantes han pasado juntos:

Miémbrate agora dela postrimera noche que tú y yo manimos en vno, e entravan los rayos dela claridat dela luna... y quexávaste tú pensando que era la mañana, y dezías... en manera de querella: "¡O... muevan vos agora a pietat los grandes gemidos y dolorosos sospiros de la mezquina Breçayda, y cesat de mostrar tan aýna la fuerça del vuestro grand poder, dando lugar a Breçayda que repose algund tanto con Troylos...!" E dezías tú, Breçayda: "¡O cuánto me ternía por bien aventurada si agora yo supiese la arte mágica, que es la alta sçiençia de los mágicos, por la qual han poder de hazer del día noche...!"

Recordam aquella darrera nit que tu e jo érem en lo llit: entraven los raigs de la lluna, e tu, pensant fos lo dia, deies en manera de querella: "¡Oh, mo-guen-te a pietat los grans gemecs e dolorosos sospirs de la mesquina d'Estefania, e no vulles mostrar tanta ira a la força del teu gran poder! ¡Dóna lloc a Estefania que repose un poc ab Diafebus!" E més deies: "¡Oh, quant me tendria jo per benaventurada, si jo sabés l'art màgica, que és l'alta ciència dels màgics, en la qual han poder de fer tornar del dia nit!"

El plagio es evidente, como puede inferirse hasta de la incompreensión de "tan aýna" vertido disparatadamente *tanta ira*, según la tercera observación de Riquer. Ni puede suponerse que la coincidencia se deba a una fuente común, pues ni Benoît de Sainte-Maure —inventor de los amores de Troilo y Briseida— ni su abreviador y traductor Guido delle Colonne, ni la *Historia troyana en prosa y verso*, ni "Leomarte", ni las *Crónicas troyanas*, gallega y castellana, ofre-

cen tales cartas, que pertenecen en propiedad al traductor del *Bursario*. Además, las tres pruebas con que Tirant demuestra la superioridad de las mujeres (cap. CLXXIII, *ed. cit.*, pág. 555) coinciden con las razones trigésima segunda, tercera y sexta respectivamente del *Triunfo de las donas*:

La tricésima segunda razón es, por quanto a la muger, porque lo más amó. . . e como touo firme esperança, primeramente por excelencia que a ningund onbre, resuscitando, apareció.

La tercera, por auer seydo formada de carne purificada e non del vapor dela tierra, dela qual el onbre e los otros animales fueron criados. Et aquesta es la razón por que es el onbre en el bestial apetito, enla aspereza del cuerpo e vellosa faz alas bestias más semejable, como tengan más que la mujer del terreno vapor, menos noble de los elementos.

La sexta razón es por ser más limpia; de lo qual da testimonio el natural experimento por los antiguos prouado, es a saber: que después que vna mujer se oviere la faz o las manos con diligencia lauado, quantas vezes después fuere vista lauarse, tantas quedará sinple el augua, como era de su principio clara; e por el contrario del ombre aviene, el qual, si veces se lauare innumerables, siempre jamás el augua deuerná turuia, como sea criado del non limpio vapor dela tierra, e la muger de carne linpia purificada.

... *Jesucrist, com ressuscità primer aparegué a dona que no a home; perquè raonablement seria la dona de major excel·lència, coneixent la divina Bondat que per la molta virtut de vosaltres éreu mereixedores de tanta honor. Car primer aparegué a la sacratíssima mare sua e a la Magdalena que no als apòstols. . . Com nostre Senyor Déu creà l'home, lo formà del llim de la terra, e la dona formà de la costella de l'home, qui es pus pura matèria; per ço se mostra com és creada de més noble cosa que no l'home. E ultra les auctoritats de la Sancta Escripura, se mostra per experiència manifesta que si una dona se lavara les mans, e après les se torne a lavar, no donant espai sinó que sien eixutes, l'aigua que n'eixirà serà molt clara e neta. Feu lavar les mans a un home, e torne-les-se a lavar sens que no toque en res, e veureu l'aigua que n'ix ésser tèrbola e sùtzia per moltes vegades que les se lave. E aci se mostra l'home que tira a son semblant del que és format. . .*

Verdad es que Juan Rodríguez no hace, a su vez, sino parafrasear una argumentación bien conocida, que se ha conservado en un manuscrito de Cambridge (*Ro*, VI, 1877, pág. 501):

Mulier prefertur viro, scilicet:

*Materia: Quia Adam factus de limo terre, Eva de costa Ade.
Loco: Quia Adam factus extra paradysum, Eva in paradiso.*

In conceptione: Quia mulier concepit Deum, quod homo non potuit.

Apparición: Quia Christus primo apparuit mulieri post resurrectionem, scilicet Magdalene.

Exaltación: Quia mulier exaltata est super choros angelorum, scilicet beata Maria.

La expresión *del llim de la terra* parece indicar que el *Tirant* conocía el texto latino; en cambio, el peregrino experimento del agua, que no se halla en dicho texto, quizá sea indicio de contacto directo, a menos de suponer una tercera obra, fuente común de Juan Rodríguez y de Joanot Martorell.

A la argumentación latina, sin duda a través del *Triunfo de las donas*, se remonta Pedro Torrellas cuando, el retractarse de sus maldicientes coplas, dice en su *Razonamiento en defensa de las donas* (texto según B. MATULKA, *The novels of Juan de Flores*, op. cit., pág. 117, superior al de la ed. de P. Bach y Rita):

Aquell justu repartidor delas gracias formó Adam del vil linpio [¿limo?] dela tierra y Eva dela más noble parte del hombre; Adam en el vall de Maçeno [¿damasceno?], a Eua en el terrenal paraíso; Adam rústico, feroze, peloso, ala naturaleza delos animales brutos pareciendo, a Eua blanca, suaue, delicada e lisa, más angélica ydea que forma umana representando.

También Torrellas refleja el texto latino en la expresión “limo de la tierra”, pero en cuanto al resto parece inspirarse directamente en el *Triunfo de las donas*: la asimilación de Adán a los animales procede de la ya citada razón tercera; el lugar de la creación y la semejanza de Eva con los ángeles, de la razón segunda:

La segunda razón es por quanto dentro del paraíso, en compañía delos ángeles formada, e non el onbre, que fué con las bestias enel campo damasceno, fuera del paraíso, criado. Et aquesta es vna delas razones por que la muger en beldat e en virtud ha la figura angélica más se paresçe.¹⁷

¹⁷ Joan Roig de Corellas en su defensa de las mujeres, que lleva el título mismo de la de Juan Rodríguez del Padrón —*Triunfo de les dones*—, se detiene a refutar escolásticamente los dos primeros argumentos del ms. de Cambridge, tantas veces repetidos en las apologías feministas (*Obres*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1913, pág. 137): “Dien que Deu omnipotent, creant lo primer home de la terra, a nosaltres forma de la sua carn e costella: ignorants natural filosofia, no saben que mouiment, no de hon comença, mas de on termena, ateny la sua noblea; e axi, de cada dia, de nosaltres e dels homens se fan inperfets animals, que sol nomenar grandissim fastig porta. Dien, encara mes, aquests inutills defenssors de nostra condicio, lo esser de nosaltres hague principi en lo terrenal Parahis, lo primer home en lo camp damage; oblidant se quel loch a la essencia de algu neguna perfeccio porta, ans tots jorns, lo infinit Senyor sembra purissimes animes en los cossos per lo primer crim infectes; los quals la bellea de lanima no ensutzien, encara que a ben obrar dificultat li porten”.

Merece más detenimiento la huella de Juan Rodríguez del Padrón en la *Gloria d'amor* de Huch Bernat de Rocabertí (ed. H. C. Heaton, Columbia University Press, 1916), apenas señalada hasta ahora. El núcleo de este poema, compuesto entre 1453 y 1461, es el encuentro del poeta, en un Infierno de enamorados (semejante al del Canto V de la *Divina Comedia*, a sus imitaciones italianas trecentistas y a sus reflejos castellanos de la primera mitad del siglo xv) con diversos grupos de amantes ilustres de la mitología, la literatura y la historia. Acerca de un grupo vagamente indicado, la doncella Conaxença, guía del poeta, dice (vs. 635-637):

*Guard'aquella 'stela
que sobre tots aquells amants clareja.
Irena es.*

A este propósito, Heaton transcribe la opinión de F. R. CAMBOULIU, *Essai sur l'histoire de la littérature catalane*, 2ª ed., Paris, 1858, según la cual Irena sería la emperatriz que reinó en Constantinopla a fines del siglo viii; su historia figura en el tratado *De claris mulieribus* de Boccaccio, y Juan Rodríguez alude a su persecución de los iconoclastas en el *Triunfo de las donas*, pág. 111. Heaton no se adhiere a tal identificación, por no ver en la vida de la Emperatriz nada que justifique su papel de estrella que brilla sobre todos los enamorados, y piensa que ha de ser algún personaje ficticio de la Edad Media, probablemente de igual categoría, aunque distinto, de la Yrena de los vs. 802 y 805. Léese, en efecto, en este segundo pasaje, como caracterización de ciertos personajes llorosos (vs. 790 y sigs.):

*"Aquests son cells qui feren la venjança
de Liessa, quant Troyol la va'uciure.
Ardolies, vent Liessa fnida,
volch ser humil ans que pendre venjança
del pare seu; de mort fina la vida..."
Perlant axí fonch pres d'una gran porta,
hond viu escrit al pus alt de son cercle
paraules tals, sens jo fer li estorta:*

Tampoco debía de estar de acuerdo Roïç de Corellas con el argumento de la aparición, pues lo reemplaza por el de ser las mujeres más virtuosas (y por consiguiente más amadas de Dios), lo que da pie a la inevitable enumeración de dechados femeninos. Así, pues, los únicos argumentos que mantiene, amplificándolos con toda su retórica, son los de la concepción y la exaltación. No obstante, todavía en el siglo xvii, las *Noches de invierno* de Antonio de Eslava brindan la primera de las vetustas pruebas (ed. L. M. González Palencia, Madrid, 1942, pág. 335): "Cosa certíssima es ser más noble y perfecta la forma que la materia, ... pues si ello es así, y nuestro padre Adán sirvió de materia en la forma de Eva, luego más perfecta fué Eva que Adán..." Lo curioso es que en esta tardía formulación el razonamiento se presenta en riguroso atuendo aristotélico, que no tenía en sus orígenes.

*"Dins mi estan en delit perdurable
 Ardolies, Yrena e Liessa,
 Elisandre, Luqui molt delitable,
 ab les quatre desenas de donzelles.
 Jo son lo clos monastir de Yrena..."*

Aquí Heaton conjetura que la historia aludida sea "una novela griega traducida quizá al francés o al italiano, y en boga en tiempos de Rocabertí", y cita la opinión de E. CARDONA, *Dell'antica letteratura catalana*, Napoli, 1878, pág. 101, quien sin entrar en detalles afirma que los personajes mencionados son "heroínas de las historias de la época". Lo curioso es que las reseñas de la edición de Heaton —excelente, por lo demás— elogian a porfía su elucidación de las fuentes y hacen hincapié, con él, en la escasa importancia de las fuentes castellanas del poema (*Ro*, XLV, 1918-1919, pág. 155; *RFE*, VI, 1919, pág. 75; *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, 1915-1920, Segunda parte, pág. 897; *BHi*, XXII, 1920, págs. 52 y sigs.). Claro está, no obstante, que *Irena* no es la emperatriz Irene, que la historia aludida no es una novela griega en versión francesa o italiana, y que Elisandre y Luqui no son una pareja de amantes. La obra de que proceden todos esos nombres estaba, como bien sintió Heaton, "en boga en tiempos de Rocabertí", y no es otra que la *Estoria de dos amadores*. El cotejo entre la *Gloria d'amor* y la novela caballeresca y sentimental de Juan Rodríguez del Padrón permite las siguientes identificaciones, además de las obvias de Ardolies y Liessa, que ya señaló FARINELLI, *Italia e Spagna*, I, pág. 220, nota:

Troyol, asesino de Liessa, es el personaje que el defectuoso ms. único, reproducido en la ed. de Paz y Mélia, llama primero Creos (págs. 53, 54 y 58) y luego Croes (págs. 57, 61, 62, 67 y 68); la glosa que extracta la novela en la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable de Portugal, le nombra también Croes (pág. 414). Como la confusión entre *c* y *t* es muy frecuente en mss. antiguos, sospecho que el nombre de este personaje pudo ser (o pudo leerse) también Troes; en la *Cadira de onor*, pág. 160, se halla precisamente Croa por Tros, el rey troyano padre de Ganimedes. La forma Troes permitió la asociación con el nombre Troilo, tan traído y llevado en los libros caballerescos del ciclo de Troya, que en el *Filòstrato* y en varios textos medievales catalanes aparece siempre como *Troyol(o)*. Por ejemplo, el poema anónimo de fines del siglo xiv o comienzos del xv llamado *Prechs d'amor*, cita entre otros muchos enamorados a *Troyolus* (J. MASSÓ TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona, 1932, I, pág. 409); la *Gloria d'amor* trata de la historia de Briseida en los vs. 587 y sigs., y la glosa al v. 608 da el nombre de *Troyol* (págs. 118-119); el *Tirant* nombra tres veces a *Tròiol* (*ed. cit.*, págs. 571, 914, y 953), y Francisco Imperial, muy orientado hacia lo extranjero, usa la forma "Troyolos" en su *Decir del naci-*

miento (*Cancionero de Baena*, núm. 226, copla 32b). El lenguaje artificioso, los nombres propios eruditos y los imaginarios han multiplicado en las obras de Juan Rodríguez los errores de copia; la metamorfosis de Troes en Croes, Creos, Troilo y Troyolo no es más extraña que la de Sirte y Caribdis en "Sierta e Carida" (pág. 69), la de Tántalo en "Catulo" (pág. 159), la de "Ephyren bimarem" en "Piremo y Vymar" (pág. 249), la de Hipsicratea en "Tracia" (pág. 296; ed. Aubrun, pág. 7: "Sicratea"), etc.

Yrena en los vs. 635 y sigs., 802 y 805 es la infanta de Francia enamorada del héroe; su amor ejemplarmente fiel y desinteresado pudo muy bien inclinar a Fra Rocabertí a convertirla en estrella que preside al grupo de "molts amants virtuosos en vida" (v. 624).¹⁸ El numeral exacto del v. 804 ("ab les quatre desenas de donzelles") es perífrasis que concretiza la vaga expresión del original "en grand compaña de vírgines castas y devotas donzellas" (pág. 66), según uso corriente en la retórica medieval (cf. L. ARBUSOW, *Colores rhetorici*, Göttingen, 1948, pág. 85). Yrena erige a los amantes un fastuoso sepulcro con altisonante epitafio (pág. 70) que debió de rondar la imaginación de Fra Rocabertí cuando escribió los versos 799 y sigs., pues sin negar en ellos el eco de la *Amorosa visione* apuntado por Heaton, preciso es reconocer que la intención de los dos poetas es muy distinta: Boccaccio habla de una inscripción en un portal simbólico que exhorta a seguir el camino de la gloria, en tanto que el poeta catalán, exactamente como Juan Rodríguez, trae una inscripción en la entrada de un edificio, que conmemora a unos amantes ejemplares. La incongruencia de situar el palacio encantado de la novela, no ya sus moradores, en el Infierno de los enamorados, es prueba del atractivo que la *Estoria de dos amadores* tenía para Fra Rocabertí.

¹⁸ Como la historia de Francia no conoce tal infanta Yrena (quien por la cronología de la novela debería ser hija de Carlos VII), el Padre Fita conjeturó que fuese símbolo de la Paz de Arrás (PAZ Y MÉLIA, pág. xxii), celebrada en 1435 entre Carlos VII y Felipe el Bueno, la cual tuvo viva repercusión en toda Europa por consagrar el poderío de los Duques de Borgoña. Favorece la concepción de Yrena como personificación alegórica el hecho de que por momentos también Liessa parece concebida de esta manera. Y no es objeción el escaso conocimiento del griego en Castilla, pues alguna palabra suelta asoma en el *Cancionero de Baena*, núm. 240, y Juan Rodríguez pudo recoger otras en sus viajes. Puede objetarse, en cambio, que no hay en la obra de Juan Rodríguez ningún otro personaje que alegorice un determinado hecho histórico. La *Estoria*, en particular, ofrece una muchedumbre de hechos concretos y de personajes concretos también, los unos históricos, los otros imaginarios. Probablemente, Yrena sea uno de estos últimos, y su nombre sea simple recuerdo de la Emperatriz cuya biografía idealizada (cf. todavía TIRSO DE MOLINA, *La república al revés*) Juan Rodríguez demuestra conocer en el *Triunfo de las donas*, pág. 111, del mismo modo que el nombre de la madre de Liessa, "la sabia Julia", es un recuerdo de historia romana.

Elisandre es la “gentyl Alexandr(i)a, hija del grand duque Vitoldo” (págs. 56 y 69), calificada juntamente con la “lynda hermana del Rey de Almaçia” de “enamoradas” de Ardanlier, y deseosas ambas de vengar su muerte (pág. 69).

Luqui es nombre que no se encuentra en la novela de Juan Rodríguez, por lo menos en el ms. único en que ha llegado (con laguna en la pág. 69), pero la historia del Gran Duque de Lituania, Alejandro Vitoldo, permite dilucidarlo. En 1429 el Gran Duque reunió en la ciudad de Luck un congreso cuyos magníficos festejos duraron cincuenta días, y al que concurrieron el Legado del Papa, el emperador Segismundo, el rey Vladislao II Jagellión de Polonia, los maestros de las Órdenes Teutónica y Livónica, el rey Erico de Dinamarca, el Gran Duque de Moscovia, soberanos y delegados de muchos territorios rusos, de varios khanes tártaros y del Imperio bizantino. Como es natural, el congreso concentró la atención de Europa sobre la figura del ambicioso Gran Duque¹⁹ Muy probablemente los españoles que, como Juan Rodríguez, asistieron entre 1431 y 1439 al Concilio de Basilea, oyeron hablar favorablemente del primer soberano católico de la remota Lituania, quien había merecido del papa Martín V el dictado de *Propugnator et augmentator Fidei* porque sus ideas de catequización pacífica, opuestas a los métodos de violencia de la Orden Teutónica, cuadraban con los de este Pontífice. Quizá la *Estoria de dos amadores*, entre las muchas y nada claras alusiones a personajes y hechos históricos coetáneos²⁰, introdujese el nombre de la ciudad de Luck en la forma *Luqui*, quizá éste hubiese llegado a España por vías independientes. Habida cuenta del congreso convocado en Luck por el Gran Duque Vitoldo, a quien menciona la *Estoria*, pueden formularse estas dos explicaciones del v. 803 de la *Gloria d'amor*:

¹⁹ J. EHRET, *La Lithuanie*, Genève-Paris, 1919, pág. 101. Sobre el alcance religioso y político del congreso, véase J. PFITZNER, *Groszfürst Witold von Litauen als Staatsmann*, Brünn-Praha-Leipzig-Wien, 1930, págs. 189 y sigs. Sobre los participantes en el congreso, además de las obras citadas, véase T. G. CHASE, *The story of Lithuania*, New York, 1946, pág. 52, y C. R. JURGÉLA, *History of the Lithuanian nation*, New York, 1948, pág. 174. Importa tener presente que, si bien la pronunciación de Luck es *Lutsk*, el título latino de Vitoldo, *dominus Trocensis et Lucensis* ‘señor de Troki y de Luck’, permite inferir la falsa forma *Luki*, apoyada en la frecuente confusión entre Luck y la ciudad rusa Velikie Luki. Me complazco en agradecer a los profesores Alfred Senn, de la Universidad de Pennsylvania, y Francis J. Whitfield, de la Universidad de California, la gentil ayuda que me proporcionaron en cuanto a la fonética y transcripción de Luck.

²⁰ Paz y Mélia aclaró muchas dificultades; otras siguen en pie. ¿Quién es, por ejemplo, la “lynda hermana del rey de Almaçia” (págs. 56 y 69), y de qué reino se trata? Dificilmente Juan Rodríguez podía llamar “reino” a Dalmacia, que Segismundo de Hungría trata de reconquistar por las armas del poder de los venecianos, a quienes acaba por cederla en 1437 mediante indemnización.

a) Fra Rocabertí, escribiendo lejos de la Europa central y a unos treinta años del congreso de Luck, pudo trabucar los nombres y creer que Luqui era nombre de persona y, más particularmente, por el parecido con "Lucas", nombre de varón. Así procedió el poeta Joan Rocafort (discípulo de Ausias March y cuya actividad, por lo tanto, puede creerse posterior a la de Rocabertí), cuando al enumerar en su *Salta e croada* los ilustres enamorados a quienes sobrepasa en fervor, dice (*Gloria d'amor*, ed. cit., pág. 124):

Jo no us am menys que Luch feu Alisandra.

Pero cabe notar que Rocafort transforma en *Luch* (catalán moderno *Lluc* 'Lucas') el oscuro nombre *Luqui* que no es —ni siquiera en la forma conjetural *Luchi*, como arguye Heaton— el derivado italiano normal del latín *Lucas*. Por lo contrario, Fra Rocabertí mantiene la forma original, sin asimilarla al nombre de varón²¹.

b) Rocabertí sabía que *Luqui* era nombre de lugar y no de persona, según entendieron Fernando de la Torre, Joan Rocafort y los editores de la *Gloria d'amor*. Fortalece esta opinión el adjetivo *delitable* que le acompaña y que aparece otras veces en el poema, dos de ellas (vs. 155 y 960) aplicado a *fi*, la tercera (v. 1173) precisamente calificando lugares, "les lochs humils delitables de Ero", y nunca como epíteto de persona. No puede sorprender que el poeta introduzca un lugar entre los personajes célebres, únicos ocupantes habituales del Infierno de enamorados, ya que ha incluido también el "monasterio" de Yrena y su séquito (v. 805: "Jo son lo clos monastir de Yrena"). De todos modos, es probable que el despego de Fra Rocabertí por la literatura castellana haya sido exagerado por sus estudiosos de hoy; difícilmente puede pensarse que un poeta penin-

¿Podrá ser error del escriba por "Dacia", esto es, "Dania" o Dinamarca (la confusión entre *Dacia* y *Dania* es frecuente en los mss. medievales), y tratarse de una hermana de Erico de Pomerania, quien de 1412 a 1439 reinó en Dinamarca, Suecia y Noruega, y en 1429 asistió al congreso de Luck? ¿Quiénes son "el grand duque Durno y el conde Grandier y el príncipe de Mirana y el marqués delas Playas, embaxadores delos rreynos de Almaçia, Daçia y Traçia y Polonia" nombrados en un párrafo sumamente defectuoso (pág. 67)? No parecen nombres imaginarios.

²¹ Es muy curioso que Fernando de la Torre quien, según propia declaración, se halló también en Basilea (cuando el Concilio, conjetura PAZ Y MÉLIA en su ed. de este autor, pág. VIII) y, al parecer, en su primera juventud, cuenta entre las historias trágicas insertas en el ya citado *Tratado e dispido*, pág. 89, una cuyos protagonistas son "la ytálica donzella llamada Alixandra, fija del príncipe de Taranto" y el "discreto e gracioso mancebo convocado Luqano". Algunas de estas narraciones tienen nombres de pura imaginación; quizá Fernando de la Torre escogió para la historia en cuestión dos nombres que su memoria había asociado desde los días de Basilea, y esta historia es la que tuvo en cuenta Rocafort pues, aunque la cronología de la obra de Fernando de la Torre es bastante incierta, es muy probable que sea anterior a la de Rocafort.

sular del siglo xv, escribiendo un poema alegórico, no prestase atención a la obra de Mena y Santillana, corifeos en el mismo género²². La circunstanciada mención de los personajes de la *Estoria de dos amadores*, incluso la de los secundarios, es prueba suficiente de la admiración de los autores catalanes hacia la primera novela sentimental escrita en castellano.

Después de examinar la figura, la obra y la influencia de Juan Rodríguez del Padrón, es más fácil comprender su fama que, a primera vista, puede parecer arbitrariamente abultada. Sin duda, su fuerte personalidad dió a sus obras un alcance tan destacado para coetáneos o inmediatamente posteriores como difícil de asir hoy. Además, en marcado contraste con Juan de Mena y muchos otros artistas de su época, fecundamente desgarrados entre el mundo medieval y el del Renacimiento, Juan Rodríguez pertenece a la Edad Media en ideas, géneros y modelos, y se beneficia con la persistencia del gusto medieval en España. Su influjo, extendido por más de un siglo en el tiempo, revela en su notable ámbito espacial qué atentas estaban unas a otras las literaturas de la Península en vísperas de la unificación española.

APÉNDICE

La Vida de Ovidio que encabeza el *Bursario* (véase NRFH, VI, 1952, pág. 336, nota 23) es sin duda traducción fiel de un original latino casi idéntico al que se conserva en un manuscrito de las *Heroidas*, del siglo xiv (Cod. Vat. lat. 2792), y fué reproducido por F. Ghisalberti en su excelente estudio "Mediaeval biographies of Ovid", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, pág. 44: "Ouidius in Peligno opido existens, uidens alios poetas per scripta ad honorem prouehi, Romam uenit et ibi animum suum ad iuuenalia applicauit. Unde ait in libro de Ponto: «leta cano letus, tecum quoque tristia tristis» [III, ix, 35]. Ad utilitatem uero iuuenum composuit istum librum in quo imitatus est Esiodum as-

²² Quizá también pruebe el influjo de la poesía castellana —Juan Rodríguez, Mena, Santillana— el largo episodio de la *Gloria d'amor*, vs. 1040-1093, acerca de Macías, en el cual éste habla castellano y no gallego; y la mención del Conde de Luna, v. 1427, no por breve menos valiosa, ya que don Álvaro de Luna, desbaratador de los Infantes de Aragón, no había de ser figura grata en Cataluña. En cambio, no me parece que de los nombres Paulina y Emilia (vs. 399 y 401) pueda inferirse conocimiento del *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, pues dichos personajes no guardan la menor relación con la vestal Emilia ni con Emilia Tercia, esposa de Escipión el Africano, ni con Paulina, mujer de Boecio, que son las historiadas por el Condestable, como tampoco la guardan la Paulina de Rocabertí y la de Juan de Lucena, *Libro de vida beata* (*Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi*, pág. 147).

creum poetam reduciendo epistulas ad memoriam que iam date erant fere obliuioni; unde habetur in Ouidio de arte amatoria: «ignotum aliis hoc ille nouauit opus» [III, 346]. Materia ipsius est amor licitus, illicitus et stultus. Intentio sua est quasdam puellas commendare in licito amore sicut Penelopem, alias reprehendere ab illicito sicut Phedram que dilexit Yppolitum priuignum suum, alias reprehendere a stulto amore sicut Phillida et Oenonem. Stultitia enim est pueros diligere sicut Oenone quia solunt esse inconstantes secundum etatis sue uariacionem. Hec est principalis intentio, alie secundum distinctiones speciales exponuntur". Juan Rodríguez se aparta de esta Vida en dar la etimología de "Pelino opydo" que se halla en muchas otras Vidas ovidianas y que en última instancia procede del mismo Ovidio (*Amores*, II, 1, 1; xvi, 1 y sigs.; *Fastos*, IV, 685 y sig.). La explicación del título *de Ponto* no se encuentra en la citada Vida que, además, estropea el verso correctamente citado por Juan Rodríguez. Inducido por la sintaxis de este verso, el traductor continúa en primera persona, como si formase parte de la cita de Ovidio la disparatada noticia sobre Hesíodo, primer autor de las *Heroidas*, que las Vidas ovidianas no se cansan de repetir. (La noticia ha de tener antiguo abolengo, pues parece implicar confusión con el poema perdido de Hesíodo llamado *Eoiai* o *Catálogo de mujeres*, que enumeraba las heroínas amadas de los dioses). Hay alguna divergencia en los ejemplos de los distintos tipos de amor: la Vida del Códice Vaticano cita a Penélope, Fedra y luego a Filis y Enone como ejemplos respectivamente de amor lícito, ilícito y loco; Juan Rodríguez coincide en el primer ejemplo, no trae caso de amor ilícito y aduce para el amor loco a Isifle y Enone. Tampoco concuerda el final de ambas Vidas: en lugar de aludir a otros propósitos de las *Heroidas*, Juan Rodríguez habla de su utilidad y explica su título. Con todo, la Vida ovidiana transcrita, aunque no ha sido el modelo mismo de la del *Bursario*, permite enmendar algunos yerros de escriba. Así, *inventibles* ("aplicó el su corazón a tratar delas cosas inuentibles") debe corregirse por *iuueniles* ("animum suum ad iuuenalia applicauit"); "Esíodo *asirengo*" es, claro está, *ascreo*, e *Islifle* es *Isifle*, forma normal, en el siglo xv, de "Hipsípile"; cf. SANTILLANA, *El triumphete de amor*, 18: "Ysifle, Yoles, Elena"; MENA, *Laberinto*, 90: "Estauas, Ysifle, allí vergoñosa / ... otras Ysifles que deseassen" (pero Mena da el nombre de Hipsípile al personaje mitológico Erifile).

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.