

# NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

AÑO VI

NÚM. 4

## JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: VIDA Y OBRAS

Dedico a la memoria de mi maestro Amado Alonso  
este trabajo, comenzado el 26 de mayo de 1952.

Para el lector moderno, Juan Rodríguez del Padrón es uno de tantos escritores de la tardía Edad Media cuya obra no justifica su fama. En este caso el desacuerdo no parece provenir de la dificultad de ajustar la lente histórica a su remoto objeto, ni tampoco de una boga momentánea que hubiese alzado caprichosamente el mérito del artista, pues de ser así las generaciones siguientes habrían invertido, a buen seguro, la arbitraria valoración. Pienso que la reputación de Juan Rodríguez del Padrón se debe en primer término a su personalidad, la cual realizó su obra a ojos de los contemporáneos y extendió su alcance cosa de un siglo. Cuando la persona de Juan Rodríguez cae en olvido, su eclipse como escritor es poco menos que total. Lope y Gracián, que a veces mencionan a los líricos del siglo xv —por ejemplo, al Comendador Escrivá, a Antón de Montoro, Quirós, Diego de San Pedro, Garcí Sánchez de Badajoz, Tapia<sup>1</sup>, ya no recuerdan al autor a quien todos aquéllos admiraron e imitaron.

<sup>1</sup> LOPE, Prólogo del *Isidro* (OS, vol. XI, Madrid, 1777, pág. xxviii): “¿Qué cosa se iguala a una redondilla de Garcí Sánchez...?”; *Introducción a la justa poética* de San Isidro (BAAEE, vol. XXXVIII, pág. 145a, a propósito de los versos famosos del Comendador Escrivá que cita en su versión retocada): “¿Qué cosa se pudo decir más altamente en cuatro versos?” En la pág. 145b menciona desdenosamente a Quirós por su romance “Amara yo una señora...”, sin reparar en que el comienzo no es de Quirós (*Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. J. A. de Balenchana, Bibliófilos españoles, Madrid, 1882, vol. I, núm. 475). *Ibidem*, pág. 146a, cita: “en razón de agudos epigramas, al Ropero y a Montoro, con tantos donaires y agudezas que no les hace ventaja Marcial”. GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, cap. xxiv, transcribe en sus dos versiones la copla del Comendador Escrivá, “eminente ingenio valenciano” (de quien trae otros versos en el capítulo siguiente) y también versos de Garcí Sánchez de Badajoz y de Diego de San Pedro. En el cap. xxv cita con elogio a Diego de San Pedro y al “agudo Tapia, uno de los españoles antiguos”. Aparte los testimonios de eruditos como Gonzalo Argote de Molina, Baltasar de Victoria, Nicolás Antonio, y de historiadores particulares como Lucas Wading y Felipe de Gándara, reunidos por A. Paz y Mélia en su meritoria edición (*Obras de Juan Rodríguez de la Cámara*, Bibliófilos españoles, Madrid, 1884, págs. 451-452), las menciones

## IDEAS

En contraste con un cristiano nuevo como Juan de Mena y con un gran señor como el Marqués de Santillana, el modesto hidalgo Juan Rodríguez del Padrón se muestra muy poseído de su orgullo de casta, según lo acredita el párrafo de la *Cadira de onor* en protesta de la impropiedad de que un poeta corone a otro (págs. 138-139):

E asý de vn poeta, avnque a Omero e a Publio Maro pase en eloquencia, non traerá la laureola fasta que por el príncipe, a quien pertenesçe de le dar laurel o yedra, segund fueron los antiguos, e Petrarcha en nuestra hedad, sea laureado. Onde no poco ofenden la magestad del príncipe algunos poetas vulgares que de su propia abtoridad a otros coronan.

Con razón José Amador de los Ríos (*ibid.*, pág. 267, nota) veía aquí una censura de la *Coronación* escrita por Mena en loor de Santillana y quizá también de la que compuso Santillana en memoria de Jordi de San Jordi). Paz y Mélia (pág. 432) descifra alusiones a diversos personajes de humilde cuna, tales como Juan de Valenzuela, Miguel Lucas de Iranzo, Diego Arias Dávila, encumbrados por Enrique IV<sup>4</sup>, en la censura a los príncipes que admiten “a las obras de Mares. . . ynfirmos. . . que en los oficios de Vulcán e de Saturno con los pastores se vyeron trabajar” (pág. 143). Un poco más adelante leemos en el mismo tratado lo que parece un reproche a la privanza de don Álvaro de Luna, la que tanto resentía la nobleza (pág. 145):

Dolor entrañable alos nobles vyrtuosos del nuestro tienpo es ver los príncipes a personas yndygnas destrubuyr los benefiços;

a “Ardan mis dulces membranças. . .”, núm. 9) y por la ausencia (“¿Quién sin vos se a de holgar. . .?” y “Venga ya triste la muerte. . .”, ed. Paz y Mélia, págs. 189-190), pero tales temas son poco menos que obligados en la poesía amorosa. El *Siervo libre de amor* cuenta en primera persona que una dama, de condición social muy superior a la del protagonista (pág. 40), le favorece (pág. 43); el autor, afligido por tener que guardar secreto (pág. 44; cf. 24, final de “Ham, ham, huyd que rauio. . .”, y pág. 25, los hermosos versos últimos de “Cuidado nuevo venido. . .”, canción, con todo, atribuida a Pedro de Quiñones en el *Cancionero de Gallardo*, núm. 29, y anónima en el *Cancionero de Herberay*, núm. 85), se confía a un amigo por cuyo consejo escribe a su amada (pág. 44); el amigo desleal provoca la ira de la dama (pág. 45), lo que lleva al autor a la soledad (pág. 46) y desesperación (pág. 52). Ahora bien: la condición elevada de la dama es la más firme convención del amor cortés en la lírica trovadoresca; el secreto es uno de sus requisitos, y el amigo maligno está muy cerca del típico *lauzengier*. ¿Estamos ante una ficción retórica tradicional o el artista acomodó a ella lo vivido? Es curioso que en la Canción “Bien amar, leal seruir, / *criidar et decir mis penas. . .*” (pág. 28), el poeta olvide el precepto del secreto; también es justo recordar que el *Siervo libre de amor* no acababa en la nota romántica de desesperación, sino en una racional indiferencia al amparo de la Discreción (pág. 38).

<sup>4</sup> Cf. DIEGO ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, *Crónica de don Enrique IV*, cap. xvi, en *BAAEE*, vol. LXX, pág. 109a.

por lo qual, segund Casiodoro dize enel sexto libro de sus Epýstolas, las vÿrtudes e buenas costumbres de cada vn día se veen peligrar. ¿E quál será el noble que, veyendo en personas de obscuro linaje dystribuýdas las reales merçedes, en serviçio quie-  
ra trabajar del príncipe?

Nada hay en la obra de Juan Rodríguez que refleje la idea monárquica, centralizadora y nacionalista del valido, patente en el *Laberinto* de Juan de Mena, ya que su reverso era la aspiración a cortar las alas a la anarquía feudal de los nobles. Tampoco hay, a pesar de su afición a hazañas caballerescas y a pesar de su devoción, el más leve recuerdo de la "sancta guerra" —en palabras de Mena— contra Granada: lo cual corrobora su condición de noble hostil a las miras de don Álvaro, quien deseaba consumir la Reconquista para consolidar el poder real.

Si en la literatura de los conversos y de los tocados por el humanismo renacentista (Santillana, Mena, Valera, Lucena) asoma la simpatía a los humildes, labradores y menestrales, en las páginas del hidalgo gallego no se refleja otro ambiente que el de la alta nobleza, no sólo la de España, sino la de muchas cortes de Europa (cf. *Sieruo libre de amor*, págs. 55-56 y 63-66), pues la casta noble se sentía solidaria, por cima de las fronteras nacionales: las hazañas de Ardanlier en Hungría y Bohemia (págs. 56, 64 y 66) traen a la memoria las del portugués Juan de Merlo en Hal y Arrás, las del español Diego de Valera en Dijon y las del borgoñón Jacques de Lalaing en Castilla y Escocia<sup>5</sup>. A boca llena habla Juan Rodríguez de emperadores, reyes, príncipes y magnates, enaltecidos por la pompa ceremoniosa que da vistoso prestigio a cada uno de sus actos: el cotejo con *Curial y Guelfa* o la referencia al *Otoño de la Edad Media* son aquí forzosos.

Por eso mismo se muestra Juan Rodríguez del Padrón tan prendado del simbolismo de la heráldica, expresión típica del vivir noble medieval, que florece con pujanza en las costumbres palaciegas del siglo xv. Las obras conservadas ofrecen copia de ejemplos (págs. 48, 54, 55, 65, 70, 72, 122, 153 a 173), y aun hay que agregar el título, por lo menos, de la perdida *Oriflama* y sin duda muchas páginas del *Compendio* genealógico. Todos sus escritos documentan su posición

<sup>5</sup> Véase JUAN DE MENA, *Laberinto*, copla 199 y glosa de Hernán Núñez; HERNANDO DEL PULGAR, *Claros varones de Castilla*, ed. J. Domínguez Bordona, *Clás. cast.*, Madrid, 1923, págs. 115-116; R. L. KILGOUR, *The decline of chivalry*, Harvard University Press, 1937, págs. 258 y sigs. Nótese que Mena, al clasificar a los hombres ilustres conforme a las categorías de la Antigüedad, convierte a verdaderos caballeros andantes, como el Conde de Mayorga y Juan de Merlo, en guerreros adscritos a la orden de Marte, subordinando sus proezas individualistas a las hazañas de los que mueren en la guerra de Reconquista y unificación. A la inversa, Juan Rodríguez reduce guerras contemporáneas, como la de Alemania, Bohemia, Hungría y Polonia (cf. Paz y Méliá, pág. 417) a episodios caballescicos que se deciden por el denuedo de un solo paladín.

nobiliaria: los breves versos de amor en estilo cortesano; el *Siervo libre de amor*, obra alegórica que incluye la historia sentimental y caballeresca de Ardanlier y Liessa, rica en alusiones a las cortes europeas; las perdidas genealogías, y sobre todo el *Triunfo de las donas* y la *Cadira de onor*. Pues el doble tratado plantea el problema de la verdadera nobleza, palpitante en los inquietos tiempos de don Juan II, cotejando la definición de la Escolástica con las de autoridades más recientes. Entre los muchos que meditaron sobre el problema —fray Diego de Valencia, Fernán Pérez de Guzmán, el Condestable de Portugal, mosén Diego de Valera, Juan de Lucena, Hernán Mexía— se destaca Juan Rodríguez por su arrogante tradicionalismo y resistencia a las nuevas ideas, lo que le valió<sup>6</sup> varios ataques de Valera.

Muy neta es también la fisonomía religiosa de Juan Rodríguez del Padrón: ya se ha visto que, como a los nobles que en 1431 frustraron la toma de Granada por celos de don Álvaro de Luna, también le tiene muy sin cuidado el enclave infiel en la España cristiana. Tampoco hay en sus versos la pormenorizada crítica del mundo, la inquietud teológica o la introspección con que vierten su ascetismo Gonzalo Martínez de Medina, probablemente amigo suyo (*Cancionero de Baena*, núms. 333 y 336 a 339), Ferrán Sánchez Calavera (*ibid.*, núms. 517, 525, 526 y 529 a 532), Juan de Mena (*Coplas contra los pecados mortales*). La única excepción sería el *Dezir que fizo Juan Rodríguez del Padrón contra el amor del mundo*<sup>7</sup>, copiado por don Rafael Floranes del *Cancionero*, hoy desaparecido, que compiló hacia 1464 Fernán Martínez de Burgos. El *Cancionero de Baena* trae este *Dezir*, con variantes verbales y algunos versos y coplas en distinto orden, bajo los núms. 331 y 533, atribuyéndolo respectivamente a Diego Martínez de Medina y a Ferrán Sánchez Calavera. Metro, estilo, uso de ejemplos difieren de cuanto se conoce de Rodríguez del Padrón y concuerdan en un todo con la obra de Sánchez Calavera. Pero, en contraste muy notable, el poeta gallego muestra el llamado súbito de la conversión, con vigor y originalidad nada comunes, en la Canción “Fuego del divino rayo . . .”, que sobresale singularmente en la copiosa y trivial lírica del siglo xv: aparte su fervor, se embellece, como las *Coplas* de Jorge Manrique, por evocar en su atractivo —esto es, con apreciación no ascética— el mundo al que está renunciando.

Muy importante es el papel de los conversos en la sociedad española del siglo xv: tanto más extraña que en toda la obra de Juan Rodríguez no se encuentre la menor alusión a judíos ni a cristianos

<sup>6</sup> Según A. FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, 1921, pág. 56.

<sup>7</sup> En *Opúsculos literarios de los siglos xiv a xvi*, ed. A. Paz y Mélia, Biblióf. esp., Madrid, 1892, págs. 365 y sigs.; cf. pág. xv.

nuevos. Ostenta, eso sí, afición a la parodia litúrgica —nuevo contraste con Juan de Mena—, gustada en la Edad Media europea y de tenaz arraigo en las letras hispánicas. Comparados con las muestras de los siglos xv y xvi —las *Misas de amor* de Suero de Ribera y de Juan de Dueñas, la *Letanía* y los *Salmos penitenciales* de Diego de Valera, el *Miserere* de Francisco de Villalpando, el *De profundis* de Mosén Gaçull, el *Sermón de amores* en prosa de Diego de San Pedro, las *Liçiones de Job* de Garcí Sánchez de Badajoz, glosadas por Gómez Manrique, el *Nunc dimittis* de Fernando de Yanguas, la *Vigilia de la enamorada muerta* de Juan del Encina y el *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo—, los *Siete gozos de amor* y los *Diez mandamientos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón brillan por su mesura y su gracia levemente humorística. Con igual espíritu, la *Estoria de dos amadores* (pág. 72) cuenta que las tumbas de Ardanlier y Liessa se muestran a los peregrinos enamorados en los días de “grand perdonança” que “otorga el alto Cupido”. Muy cerca está otro rasgo típico del Otoño de la Edad Media, la yuxtaposición de elementos cristianos y paganos: así es el templo “ala muy clara Vesta, deessa de castidat”, en el que, como otra *Belle Doette*, profesa la Infanta Irena con su compañía de doncellas para orar por el alma de Ardanlier y que, a su muerte, se transforma en palacio encantado, para prueba de caballeros andantes (*Siervo libre de amor*, págs. 66 y sigs.)<sup>8</sup>.

#### OBRA

*Formas medievales, no renacentistas.*—En contraste con Juan de Mena, quien mantiene las formas literarias medievales, aunque ajustándolas a nueva norma estética y renovando su contenido, y con el Marqués de Santillana, introductor de alguna novedad como los *Sonetos fechos al itálico modo*, Juan Rodríguez del Padrón reconoce plena vigencia a las viejas formas. Su poesía, personal y apasionada, no altera en lo mínimo las convenciones externas de la lírica cortesana tradicional: la desesperación amorosa se vierte en parodias devotas, canciones, un mote (Rennert, núm. 3), un debate (Paz y Mélia, págs. 191-194). Probablemente tomara parte en éstos como torneos poéticos en que daban su parecer sobre un punto varios versificadores cortesanos: la penúltima copla de los *Diez mandamientos de amor* alude al debate sobre Franqueza, iniciado por Gutierre de Argüello y en el que intervienen Juan de Villalpando, Mosén Rebe-

<sup>8</sup> Para el cultivo de lo sacroprofano en la literatura peninsular, véase F. LECOY, *Recherches sur le “Libro de buen amor”*, París, 1938, págs. 221 y sigs.; P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, 1949, págs. 194 y sigs. (con valioso material francés): *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, págs. 98-99. En general, y para la yuxtaposición de elementos paganos y cristianos, véase J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad media*, Madrid, 1945, págs. 221 y sigs., 472 y sigs.

llas y Juan de Dueñas<sup>9</sup>. Idéntica concepción de la poesía como pasatiempo palaciego revela la Canción inserta en el *Siervo libre de amor* (págs. 42-43), cuyas dos octavillas incluyen versos de don Juan II y del magnate Juan de Padilla. La única concesión a los nuevos gustos —bien que gustos castizos, no importados de libros de Italia— es su posible participación en el *Romancero*. Pues si éste es para Mena cantar de rústicos (*Laberinto*, 287h) y para Santillana solaz de “las gentes de baja e servil condición”, Juan Rodríguez está asociado a la elaboración de tres joyas del *Romancero*: el *Infante Arnaldos*, *Rosaflorida* y *La hija del rey de Francia* (Rennert, núms. 4, 8, 11). Verdad es que las opiniones varían sobre la atribución de estos tres romances novelescos que se hallan entre sus poesías del *Cancionero del Museo Británico*, pero no hay argumento irrefutable para negársela y, en particular, la atribución de los dos últimos no suscita dificultad alguna<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Cancionero de Roma*, ed. M. Canal Gómez, Florencia, 1935, vol. I, págs. 114 y sigs.; Paz y Méliá, pág. 405.

<sup>10</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, en *NBAE*, Madrid, 1905, vol. I, pág. CCLXXXVII, comienza por no mostrarse muy dispuesto a admitir que un cortesano de don Juan II pudiese lograr tanta belleza, como si el abuelo y el padre del Marqués de Santillana, éste mismo, Carvajales, Quirós y otros no hubiesen mostrado atención al arte popular y raro talento en estilizarlo. En segundo término, como “las lecciones que el ms. de Londres da son . . . inferiores a los textos impresos”, Juan Rodríguez “no puede ser tenido por autor original de estos romances, sino por refundidor bastante torpe”. No comprendo por qué Juan Rodríguez del Padrón no pudo escribir versiones de esos romances inferiores en belleza a las impresas, y principalmente a las del *Cancionero de romances de Amberes*, hacia 1548, que las difundió: cf. ed. facsimilar, Madrid, 1945, e Introducción de R. MENÉNDEZ PIDAL, págs. xxxn y sig., y xliii). G. BAIST, en el *Grundriss der romanischen Philologie* de G. Gröber, Strassburg, 1897, vol. II, 2ª parte, págs. 429, 431 y 433, admitió incondicionalmente la atribución, y RENNERT, *ZRPh*, XVII, 1893, págs. 559-560, se inclinaba a ella, pues, en efecto, no hay argumento probatorio en contra. P. RAJNA opinaba ingeniosamente en “Osservazioni e dubbii concernenti la storia delle romanze spagnole”, *RRQ*, VI, 1915, págs. 23 y sigs., resumiendo su estudio “*Rosaflorida*” de *Mélanges offerts à M. Émile Picot*, Paris, 1913, vol. II, págs. 115 y sigs., que Juan Rodríguez debió de ser mero colector del *Infante Arnaldos* y de *La hija del rey de Francia*, que son comunes a la poesía popular de otros países europeos y muestran huellas de transmisión oral, y autor de *Rosaflorida*, privativo de España, e inspirado verosímilmente en el *Aiol*, poema caballeresco francés (o en su prosificación), cuyo eco literario en Italia constituye el puente para *Rosaflorida*. La defensa de la atribución de *Rosaflorida* es muy plausible, mucho más que la impugnación de los otros dos romances. Pues, ante todo, el papel de “mero colector” de poesía popular es mucho más anómalo y anacrónico (por lo menos en España) para un poeta anterior al siglo XIX que el de autor: Pero, Diego e Iñigo de Mendoza, Carvajales, Quirós, Juan del Encina, Gil Vicente, Lope de Vega y muchísimos otros estilizaron, pero no coleccionaron la canción popular. En segundo lugar, es notable que se atribuya al autor de la primera novela caballeresco-sentimental, no tres romances cualesquiera (históricos, por ejemplo, o lírico-alegóricos, o fronterizos o mitológicos), sino caballerescos, y no de los ciclos caballerescos clá-

Las obras originales que de Rodríguez del Padrón se conservan en prosa son el *Siervo libre de amor*, el *Triunfo de las donas* y algunas imaginarias *Epistolas*. El *Siervo libre de amor*, expuesto en primera persona, es el análisis psicológico-alegórico del curso de sus amores —verdaderos o no—, en estilo sumamente artificioso y con inclusión de varias breves poesías líricas. Aunque los críticos del siglo pasado lo han clasificado como novela, la obrilla emparenta mucho más con las alegorías amorosas en verso que en los siglos xiv y xv abundan del otro lado del Pirineo. La coexistencia de prosa y verso en una misma obra no era novedad desde Boecio y, aflojado el rigor formal grecorromano, gana terreno en la Edad Media, como lo atestiguan en la literatura hispanolatina el tratado *De consola-*

sicos, por así decirlo, como los artúricos o carolingios, sino de ficción sentimental libre con vago fondo caballeresco, lo que concuerda muy sutilmente con el modo de la *Estoria de dos amadores*. Además, *La hija del rey de Francia* es la cabal contraparte de *Rosaflorida*, en cuanto presenta la historia semihumorística de otra dama arriscada, con todos los motivos que figuran en la versión, superior sin duda, del *Cancionero de romances de Amberes*, aunque en estilo menos adornado y epigramático.

El caso del *Infante Arnaldos* es algo distinto. La versión del *Cancionero del Museo Británico* no coincide en sus motivos ni con la bellísima versión trunca del *Cancionero de romances de Amberes*, ni con la versión judía que es la que más lógicamente explica el misterioso comienzo: véase R. MENÉNDEZ PIDAL, "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires-México, 1943, págs. 60 y sigs. Con todo —y salva la mejor opinión de Menéndez Pidal—, preciso es anotar dos hechos a favor de Juan Rodríguez del Padrón: 1) El *Infante Arnaldos* atribuido a Juan Rodríguez en el *Cancionero del Museo Británico* aparece "contaminado" precisamente con el romance del *Conde Niño* que, en la versión del *Cancionero de Amberes* y subsiguientes, ha servido para desarrollar los efectos del canto mágico. Semejante "contaminación" no mecánica ¿no parece apuntar al primer paso en la lenta elaboración del primoroso *Conde Arnaldos*? 2) La versión atribuida a Juan Rodríguez adolece de incongruencias en la distribución del diálogo, como señala Menéndez Pidal, pero en conjunto no sólo no es incongruente, sino que, por su contenido amoroso, es mucho menos insólita en la tradición del asunto novelesco que la versión absolutamente única, en su delicado misterio, del *Cancionero de Amberes*. Aquella sigue fielmente el dechado caballeresco: el Infante va de caza, entra en el barco encantado y gana con el maravilloso canto (propio o ajeno) el amor de una princesa. ¿Conocemos lo bastante —podemos abrigar la presunción de conocer lo bastante— la oscura gestación de la que han brotado el *Conde Arnaldos* y el *Conde Niño* (con su final tomado, a su vez, del romance de *Tristán*) para negar terminantemente que pudo haber un momento inicial en que los elaboradores del *Romancero* vacilaran entre la secuencia "caballero de caza - canto y barco maravillosos - reconocimiento" y la secuencia "caballero de caza - barco y canto maravilloso - amores"? Recientemente, CH.-V. AUBRUN, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, 1951, págs. cxiv-cxv, admitiendo la explicación de Rajna para *Rosaflorida*, cree que en el *Infante Arnaldos* Juan Rodríguez del Padrón refundió un relato poético sobre don Pero Niño con elementos folklóricos, y que en *La hija del rey de Francia* transformó con originalidad los elementos de la canción popular francesa de la moza que burla al caballero aprensivo.

*tionem rationis* de Pedro de Compostela y la *Chronica Adefonsi imperatoris*. La *Vita noua* y varias composiciones provenzales y francesas (cf. LE GENTIL, pág. 515) habían renovado su práctica, para no olvidar su frecuencia en la literatura árabe y la alternancia de cuaderna vía y versos líricos en el *Libro de buen amor* y en el *Rimado de palacio*. El *Sieruo libre de amor* contiene la *Estoria de dos amadores* que, sobre un fondo de aventuras en tierras extranjeras (a imagen, como observaron AMADOR DE LOS RÍOS, pág. 344, nota, y PAZ y MÉLIA, pág. xx, de las andanzas más o menos coetáneas de don Pero Niño y de Mosén Diego de Valera), traza un brevísimo relato trágico, de escenario ya cortesano, ya agreste y sobrenatural, para exaltar, fiel a la convención caballeresca; el servicio y la lealtad amorosa. Formalmente nada más anticuado que el procedimiento con que Juan Rodríguez trae a remolque este relato como "enxemplo" para su propia situación (pág. 53), pues el enamorado subsume su caso bajo el paradigma "muerte de amores como la de Ardanlier": lo único que falta es el interlocutor que, en *Cendubete*, en *Calila e Dimna* o en el *Conde Lucanor* hubiese preguntado "cómo fuera aquello".

Las dos obras en prosa más extensas son tratados didácticos de pensamiento muy tradicionalista, según queda indicado. También es tradicional su forma; una leve anécdota —el coloquio "con nobles mancebos bien enseñados"— enlaza por sus comienzos ambos tratados y contiene además, verdadero cuento de cuentos, la historia de la ninfa Cardiana cuyo intento es enhebrar la larga digresión feminista que constituye el *Triunfo de las donas*. La estructura no difiere mucho de la de *Barlaam e Josaphat* o la del *Libro de los estados* o la de la coetánea y marcadamente retardataria *Visión delectable*: un ameno marco narrativo encierra con transparente artificio la enumeración escolástica de vetustos argumentos y el acarreo de autores no renovados por el humanismo. Dos breves historias de amor se exponen en la *Epístola de la Madreselva a Mausol* y en las cartas de Troylos a Breçayda y de Breçayda a Troylos: su forma epistolar es la de las *Heroidas*, presentes en castellano desde la *Primera crónica general* y la *General estoria*, forma familiar además por las cartas amorosas insertas en las novelas de caballerías, en el *Amadís*, en el *Tristán* y en el ciclo troyano.

*Modelos medievales, no renacentistas.*—Es que toda la obra de Juan Rodríguez del Padrón está escrita de espaldas al Renacimiento, como lo comprueba, aparte sus ideas y las formas literarias que cultiva, el examen de sus modelos y de su erudición. Para los primeros no tomo en cuenta las obras didácticas, cuyo contenido es bien mostrenco de todos cuantos por esos tiempos podían escribir en Europa. La *Estoria de dos amadores* surgió probablemente por inspiración de un episodio de la novela caballeresca francesa de *Merlin*; en la



prueba de los amadores descrita al final, Amador de los Ríos (pág. 364, nota) señaló el parecido con la de la Ínsula Firme en el *Amadís*. Lo notable es que no hayan dejado en ella el menor rastro la *Fiammetta* de Boccaccio, que fascinó al autor de *Grimalte y Gradisa*, ni la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, cuyo título traduce literalmente. Posiblemente le apartase de la primera el ambiente de burguesía que Boccaccio destaca, ya que Juan Rodríguez sólo admite el caballeresco cortesano o el sobrenatural, y su prejuicio nobiliario se impuso sobre la simpatía que el autor del *Servo libre de amor* y de la fábula de Aliso y Cardiana debía de sentir por el delicado buceo introspectivo de la *Fiammetta*. Más claro aún aparece su desvío de la novelita de Eneas Silvio, a quien debió de conocer por estar ambos al servicio del Cardenal Cervantes (PAZ Y MÉLIA, pág. vii): nada más opuesto a los caracteres desarrollados con observación realista, al adulterio como tema central, a las escenas lascivas y sórdidas exhibidas en el curso de la acción, a las conveniencias sociales que separan a los dos amantes, al amor nada heroico del protagonista, al importante papel del ambiente ciudadano, que el relato del hidalgo gallego con sus personajes que no son sino ideales abstractos de dama y caballero, con su ambiente nobiliario, con sus toques sobrenaturales, con su escenario de corte y de montaña, y en donde el amor de Ardanlier atropella la desigualdad social y motiva la muerte de Liessa, a la que el enamorado no sobrevive.

En cuanto a la obra poética, sin descartar lo mucho que se ha perdido de literatura medieval española, y que hace casual y fragmentaria toda tentativa de demarcar orígenes e influencias, no puede menos de notarse con asombro que no sugiere modelos latinos, franceses ni italianos, antes bien se revela anclada en la antigua tradición de la lírica gallegoportuguesa. El chiste sacroprofano en que acaban mote y glosa en la bonita Canción "Sólo por ver a Macías. . ." (pág. 26):

Yo me querría morir,  
con tanto que resurgir  
podiese dende a tres días,

es idéntico al que en tiempos de Alfonso el Sabio empleaba Pero García Burgalés en una cantiga de escarnio para motejar de retórico el apasionamiento de otro trovador (*Cancioneiro da Vaticana*, ed. E. Monaci, Halle, 1875, núm. 988):

*Roy Queymado morreu con amor  
en seos cantares, por Sancta Maria,  
por hunha dona que gran ben queria  
e por se meter por mays trovador*

*por que lh'ela non quis ben fazer  
fezessel en seos cantares morrer  
mays resurgir depoyz ao tercer dia.*

La copla final de "Fuego del divino rayo..." (pág. 33):

Adiós, real esplendor  
que yo seruí et loé  
con lealtat;  
adiós, que todo el faor  
e quanto de amor fablé  
es uanidat.  
Adiós, los que bien amé;  
adiós, mundo engañador;  
adiós, donas que ensalcé,  
famosas, dignas de loor,  
orad por mí pecador,

suena, como nota Paz y Mélia (pág. 408), a elaboración densa y sentida de la Cantiga del Arcediano de Toro, poeta de la corte de Juan I (1379-1390) (*Cancionero de Baena*, núm. 314):

*A Deus, Amor, a Deus el Rey  
que eu ben servi,  
a Deus, la Rreyna a quen loey  
e obedesçi . . .*

Pero el modelo predilecto entre todos, a quien Juan Rodríguez declara ferviente admiración e imita de hecho, es Macías. La Canción inserta al final del *Siervo libre de amor*, pág. 79, nombra al "gentil Macías"; en los últimos versos de los *Siete gozos de amor*, el autor aspira a compartir el sepulcro, no con su dama, sino con su poeta favorito (págs. 12-13):

Si te plaze que mis días  
yo fenezca mal logrado,  
tan en breve,  
plégate que con Macías  
ser meresca sepultado;  
y decir deue  
do la sepultura sea:  
una tierra los crió,  
una muerte los leuó,  
una gloria los posea.

Especialmente le dedica la Canción, ya señalada, con su gracioso discreteo sobre amor y muerte (pág. 26):

Sólo por ver a Macías  
e de amor me partir,  
yo me querría morir,  
con tanto que resurgir  
pudiese dende a tres días . . .

Más franco, si cabe, es el entusiasmo en las obras en prosa, ya que la *Estoria de dos amadores* culmina en "el buen Maçías", único en salir airoso de la prueba de los leales amantes (pág. 72), y la *Cadira de onor* le propone como único poeta digno de coronación (pág. 138):

E por verdad dezir, sólo temor de errar por modo semejable [al de los poetas vulgares que se arrogan el derecho de coronar a otros] retraer me fizo de laurear, segund mi propósito era, al varón constante, generoso, bien ensennado Maçías, de loable e piadosa recordaçión; ningund otro creyendo en nuestros días meresçer las frondas de Danne<sup>11</sup>.

Vale la pena notar que no es ésta una admiración objetiva, como la que vierte Juan de Mena en las bellas estancias dedicadas al estadista don Álvaro de Luna, al sabio don Enrique de Villena, al caballero don Íñigo López de Mendoza. Más que una valoración, las palabras vehementes de Juan Rodríguez reflejan un lazo afectivo y personal<sup>12</sup> en que probablemente entraron por partes iguales el mérito literario y el hecho de ser Macías "generoso" —esto es, linajudo— y paisano, como "nacido en las faldas dessa agra montaña" (*Estoria de dos amadores*, pág. 72) —esto es, de la Roca del Padrón. La piedra

<sup>11</sup> Por donaire, C. R. Post "reconstruyó", basándose en las alegorías de la *Cadira de onor*, la proyectada *Coronación de Macias*: véase *Mediaeval Spanish allegory*, pág. 256.

<sup>12</sup> De ahí que se les creyera coetáneos y amigos. Así, NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana vetus*, Madrid, 1788, vol. II, págs. 247 y 315, ofrece esta peregrina noticia: "Perterritus tandem [Juan Rodríguez del Padrón] uiolenta Maziae sibi perfamiliaris morte . . . ac in se reuersus, laicum statum, moresque insaniae pro religiosa uita commutare uoluit". En una ingenua escena de *El doncel de don Enrique el Doliente* (cap. XVIII, pág. 190 de las *Obras completas* de LARRA, París, 1848, vol. I) en que don Luis de Guzmán y el Canciller Ayala discurren sobre materia literaria, replica este último: "Como dice Rodríguez del Padrón, el trovador gallego amigo de Macías . . ." El mismo Paz y Mélia, por lo general tan exacto, habla de "la gran amistad de Juan Rodríguez con Macías" (pág. 405). Para la cronología de Macías, véase el excelente estudio de K. H. VANDERFORD, "Macias in legend and literature", en *MPhil*, XXXI, 1933, págs. 39 y sigs. Aun admitiendo una fecha excesivamente tardía, Paz y Mélia, pág. 419, destaca lo anacrónico de la intervención de Macías después de "grand cuento de años" en la cueva encantada de Ardanlier, quien había decidido la historia militar de Alemania entre 1436 y 1439. La desaprensión es típica de la novela caballeresca, como señaló Juan de Valdés a propósito del *Amadís (Diálogo de la lengua, ed. cit., págs. 12 y 172)*.

de toque para comparar la actitud de Mena y de Juan Rodríguez es precisamente la reacción ante Macías: pues Mena en el *Laberinto*, 106 y sigs. (como Santillana en el *Infierno de los enamorados*, 61 y sigs.) le exalta como amador, pero pone en su boca versos propios muy superiores a los del trovador gallego. Lejos de tal audacia, la mayoría de los poetas de los *Cancioneros*, y alguna vez Santillana mismo, repiten respetuosamente los versos insignificantes de Macías.

Por ejemplo: es antigua usanza provenzal, reflejada en los *Cancioneros gallegoportugueses* (cf. H. R. LANG, *Cancioneiro gallego-castelhana*, New York, 1902, págs. 223-224), insertar, generalmente al final de cada copla, versos ajenos, a veces proverbiales, otras lírico-populares, otras de determinado autor. Quizá fuese Macías el primero en introducir en Castilla esta práctica que se mantiene hasta la *Octava rima* de Boscán y la *Residencia de Amor* de Gregorio Silvestre. "Cativo, de miña tristura..." (*Cancionero de Baena*, núm. 306) acaba sus coplas en proverbios pareados; "Prové de buscar medida..." (*Baena*, núm. 310) y la Cantiga en castellano "Pues mi triste corazón..." (*Cancionero de Palacio*, ed. F. Vendrell de Millás, Barcelona, 1945, núm. 292), en cantarcillos de dos y de cuatro versos. Pues bien: en la ya citada poesía inserta al final del *Siervo libre de amor* (pág. 79), Juan Rodríguez del Padrón no sólo nombra a Macías, sino que le tributa el doble homenaje de adoptar su práctica y de emplear para ella versos iniciales de sus Cantigas<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> El texto de dicha poesía (págs. 78 y sig.) está lamentablemente estropeado. El orden de Vanderford (*art. cit.*, pág. 53, nota 38: "E por los más atraher / a me querer responder, / en señal de alegría, / cantava con grande afán / la antigua canción mía: / «Pues que Dios y mi ventura / m'a traído a tal estado, / cantaré con grand cuydado»") elimina la dificultad del texto de Paz y Mélia, donde "canción mía" precede inmediatamente al verso "Catyvo de mi tristura", que Juan Rodríguez no podía apropiarse, ya que pertenece a una de las más conocidas Cantigas de Macías. Pero el texto resultante tampoco es muy satisfactorio. La estructura de la copla en cuestión difiere de la de las dos restantes, y queda en ella sin rimar el verso "cantaré con grande afán", que repite otro verso asegurado por la rima, "cantaré con grand cuydado". ¿Formarán los tres versos "Pues que Dios y mi ventura / m'a traído a tal estado, / cantaré con grand cuydado" el mote de la canción, y deben encabezarla y rematarla, enlazándose con el verso de Macías repetido en las dos coplas? Extraña también que Juan Rodríguez cite una Canción propia que, a su vez, cita sin enlace alguno de sentido ni de rima un verso de Macías. Quizá el copista, confundido por la repetición de "Catyvo de mi tristura" en las dos últimas coplas, copió aquel verso donde el arquetipo insertaba uno de Juan Rodríguez. Por añadidura, como la copla última trae los primeros versos de dos Cantigas de Macías ("Ya, señora, en quien fianza..." y "Catyvo de mi tristura..."), es verosímil que lo mismo hiciese la copla precedente, que también acaba con dos versos de Macías de iguales rimas, el segundo de los cuales es "Catyvo de mi tristura". Así, pues, el penúltimo verso de la segunda copla, "Cuydados e maginança", ha de ser el comienzo de otra Cantiga de Macías, no atestiguada, que yo sepa, en ninguna otra parte. Paz y Mélia (pág. xxxvi) conjetura un eco de la leyenda de Macías que salvó

Además de repetir los versos de su admirado paisano, Juan Rodríguez los imita a conciencia. La frase aramea del Evangelio según San Mateo, empleada por Macías como estribillo en la Canción "Pues me falleció ventura..." (*Cancionero de Palacio*, núm. 247), fomentó sin duda su afición a la parodia devota. El rey de Castilla rodeado de virtudes trovadorescas personificadas, al final de los *Diez mandamientos de amor*, recuerda (según observa Paz y Mélia, pág. 407) la copla penúltima de la Cantiga de Macías "Con tan alto poderío..." (*Baena*, núm. 309; y *Cancionero de Palacio*, núms. 248 y 291; Santillana en su *Proemio* la asigna a Alfonso González de Castro), en que el trovador se declara cautivo de Amor, quien viene a sojuzgarle en compañía de Mesura, Cortesía, Cordura, Lozanía, Hermosura y Valor. El extraño tema de la Canción en que Juan Rodríguez se presenta como perro rabioso, enloquecido de amor y forzado a callarlo, también emana (según la feliz observación de Paz y Mélia, pág. 407) de los versos finales de la más célebre Cantiga de Macías, "Cativo, de miña trystura...", los cuales aúnan asimismo aflicción y silencio, y acaban con un proverbio conocido (por ejemplo, en el *Libro de buen amor*, 1704ab):

*Pero mays non saberán  
de miña coyta lazdrada,  
e por én asý dirán:  
can rrvioso e cosa brava  
de su señor sé que trava*<sup>14</sup>.

En su *Comentario* en prosa a la *Coronación*, copla 34, Juan de Mena parafrasea la fábula ovidiana de Sálmacis (*Metamorfosis*, IV, 285 y sigs.) con goce renacentista en la descripción sensorial. A esta

a su dama al cruzar un puente (pág. 401) en los versos "los puentes por do passares / quiebren contigo al passaje" de la Canción "O desuelada, sandía..." (pág. 29): la conjetura se basa en una interpretación errada que pone dichas imprecaciones en boca del poeta mismo. La ha refutado con razones convincentes A. MUSSAFIA, "Per la bibliografia dei *Cancioneros spagnuoli*", en *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, Wien, XLVII, 1902, págs. 20 y sig.

<sup>14</sup> MENÉNDEZ PELAYO, *Antología...*, vol. V, pág. ccviii, halla que la vida de Juan Rodríguez del Padrón no desdice de las biografías de los trovadores, y agrega: "Cuando leemos, por ejemplo, el «Ham, ham, huíd que ravio», nos parece oír los aullidos de Pedro Vidal, disfrazado con piel de lobo para que le cazasen los monteros de su dama Lupa de Penautier". La diferencia —y no es poca— está en que ni Juan Rodríguez se disfrazó de perro (que se sepa) ni Peire Vidal escribió versos sobre su disfraz de lobo que, a los ojos de la dama y del marido, no pasó de ser una de sus consabidas bufonadas juglarescas (véanse las *Biographies des troubadours*, ed. J. Boutière y A.-H. Schutz, Toulouse-Paris, 1950, págs. 247-248). Para los contemporáneos, que conocían al dedillo las pocas composiciones de Macías, el sentido de "Ham, ham, huíd que ravio" no debía de plantear dificultad.

versión excepcionalmente lograda, si se la coteja con otras imitaciones de las *Metamorfosis* en el mismo *Comentario*, las de Clicie, Filomena u Orfeo, por ejemplo, puede oponerse la invención libre de una metamorfosis a la manera de Ovidio que presenta Juan Rodríguez del Padrón en la historia de Aliso y Cardiana, marco narrativo del *Triunfo de las donas*, págs. 85 y sigs., 123 y sigs. Lo mismo que en la fábula de Aretusa (*Metamorfosis*, V, 487 y sigs.), la víctima, también transformada en fuente, narra brevemente su historia como introducción a importantes noticias —el paradero y destino de Prosérpina en el poema latino; la defensa de las mujeres en el tratado castellano— terminadas las cuales, y por interrogación del interlocutor —allí Ceres, aquí el autor—, ambas ninfas cuentan con gran detalle la historia de un amor no correspondido, con la transformación de la esquiva en fuente. Por otra parte, Aliso que se mata por desdenes, y Cardiana, presa de irresistible deseo de verle y metamorfoseada en su presencia, reflejan el caso de Ifis y Anaxárete (*Metamorfosis*, XIV, 698 y sigs.), mientras las palabras de Cardiana al empezar su propia historia (pág. 124: “Nueua pena la fuerça de tus ruegos me faze sentir”) evocan por su sentido y situación al comienzo del relato la respuesta de Eneas a Dido: *Infandum, regina, iubes renouare dolorem*. Como dirían los retóricos antiguos, Juan Rodríguez es mucho más tímido que Mena en la descripción —que en él sigue incolora y abstracta como en tanta alegoría amorosa de los siglos xiv y xv—, y más audaz en la invención, pues aparte el desechar los personajes mitológicos de Ovidio, muestra cierta independencia al narrar la transformación doble del desdeñado y la desdeñosa (en las *Metamorfosis* sólo la desdeñosa se transforma) quienes, además, guardan cierto lazo vital aun después de su cambio, ya que con las aguas de la fuente Cardiana reverdece Aliso. La nota privativa que Juan Rodríguez introduce en su fábula al modo antiguo —nada parecido ofrece la lasciva Sálmacis de Mena— es la fina introspección sentimental y el amor irreparablemente tardío de la ninfa. Porque, a diferencia de Aretusa y Anaxárate, Cardiana no odia a su amador, antes le ama, aunque tan honesta y escondidamente que ella misma no lo advierte hasta saberle muerto. Tan trágico y refinado juego del amor y de la muerte no sabe a las *Metamorfosis* (Anaxárate apenas da muestras de lástima, no de amor, a la vista del funeral de Ifis), ni siquiera al *Filòcolo* (con su transformación de Fileno, perseguido por un rival poderoso: ed. S. Battaglia, Bari, 1938, págs. 280 y sigs.), sino al sentimentalismo exquisito de los *lais y romans courtois*.

En la *Epístola de la Madreselva a Mausol*<sup>15</sup> la heroína se pinta escribiendo de noche, en la cárcel, a su amado, y cuenta retrospecti-

<sup>15</sup> Las observaciones y cotejos de Paz y Mélia (págs. xxxi y 391 y sigs.) prueban suficientemente la autenticidad de las tres Cartas. La primera se titula *Epístola de la Madreselva a Mausol* en el *Cancionero de Herberay*, ed. Ch.V.

vamente los sucesos que la han llevado a tal situación. Vencido y prisionero Anteón, rey de Acaya y padre de Mausol, por Hércules, rey de Calidonia y padre de Madreselva, a ruego de ésta, es restituído con su hijo a su reino. Tiempo después, Mausol vuelve a Calidonia como cumplido caballero, brilla en justas y saraos, y enciende en amor a Artemisa, hija de la maga Circe, y a Madreselva a quien jura fidelidad. Adelfa, madre de Madreselva, sorprende a los amantes, pone en prisiones a su hija, y lleva a Mausol al cadalso por haber forzado a aquélla. En ese instante —viene a contar la fiel Creta, sierva de Madreselva— se presenta Artemisa, dándose también como forzada por Mausol y alegando, para salvarle, que la ley perdona la vida al culpable si la víctima consiente en casar con él. Tras un debate entre Adelfa y Artemisa, los “padres conscritos” se inclinan por la clemencia; Artemisa y Mausol se disponen a celebrar las bodas y partir para Acaya. Creta exhorta a su señora a escribir al infiel; Madreselva insiste en que Mausol cumpla su juramento.

A poco que se examine la *Epístola*, resalta el carácter medieval de su inspiración, ya por reflejar motivos directos de la vida y arte

Aubrun, págs. 6-14. Paz y Mélia (págs. 296 y sigs.) imprime siempre “Manscol” y ese mismo nombre aparece siempre como “Mausol” en la edición de Aubrun. La *n* es evidentemente yerro de copista: el autor pensaba en el nombre del rey de Caria, Mausolo, famoso por el sepulcro que le erigió su esposa Artemisia, nombre que cabalmente lleva en la *Epístola* la mujer que salva a Mausol, aventurando el propio honor. Con todo, es probable que Juan Rodríguez hubiese escrito “Mauseol”; cf. MENA, *Laberinto*, 64a: “A ti, muger, vimos, del gran Mauseolo”, y *Coronación*, 45g; la forma “Mauseolo” se perpetúa, en efecto, hasta el siglo xix. “Calidonia” no es ‘Escocia’ (ed. Aubrun, pág. 206), cuyo nombre clásico es “Caledonia”, sino el topónimo griego Calidón, como lo comprueba la referencia a Meleagro en la pág. 13, más el sufijo latino *-ia*, formativo de nombres de lugar. En la ed. de Paz y Mélia, la capital de Calidonia es “Antiope” en la pág. 297 y “Antiopeia” en la siguiente: el *Triunfo de las donas* (pág. 103) llama “Tremedoncia” al “Termodonte” de las Amazonas; Lope de Vega dijo “Efesía” por ‘Éfeso’ (*Peribáñez*, I, xix), y aún hoy son corrientes “Farsalia” por ‘Farsalo’ y, precisamente, “Calidonia” por ‘Calidón’. Para el nombre de Madreselva, observa oportunamente Aubrun, pág. 206, Juan Rodríguez pudo recordar el *Lai du Chevrefeuille* de Marie de France, y la Orden portuguesa de la Madreselva, creada a fines del siglo xiv con motivo de las bodas de Juan I y Catalina de Alencastre. También puede sospecharse que Juan Rodríguez, tan aficionado a la heráldica, pensase en la madreselva como correlato del más noble de los colores, según hace Diego de Valera en el *Espejo de verdadera nobleza* (ed. J. A. de Balenchana, Bibliófilos españoles, Madrid, 1878, pág. 227): “lo amarillo compararlo hemos al fuego, que es el más noble de los elementos; sy a cosas elementadas, al sol, al oro, a la estopasia, a la madreselva” (cf. *Tratado de las armas*, *ibid.*, pág. 300). Como quiera que sea, la *Epístola*, pág. 13, propone una etimología distinta (“En la selva Nemio do [Hércules] robó la vestidura al bravo león fuy engendrada, e por tanto de la selva e de la madre aqueste nombre traygo de Madreselva”), que por cierto no deja de recordar la de “Tristán” o la de algunas heroínas de Marie de France, como *Frêne* y *Coudre*. Los personajes restantes llevan ornamentales nombres clásicos (Arcadio, Anteón, etc.) o significativos: la desamorada madre es Adelfa; la maga, Circe.

de la Edad Media, ya por elaborar temas romanos particularmente gratos y familiares al letrado medieval. Ejemplo de los primeros es la crianza en común de los enamorados (momentáneamente de muy distinta condición social) que insinúa amores infantiles, como los de Flores y Blancaflor, Amadís y Oriana; y también la descripción de torneos, danzas y ambiente cortesano. En cuanto a los últimos, el artificio de la narración (que empieza casi *in extremas res*, retrocede a los comienzos y acaba con hechos posteriores al principio de la carta) está aprendido en las *Heroidas* y, señaladamente, en la epístola de Deyanira (IX), cuyo orden es: quejas por la infidelidad de Hércules, historia de sus amores previos a la presente infidelidad con Yole, noticia de la muerte de Hércules, resolución de quitarse la vida. La amante abandonada que enrostra al ausente su infidelidad es el tema favorito de las *Heroidas*, y es, por añadidura, el de la epístola (VII) que acoge la *Primera crónica general* y el de todas las insertadas en las *Sumas de historia troyana* de "Leomarte". La amante que escribe desde la prisión, castigo de su amor, deriva también de las *Heroidas* (XI y XIV: epístolas de Cánace e Hipermestra). Por el modo de secundar a su señora y sobre todo por el entrecortado diálogo que gasta con ella, la fiel Creta se parece, más que a la *cara balia* de la *Fiammetta*, a las nodrizas confidentes y a veces terceras del teatro de Séneca, bien conocido en la Edad Media (cf. la puntual cita de *Fedra* en la glosa de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable don Pedro de Portugal, ed. Paz y Méliá, pág. 69): precisamente el coloquio entre Fedra y su nodriza comienza con una solemne invocación, *O magni uasti Creta dominatrix freti* (v. 85), que quizá determinó el nombre de la sierva de Madreselva. Pero el núcleo del relato es aún más ilustrativo de las raíces medievales de Juan Rodríguez del Padrón en la elección de los modelos literarios, pues no tiene nada de común —como no sea un par de nombres— con la historia ni con la leyenda de Artemisia y Mausolo. Se remonta a las *Controversias* de Séneca; en efecto, el argumento de la I, v, reza: *Rapta raptoris aut mortem aut indotatas nuptias optet. Vna nocte quidam duas rapuit; altera mortem optat, altera nuptias*; frases de esta *Controversia* y de los correspondientes *excerpta* asoman en el debate entre Adelfa y Artemisa. En la Edad Media, los grotescos pleitos de las *Controversias* fueron adoptados como temas de narración<sup>16</sup>. Juan

<sup>16</sup> De África y del siglo v proceden dos controversias en verso, la de Draconio, *De statua uiri fortis* (MGH, vol. XIV, Berlin, 1905, págs. 118 y sigs.) y la anónima *Sacrilegus capite puniatur* (F. BUECHELER y A. RIESE, *Anthologia Latina*, Leipzig, 1894-1897, núm. 21). Según M. MANIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. III, München, 1931, pág. 14, hay muchas controversias en la época carolingia, y el *Versus de Afra et Flauio*, poema del siglo XII, parece deber su argumento a una antigua controversia (pág. 1024). A lo mismo apuntan los *Gesta Romanorum*, compilación de fines del siglo XII o



Rodríguez, quien cita diversas obras de Séneca el hijo (págs. 49, 120, 144, 151), menciona explícitamente, por otra parte, en el *Triunfo de las donas*, pág. 95, y en la *Cadira de onor*, pág. 145, las *Declamaciones* (no "declaraciones," como imprime Paz y Mélia, quizá por yerro del copista; cf. pág. 340 de la traducción francesa) atribuidas a Quintiliano, que muestran la misma perversa predilección por piratas, madrastras, doncellas forzadas e hijos desheredados (cf. núms. 280, 286, 309, bastante cercanos a *Controversias*, I, v). Así, pues, en la *Epístola de la Madreselva a Mausol*, Juan Rodríguez del Padrón ha recurrido a un producto de la literatura antigua de ínfimo valor, que halagaba el sensacionalismo plebeyo del hombre medieval; ha entretejido este motivo con otros, tomados principalmente de las *Heroidas*, celebradísimas en la Edad Media, y a las que debe también la forma epistolar y la técnica del relato, sin olvidar el ambiente cortesano de sus propios tiempos: ha creado, en suma, una típica muestra del gusto medieval por la Antigüedad fantaseada.

En la *Epístola* estudiada, Juan Rodríguez forjó un argumento nuevo y personajes originales. A medio camino entre esta invención y la variación sobre temas dados se encuentran las Cartas de Troylos a Breçayda y de ésta a aquél<sup>17</sup>. La idea de escribir cartas entre per-

comienzos del XIII: ver en la ed. de H. Oesterley, Berlin, 1871, las anotaciones a los cuentos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 14, 73, 90, 100, 112, 116, 134, 217, 271. La enorme difusión de este repertorio debió de llamar la atención, directa o indirectamente, sobre los casos presentados por Séneca. Así, por ejemplo, un coetáneo de Juan Rodríguez, el converso Fernando de la Torre, en su *Tratado e dispido a una dama de religión* (ed. A. Paz y Mélia en *Gesellschaft für romanische Literatur*, Dresden, 1907, págs. 90-91) incluye, entre otras, una violenta historia de amor que también figura en los *Gesta Romanorum*, núm. 6, y que también se remonta a las *Controversias*, II, x. Fernando de la Torre tomó dicha historia directamente de las *Controversias*, según se desprende del detalle consignado en la frase final ("Como quiera que por esta cabssa fué deseredada de su patrimonio"), que es básico en la alternativa del pleito en las *Controversias*, y no figura en el relato de los *Gesta Romanorum*. Además, como esta colección moraliza o vuelve a lo divino cada cuento, la ausencia de todo rasgo devoto es otra prueba de que tanto Fernando de la Torre como Juan Rodríguez del Padrón se sirvieron directamente de las *Controversias*.

<sup>17</sup> Ed. Paz y Mélia, págs. 302-305 y 305-313. El largo argumento de la primera da como fuente la "estoria troyana" y acaba con estas palabras: "La qual [carta] Ouidio Naso puso enel su libro delas epístolas de las dueñas..." La atribución a Ovidio de las Cartas de Troylos y Breçayda, cuyo amor es invención de Benoît de Sainte-Maure en el *Roman de Troie*, sorprende en quien acaba de traducir las *Heroidas*. ¿Diría el arquetipo: "La qual Ouidio Naso no puso..."? Con todo, es justo tener presente el brío con que el mismo Juan Rodríguez del Padrón, su coetáneo Fernando de la Torre (*op. cit.*, págs. 93-94) y luego Juan de Lucena, y más que nadie fray Antonio de Guevara, fantasean acerca de la Antigüedad, ya creando historias y anécdotas de colorido clásico, ya fingiendo libros y escritores antiguos para autorizar sus propias invenciones. El argumento

sonajes literarios consagrados debía de presentarse naturalmente al traductor del *Bursario*. Además, ya "Leomarte", siguiendo posiblemente a la *General estoria*, desarrolla en forma epistolar una historia amorosa que Benoit de Sainte-Maure en su *Roman de Troie* había expuesto en forma narrativa (*Sumas de historia troyana*, ed. A. Rey, Madrid, 1932, págs. 225, 229 y 378). Lo que con seguridad no tuvo presente<sup>18</sup> fué el *Filòstrato* de Boccaccio, pues aunque este poema sobre los amores de *Troiolo e Criseida* inserta varias cartas (II, octavas 96 y sigs. y 121 y sigs.; VII, 52 y sigs.), no hay entre ellas y las de Juan Rodríguez ningún término de comparación. El llanto de los amantes en la separación —caso de no podersele ocurrir de suyo a Juan Rodríguez— bien puede derivar de Benoît de Sainte-Maure, de Guido delle Colonne y de "Leomarte", autores que lo hacen mucho más copioso que Boccaccio (FARINELLI, *op. cit.*, pág. 221). El sueño de *Troiolo* en el *Filòstrato*, VII, 23-24 —un jabalí (es decir, Diomedes, por alusión al jabalí de Calidonia) saca el corazón a *Criseida*— no guarda la menor relación con el largo y complejo sueño alegórico de Breçayda en la Carta de Juan Rodríguez. Este llama a su heroína ya Breçayda ya Ypodomia (esto es Hipodamía) como hace Dictis de Creta, caps. xvii y xix, y recuerda su patria, Lirneso, conforme a Ovidio, *Heroidas*, III, 45, en tanto que el *Filòstrato*, ajustándose fielmente al *Roman de Troie*, hace a Criseida hija del sacerdote troyano Calcas. Vale la pena detenerse en el pasaje de la Carta de Troylos en que éste recuerda cómo Breçayda, confundiendo los rayos de luna con los del alba, se dolía por no poder alargar la última noche que pasaban juntos (pág. 304):

E yo, mouido a piedat por las quexas que tú mostravas,  
leuantéme y sallý dela cámara, y vi que era la hora dela media  
noche quando el mayor sueño tenía amansadas todas las criaturas;  
y vi el ayre acallantado y vi ruciadas las fojas delas árboles  
dela huerta del alcáçar del rey, mi padre, llamado Ilión, y que-

de la Carta en cuestión es un testimonio al caso, pues comienza atribuyendo a Dictis y Dares la historia de Troylos y Breçayda ("Ya en la estoria troyana nos es recontado por Dites y Dayres, disponedores de Troya, en cómo el obispo Colcas a los reyes... suplicó que embiar quisiesen demandar... a Breçayda"), de que aquéllos son inocentes.

Paz y Mélia editó la *Epistola de la Madreselva a Mausol* y las Cartas entre Troylos y Breçayda según el ms. único que contiene el *Siervo libre de amor* y el *Bursario* (págs. xxi y xxx). Ch.-V. Aubrun edita la primera conforme al *Cancionero de Herberay* y cita en nota, pág. 205, el ms. A de la B.N.P. (cf. Paz y Mélia, pág. 391), que contiene tres epístolas: "de Troyllo a Briseyda, de Briseyda a Troyllo y de Briseyda a Aquilles". ¿Será esta última, sencillamente, la Carta de Briseyda a Archiles en el *Bursario* (ed. Paz y Mélia, págs. 206 y sigs.), esto es, la traducción de Juan Rodríguez de las *Heroidas*, III?

<sup>18</sup> Pese a A. FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, págs. 252-253.

das, que no se movían, de guisa que cosa alguna no obrauan de su virtud. E torné a ty y díxete: “Breçayda, no te quexes, que no es el día, como tú piensas”.

Paz y Mélia (pág. 435)<sup>19</sup> recuerda a este propósito la escena de *Romeo y Julieta*, III, v. El nombrado crítico italiano alega una mención de la luna en cuarto creciente (*Filòstrato*, V, 69) del todo ajena a la confusión entre luz de luna y luz del alba de la Carta castellana, y cita una nota de E. Koepfel<sup>20</sup> en apoyo de su tesis, según la cual la semejanza se debe a que tanto Juan Rodríguez como Shakespeare derivan del *Filòstrato*: aquél, directamente; éste, a través del *Troilus and Criseyde* de Chaucer. Desgraciadamente no me es accesible el artículo de Koepfel. En el *Filòstrato*, III, 42 y sigs. y 70, los enamorados se quejan del alba que los separa, motivo espontáneo en la poesía amorosa de todos los tiempos y especialmente elaborado en una elegía de Ovidio, *Amores*, I, XIII. Pero en ninguno de los dos pasajes del *Filòstrato* los amantes lamentan no poder prolongar la noche ni el uno consuela al otro pretendiendo que aun no ha rayado el día. En verdad, la semejanza es mayor entre la Carta de Juan Rodríguez y el poema de Chaucer, III, 1415 y sigs., pues ambos parecen derivar de Ovidio, aunque tampoco aparece en Chaucer el motivo, común a Juan Rodríguez y a Shakespeare, de que es la noche cerrada y no el alba, el motivo popular estilizado en la lírica medieval:

*Il n'est mie jors, saverose au cors gent:  
Si me conseut Dieus, l'aloete nos ment.*

Así pues, las Cartas entre Troylos y Breçayda nada deben al Renacimiento italiano; aparte sus fuentes medievales, ilustran una actitud mental característica de la Edad Media: la yuxtaposición de elementos contradictorios. Para el lector moderno es difícil admitir que un artista empapado, a través de Ovidio, en la tradición homérica, prestase igual adhesión a la “estoria troyana de Dites e Dayres”: Mena, que la conocía muy bien (*Laberinto*, 89), señala, con valoración estética e histórica enteramente excepcional para su época, la jerarquía de Homero frente a Dictis y a Dares (*La Yliada en romance*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1949, págs. 39-40). La paradoja llega al extremo en la Carta de Breçayda, donde la referencia a la “historia” troyana es constante, y donde Juan Rodríguez superpone a la biografía de Criseida, la pérfida hija de Calcas, varios datos espi-gados en Dictis de Creta y en la Epístola de Briseida (*Heroidas*, III,

<sup>19</sup> Y a su zaga MENÉNDEZ PELAYO, *Antología* . . . , vol. V, pág. CCXXXIV, y *Orígenes de la novela*, vol. I, pág. CCXIII.

<sup>20</sup> “Juliet Capulet und Chaucers *Troilus*”, en *Jahrb. der Shakespeare-Gesellschaft*, 1902, págs. 238 y sigs.

45 y sigs.; cf. págs. 308 y sigs.), la fiel cautiva de Aquiles. Tanto Troylos como su amada citan a manos llenas las *Heroidas* (pág. 304: "segund que Daymira cuenta en su letra"; pág. 307: alusión a Hipermestra y a Enone; pág. 309: a Deyanira y a Helena; pág. 310: a Filis, erróneamente llamada Fedra; pág. 311: a Hero). Breçayda defiende su caso con mucha retórica, mucho ejemplo mitológico, y también por medio de un sueño y su interpretación, que culmina en un combate alegórico (págs. 312 y sigs.), con lo que la poesía cortesana medieval vuelve a prevalecer. Como último contraste, baste recordar que, si Breçayda describe el amanecer con pomposo circunloquio mitológico, conforme a la tradición de la epopeya grecorromana (pág. 311), Troylos, aunque valiéndose de reminiscencias de Virgilio y de Ovidio<sup>21</sup>, recrea la situación esencial del *alba* trovadoresca.

*Erudición medieval, no renacentista.*—El benemérito Paz y Mélia (págs. IX y XXVIII) señaló que la *Carta* que hace las veces de "envío" de la *Cadira de onor* (págs. 174-175) se inspira en la primera elegía de las *Tristes*: el examen de las dos composiciones revela cómo Juan Rodríguez del Padrón ajusta a la tutela ovidiana una situación personal. Pues bajo la cargazón retórica de la *Carta* se columbra un mismo caso: el autor se dirige a un punto, y envía su libro en dirección opuesta: "a ti conuiene los últimos reynos del ocidente, e a mí los postremos del oriente". No es tan disparatado el rótulo que la data "cuando se partió a ser frayle en el Santo Sepulcro de Jerusalén": bien pudiera ser que, al disponerse a partir de Italia a Jerusalén, enviase su doble tratado —la alusión al *Triunfo* y a la *Cadira* es inequívoca, según atestigua la nota marginal— a la Reina de Castilla, a quien está dirigido (cf. págs. 83 y 174). La situación ha sugerido como guía a las *Tristes*, I, 1, en que Ovidio, embarcándose para su destierro de Tomos, despacha su elegía a Roma, y le imparte precisas instrucciones, adecuadas a sus circunstancias personales. Juan Rodríguez, claro está, no repite tales instrucciones, y las sustituye por un consejo oportuno para su obra (pág. 174: "estudia conplazer alas entendientes donas de onor con la tu primera parte; e alos omes generosos, poseedores de alguna virtud, con la segunda") y por tri-

<sup>21</sup> Compárense con las líneas arriba transcritas y con éstas del comienzo de la *Epistola de la Madreselva a Mausol* (pág. 7: "quando ya tiene el silencio a todas las criaturas e aun los que bien aman ya suelen dormir"), los siguientes versos de la *Eneida*, III, 147; IV, 522 y sigs., y de las *Melamorfosis*, VII, 185 y sigs.: "Nox erat et terris animalia somnus habebat": "Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, siluaeque et saeua quierant / aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager"; "Homines, uolucresque ferasque / soluerat alta quies... millo cum murmure saepes / inmotaeque silent frondes, silet umidus aer". Cf. también SÉNECA, *Controversias*, VII, 1, 27.

lladas sentencias generales. Ovidio, con comprensible azoramiento, disuade a su libro de acercarse al Palacio imperial (*Tristes*, I, 1, 69 y sigs.); en el lugar correspondiente, Juan Rodríguez confía a su obra el mensaje para "la Magestad real". Además, Juan Rodríguez ha adornado el comienzo y el fin de su *Carta* con motivos tomados de otras obras de Ovidio: para empezar, el símil trilladísimo de "la naveta de mi pobre ingenio", que Ovidio repite varias veces (*Arte de amar*, I, 772, y III, 748; *Remedios de amor*, 811 y sig.; *Fastos*, I, 4; II, 3 y 863 y sig.; III, 790; IV, 18; *Tristes*, II, vs. 329 y 548), y para terminar, la patética situación de las *Tristes*, I, 11, 13 y sigs., en que la borrasca interrumpe las súplicas del desterrado: para nuestro autor, la *aetas ovidiana* del siglo XIII continúa en vigencia<sup>22</sup>.

Aparte sus obras originales, romanzó Juan Rodríguez del Padrón las *Heroidas*, a las que tituló *Bursario*<sup>23</sup>. También aquí es oportuno

<sup>22</sup> El símil de la nave ya no era nuevo en tiempos de Ovidio: cf. PÍNDARO, *Nemea V*, v. 51, y *Pítica I*, v. 92; PLATÓN, *Protágoras*, 338a. Para la literatura latina antigua y medieval y para Dante, véase E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, págs. 91 y 136 y sigs. Para España, cf. el *Carmen Campidoctoris*, vs. 15-16; el Decir (que creo de Imperial) "Voluntat syn orden fué non sana..." (*Buena*, núm. 232), cuya segunda copla, versos últimos, casi traducen el comienzo del Purgatorio: el Proemio de *Bias contra Fortuna*, de SANTILLANA; las coplas anónimas "La flaca barquilla de mis pensamientos...", agregadas al *Laberinto* de Juan de Mena; el *Tratado de la perfección del triunfo militar*, al final, de ALFONSO DE PALENCIA; *Grimalte y Gradissa* de JUAN DE FLORES, ed. B. Matulka, New York, 1931, pág. 411. Tomo casi todos los ejemplos españoles de "*Propalladia*" and other works of Bartolomé de Torres Naharro, ed. J. E. Gillet, vol. III, Bryn Mawr, 1951, pág. 7, quien agrega, magistralmente interpretados, muchos casos del siglo XVI. Probablemente haya otro eco de las escenas ovidianas de tempestad en el mar (*Tristes*, I, 1, 42, y toda la elegía I, 11) en el *Servio libre de amor*, pág. 69, al describir la navegación de Yrena y su séquito: "ovo passar folçado [sic] los paurosos golfos de Sierta e Carida, do pereçieron las naves de Ulixes, viniendo muchas vegadas çercado delas terribles hondas. E la pequeña fusta enel mar engolfada y sometida ala grand fortuna hasta ser conel dios delos vientos e Neptuno, dios delas aguas..." A propósito de "Sierta e Carida", Paz y Mélia, pág. 418, remite a los *Fastos*, IV, 499: "Effugit et Syrtes et te, Zanclaea Charybdis". También pudo recordar Juan Rodríguez las *Pónticas*, IV, xiv, 9-10: "in medias Syrtis, mediam mea uela Charybdim / mittite...".

<sup>23</sup> De que la traducción sea obra suya no cabe dudar después de las palabras de Juan de Mena en su Comentario a la *Coronación*, aducidas por Paz y Mélia, pág. xxx: "Decláralo más Juan Rodríguez de la Cámara enel su libro bursario que tresladó". (Paz y Mélia no especifica cuál es la edición en que halló esas palabras; las más antiguas ediciones a mi alcance, Toledo, 1548, y Amberes, 1552, no las traen. Por lo demás, consta que el Comentario fué retocado: por ejemplo, la edición de Amberes enmienda el párrafo sobre la filosofía de Córdoba, copla 37, y suprime la declaración de que Aristóteles fuera natural de aquella ciudad, que Mena tomó de don Lucas de Tuy). Con todo, Paz y Mélia se inclinaba a atribuir el *Bursario* a Diego de Cañizares, aunque por desgracia no expuso suficientemente sus razones (pág. xxxi). En cuanto al peregrino título, el traductor da en el Prólogo tres explicaciones diversas, al

el cotejo con Juan de Mena: éste traduce un compendio de la *Iliada* para incitar a don Juan II a interesarse por el original, la “sancta y seráphica Yliada”, cuyo valor y originalidad, frente a las novele-rías caballerescas que la desplazan en la Edad Media, destaca con madurez y brío humanísticos. Juan Rodríguez escoge al poeta más novelesco y moderno y, de todas sus obras, la que ya había sido fecunda en la Edad Media y había presidido a la creación de la *Fiammetta*. Mena, aunque glose una expresión para ponerla al alcance de sus lectores, traduce en general con sencillez; Juan Rodríguez amplía despaciosamente (pues, según advierte en el prólogo, “en este tratado ay muchos oscuros vocablos y dubdosas sententias”), a la manera de la escuela alfonsí —si bien con distinto ideal estilístico—, y con no menos tropiezos en cuanto a la comprensión del texto. La divergencia mayor desde el punto de vista artístico estriba en que Mena, conociendo la *Iliada* o parte de ella (en la versión latina de Pier Candido Decembri<sup>24</sup>) y venerándola, se mantiene a distancia sin osar imitarla, actitud en que coincide con los poetas renacentistas de Europa, aun los épicos; en tanto que Juan Rodríguez, nada intimi-

modo medieval, sin conciliarlas ni jerarquizarlas. La que no da es la explicación obvia, la de que *bursarius* quiere designar en latín medieval al cartero o correo, al que lleva la bolsa con la correspondencia: compárese la paralela evolución semántica de “correo”, primitivamente ‘bolsa de cuero’, y títulos de literatura epistolar como *La estafeta del dios Momo* de Alonso J. de Salas Barbadillo y el *Corriere svaligiato* de Ferrante Pallavicino. Por lo demás, el Prólogo es un documento curiosísimo, verdadero repositorio de modos de pensar medievales, que comienza por subrayar las valiosas sentencias —siempre el punto de vista doctrinal— contenidas en el “tratado”, y que le hacen digno de “ser re- firmado con grand diligencia . . . en las cèlulas de la memoria”. Sigue una dis-paratada noticia biográfica que ha de derivar, como la de Mena en el Comen-tario a su *Coronación*, 38, de alguna Vida medieval, y la declaración de que la materia del “tratado” es el amor, cuerdo y loco, y la intención, loar el uno y reprender el otro: y, en efecto, en el sumario antepuesto a cada Epístola, Juan Rodríguez reparte escrupulosamente alabanza y vituperio (por ejemplo, pág. 198: “La intinción del actor es de loarla [a Penélope] de lícito amor por que quiso guardar castidat a su marido . . .”; pág. 202: “La intinción del actor es reprehenderla [a Filis] de loco amor, ca loca mente amó, pues que amó a su huésped”). “La vtilidat es —continúa Juan Rodríguez— que, leydo este tratado, ayamos noticia delas maneras diuersas de amar”, palabras que, si quieren decir otra cosa que la anterior oposición entre amor cuerdo y amor loco, hacen pensar, como bien observó Paz y Mélia (pág. 435), en el delicioso excursus del *Victorial*, cap. xxxiv, sobre los grados de amor. Por último, Juan Rodríguez enuncia el título, *Heroides*, quizá en genitivo (que el ms. transforma en *Nereydos*), lo traduce a su modo (“de las dueñas o señoras”) y lo explica conforme al espíritu del *Triunfo de las donas*: “E sy fuere preguntado por qué fué más intitulado o apropiado alas dueñas que alos caualleros, responderse a, por que en este mundo más aman ellas que no ellos”.

<sup>24</sup> Cf. A. MOREL-FATIO, “Les deux *Omero* castillans”, en *Ro*, XXV, 1896, págs. 112 y 126.

dado por la aureola de su modelo, practica repetidamente, como se ha visto, la imitación recreadora.

Otra huella de la Antigüedad es la reminiscencia de la poesía latina en la que también Ovidio predomina arrolladoramente: el gallo designado como “pregonero del día” (*Siervo libre de amor*, pág. 54) o “embaxador del alua” (*Epístola de la Madreselva*, pág. 8) se remonta a los *Fastos*, II, 767: *lucis praenuntius ales*. “La dorada flecha” del amador (pág. 98) es recuerdo de la fábula de Dafne en las *Metamorfosis*, I, 468 y sigs., en que Ovidio discurre sobre las flechas de oro y las de plomo, felices alegorías del amor correspondido y del rechazado. Interrogada por el autor, ya se ha visto que la ninfa Cardiana prorrumpie en las palabras de Eneas. La noche callada de Virgilio y Ovidio se refleja en la Carta de Troylos y en la *Epístola de la Madreselva*. Ésta recrimina al amante fugitivo (pág. 10: “Mas aquellos vientos que levaron las velas, levaron los ruegos e palabras”) con el conceptillo de Dido en las *Heroidas*, VII, 8. Mausol ha jurado su amor a la Reina de Calidonia con solemne adínaton (pág. 12): “Quando el viuo luego fiziere paz con las agoas e bivieren en una, podrá bivar Mausol sin la Madreselva e verdaderamente amar Artemisa”, lo que mueve a Madreselva a contrastar amargamente la estabilidad de los elementos con la inconstancia del amado: una y otra situación se encuentran en las quejas de Enone, abandonada por Paris, en las *Heroidas*, V, 29 y sigs. Pero más frecuente es la alusión que glosa, mencionando o no su autoridad, el pasaje apropiado. Así, el *Siervo libre de amor* (pág. 49, texto probablemente mutilado) recapitula la bajada de Hércules a los infiernos según el *Hércules furioso*, vs. 606 y sigs. de Séneca y la descripción de los infiernos “según dize Vergilio, *Eneydas*”; el *Triunfo de las donas* (pág. 87 y sig.) aduce la historia del cuervo “segund dize Nasón” (o sea, *Metamorfosis*, II, 534 y sigs.) como étimon del *Corbaccio* y más adelante (pág. 104) refiere la resistencia de Penélope al consejo de su padre conforme a las *Heroidas*, I, 81 y sigs. La *Cadira de onor* incluye tres citas de Ovidio (de las cuales sólo la segunda es inequívoca<sup>25</sup>); el mismo tratado vierte

<sup>25</sup> Pág. 136: “Ovidio de Metamorfoseos: «Aquel linaje no llamemos nuestro que las virtudes ajenas, no las nuestras, han ennoblecido», versión amplificatoria de las palabras de Ulises en el juicio de las armas (XIII, 140-141): “Nam genus et proavos et, quae non fecimus ipsi, / uix ea nostra uoco . . .” Las otras citas son: “Nasón enel libro de miste [*sic*], diciendo que nobleza sea voluntad e ymagen de la divina bondad” (pág. 135) y “que sea ninguna otra cosa saluo los vicios temer, es de Nassón enel libro de Culçe” (pág. 152). Paz y Mélia (págs. 431-432) pensó que “miste” era errata por *Tristes* o por *Nuce*, elegía atribuída a Ovidio, y advierte que no ha encontrado en ella aquella sentencia. Como tampoco se encuentra en las *Tristes*, es de creer que Juan Rodríguez se refería a las *Pónticas*, II, IX, 11 y sigs. (“regia, crede mihi, res est succurrere lapsis / . . . hoc est / a superis ortae nobilitatis opus; / hoc tecum commune deo est . . .”), confundiendo los dos cuerpos de elegías que Ovidio escribió desde su destierro. En cuanto a la última cita, Paz y Mélia, pág. 433, observa que el

dos sentencias de Juvenal (pág. 136=*Sátira VIII*, 76, y pág. 145=*Sátira X*, 141-142). El Prólogo del *Bursario* transcribe un verso de las *Pónticas*, III, IX, 35, y etimologiza el nombre de la tierra de Ovidio, *Paeligni*, conforme a la descripción de los *Fastos*, IV, 685-686, *Amores*, II, 1, 1, y sobre todo *Amores*, II, XVI, 1 y sigs. El comienzo de la *Epístola de la Madreselva* (pág. 7) alude a la de Safo a Faón, atribuida a Ovidio, y a la fábula de Píramo y Tisbe en las *Metamorfosis*, IV, 55 y sigs. Madreselva enumera luego varios alevos de las *Heroidas*: Jasón, Eneas, Teseo (págs. 11 y sigs.). La Carta de Troylos (págs. 304 y sigs.) recuerda la larga noche en que fué engendrado Hércules, los encantos de Medea y el crimen de las Danaides según las *Heroidas*, IX, 9-10, XII, 41 y sigs., y XIV, y la historia de Escila según las *Metamorfosis*, VIII, 17 y sigs. Breçayda replica alegando a su vez a Safo, Hipermestra, Enone, Briseida, Filis, Hero y Leandro, los cuales se remontan a las manoseadas *Heroidas*, XV, XIV, V, III, II, XVII y XVIII.

Las alusiones son casi todas referencias mitológicas, y su fin es mucho más didáctico que estético: no sólo Juan Rodríguez utiliza los mitos como meros argumentos o ilustraciones para su lógica escolástica<sup>26</sup>, sino que observa frente a ellos una muy medieval pluralidad de actitudes que coinciden en un rasgo: desconocerle su esencial sentido religioso y folklórico. El futuro franciscano de Herbón presenta ante todo la condena ortodoxa de la ciega gentilidad (*Servo libre de amor*, dedicatoria a Gonçalo de Medina, págs. 39-40):

trayendo fçiones, según los<sup>o</sup> gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrrador de aquéllos, mas pregonero del su grand error, y syeruo yndigno del alto Jhesús.

*Culex*, atribuido a Virgilio, y no a Ovidio, no contiene la opinión citada, e infiere que "hay que deducir que es errata por *Pulice*"; pero el poemita de ese nombre, atribuido a Ovidio, tampoco contiene nada semejante.

<sup>26</sup> "Las fijax de Pyéride", "las donzellas de Lesbo", "las ninfas del monte Castalio que a las musas del Parnaso vencieron en sabiduría", Minerva que "falló las scintias" y Nicóstrata inventora de la lengua latina (*Triunfo de las donas*, pág. 100) atestiguan la excelencia intelectual de las mujeres; "la donzella del lago Tretonio" (o sea Minerva) halló las armas defensivas y el "horden de batalla contra los tiranos" (pág. 102); Casandra es dechado de pacifismo; Penteseilea, de "virtud" (págs. 103 y 115); Penélope, de castidad (pág. 104); Camila y Oritía, de valor (pág. 115). Ejemplo de obras oscuras "más por ficción que por verdat" son la historia del Vellocino de Oro, del Minotauro, de Dido, de la Hidra de Lerna, de la bajada de Hércules y Teseo a los Infernos, de Circe y de las metamorfosis de Júpiter (págs. 116-118). En la *Cadira de onor* (pág. 143) los Centauros ilustran los orígenes de la nobleza; Liber (o Baco), los de la orden de la caballería (pág. 144); Júpiter en la guerra contra los Titanes, los de los estandartes (153 y sig.). La historia de Medea, de Europa y de la Gorgona autorizan al noble a arrogarse armas heráldicas (pág. 157); la de Tántalo y la del tío de Helena (?), a tomar las de príncipes lejanos (págs. 159 y sig.).



En la época helenística y romana, el descrédito de la mitología condujo a racionalizar las viejas fábulas; los estoicos vieron en ellas, de preferencia, alegorías físicas y morales; Evémero y sus muchos secuaces (Ennio y Lucrecio entre ellos) conciben a los dioses como divinizados benefactores de la humanidad; Paléfato y otros mitógrafos eliminan premiosamente todo elemento sobrenatural. Estas explicaciones fueron acogidas por los Padres de la Iglesia —Tertuliano, Lactancio, San Jerónimo, San Agustín— con el mismo celo con que las habían acogido algunos siglos antes los apologistas judíos, y por primera vez se despliegan sistemáticamente en la enciclopedia mitológica de Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium* (cf. ed. V. Romano, Bari, 1951, págs. 792 y sigs.). La compilación no representa avance alguno, pues aunque Boccaccio incorpora su flamante conocimiento del griego, campean por completo la exegesis alegórica y el didacticismo típicamente medievales, en vivo contraste con la madura ironía de Platón (*Fedro*, 229c y sigs.) sobre tales afanes racionalistas. Juan Rodríguez del Padrón muestra, pues, conforme a su raíz medieval —acentuada en este caso por la boga de que gozó en su generación el libro de Boccaccio— el tradicional criterio de considerar los mitos clásicos como ficciones alegóricas cuyo recóndito meollo doctrinal ha de exponer el autor (*Servo libre de amor*, pág. 40):

Fficciones, digo, al poético fyn de aprouechar y venir a ty en plazer con las lablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sofrir, aprouechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, avnque parece del todo fallir.

Post (*op. cit.*, págs. 204-205) ha observado muy sagazmente, a propósito de esta declaración, que Juan Rodríguez se vale de la decoración mitológica de moda como una nomenclatura nueva para las trilladas abstracciones alegóricas: el árbol de Amar, de No Amar y de Desesperar son así (págs. 37-38, 47-48) el arrayán de Venus, la oliva de Minerva y el álamo de Hércules. Pero lo más frecuente es, como siglos atrás, el empleo del mito como ilustración doctrinal. De esta manera, el rapto de Europa —no en el toro sino en la “taurina fusta” (*Labyrintho*, 42b)— ejemplifica el uso de insignias y blasones (*Cadira de onor*, pág. 157):

El capytán dela nave de Creta, segund escribe Fulgencio, tomó por señal el blanco toro que en su vandra se deuisava quando fué robada Europa, fija del rey Agenor.

Tanto en este como en otros casos en que Juan Rodríguez alega antiguas autoridades (pág. 143: Paléfato sobre los Centauros, y pág. 157, sobre el Vellochino de Oro; pág. 157: Dídimo sobre la Gorgona; pág. 159: Fanocles sobre el águila de Ganimedes), la *Genealogia* es la

verdadera fuente (cf. págs. 108, 472, 169 y 656; 93, 497 y 595; 292) pero, sin duda para no citar al odioso autor del *Corbaccio*, vituperado en el *Triunfo de las donas* (pág. 99), nombra a los autores antiguos que Boccaccio había aducido (a veces de segunda mano), aunque poco o nada tengan que ver con el dato que les endosa. Otras veces la especiosa explicación parece parto de su ingenio, como cuando reinterpreta las fábulas poco edificantes de Pasífae, Circe, Semíramis y Escila (págs. 116 y sigs.), que no cuadran con su apología feminista<sup>27</sup>.

Con todo, aunque la mitología es para Juan Rodríguez del Padrón recurso didáctico, mucho más que estético, no faltan casos de intención ornamental, escasamente lograda. Así, el *Siervo libre de amor* y las tres Cartas compuestas a imitación de las *Heroidas* emplean profusamente la alusión mitológica: págs. 44 y 312: "el hijo de Vulcán", o sea Cupido; pág. 48: Diana y los Campos Yliasos ('Elisios'); pág. 51: Eco y Narciso, figuras caras a la poesía medieval, como atestiguan el *Roman de la Rose*, 1438 y sigs., el Decir de "El gentil niño Narciso..." atribuido ya a Fernán Pérez de Guzmán ya a Macías, y la bonita Canción de un Fernando de Rojas sobre "la sin ventura Eco" en el *Cancionero de Palacio*, núm. 222. La alusión mitológica se entorpece a menudo, como en la prosa de Mena, por la inserción de la glosa correspondiente; así, pág. 47: "el alto Apolo, que es el sol"; pág. 303: "por el dios Apolo al que nos llamamos Febo, y otrosy por Neptuno, dios delas aguas . . . , y por el nuestro Paladión, el qual es fecho ala ymagen de Júpiter . . ." Propio del gusto artístico del siglo xv es ennoblecer el objeto mentado designándolo con una docta perífrasis; por ejemplo, pág. 126: "las obras de Mares" 'la guerra'; pág. 132: "el número de las puertas tebanas" 'siete'; pág. 144: "aquella cibdad que dos hermanos en su principio non padesció señores" 'Roma'; pág. 175: "la sylla de Anthonor" 'Padua'. (Los términos de la perífrasis están a veces tomados de la historia sagrada y no de la clásica; pág. 123: "aquel que en medio fenesció dela tierra, e fué enel fin sepultado" 'Santiago Após-

<sup>27</sup> Sirva de muestra la historia de Semíramis (pág. 118): "Por este modo la reyna de perpetua memoria digna, Semíramis, perdió su gloriosa lama: la qual, seyendo por su único fijo, deseoso de reynar, engañosamente rogada, pues quería tomar segundo marido, le restituyese el reyno que de su padre Nino le avia quedado, con amor entrañable que alos fijos trahen las madres, le respondió no querer otro esposo auer, ni otro marido jamás, saluo a él, su caro e amado fijo. El qual, encendido de la sed rauiosa de querer señorear, boluió aquella palabra en contrario entendimiento; e con falsa religión e fengido color de virtud, deziendo querer la divina e natural ley ofender, la vida et la fama, el honor e la señoría le robó con viciosa mano, dando alos atores ocasión de poetar el non pensado vicio, e feugir más adelante". El ingenioso expediente recuerda el Exemplo XXXVf del *Conde Lucanor*, en que la esposa fidelísima incurre en sospecha porque, en memoria del esposo ausente, llama "marido" a su hijo.

tol'; pág. 168: "el marido de Rachel" ('Jacob'). Mención aparte merece la perífrasis que mediante conceptos de mitología y astronomía antiguas indica la hora del crepúsculo, conforme a la convención épica grecorromana, particularmente al comienzo y al final de la obra literaria o de sus subdivisiones. Recuérdense las primeras líneas del *Triunfo de las donas*, pág. 83:

Fería Apollo al occidental horizonte con el carro de la luz, llegado al punto que ya sus canallos, cansados del celestial afán, bañauan en las marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora avía señoreado . . .<sup>28</sup>

A pesar de estos atisbos del valor estético de la mitología —por lo demás, presentes en la literatura castellana desde el *Libro de Alexandre* (298, ed. Willis)—, predomina con mucho la actitud didáctica que yuxtapone fábula e historia (cf. *Triunfo de las donas*, pág. 115: Hércules en pareja con Hipsicratea, esposa de Mitridates, Escipión con la heroína virgiliana Camila, Pompeyo con Oritía, raptada por el Bóreas), por considerar igualmente valioso cuanto se halle en páginas antiguas. Muy expresivo de la mentalidad medieval de Juan Rodríguez del Padrón para con la poesía y la religión antiguas es que una abstracción escolástica como "la muy avisada Synderesis" (*Servo libre de amor*, pág. 80) se revista de pintoresca concretez que no poseen sus personajes mitológicos, y que las alusiones y reminiscencias se concentren en sus obras en prosa (y no en las amenas más que en los tratados doctrinales), mientras su obra poética no muestra rastro de ellas<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Más ejemplos en el *Servo libre de amor*, pág. 47, y en la Carta de Breçayda, págs. 307 y 311. Como ojeada de conjunto al tema, véase "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española", *RFH*, VIII, 1946, págs. 77-110. Entre los muchos datos que pudieran agregarse, escojo el poema *En loor del reverendísimo señor don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo*, que compuso a la muerte de este prelado, en 1482, Diego Guillén de Ávila (C. DEL BALZO, *Poesie de mille autori intorno a Dante Alighieri*, vol. IV, Roma, 1893, págs. 176-229). Pues para entrar en materia después de las obligadas invocaciones, Diego Guillén dice en su copla 6 (pág. 179), rotulada "Tiempo poético": "Ya Phebo trastorna por alto hemispherio / sus carros dorados con arte ligera", etc., a lo que sigue la copla 9, pág. 180, rotulada "Tiempo católico", que da la fecha conforme a la era vulgar: "Quel año de mil, de dos y de ochenta / passado enel julio ya mediodía, / con los quatrocientos questán en la cuenta / del gran nascimiento de nuestro Mexía. . ." Para un presumible eco de Dante en Juan Rodríguez del Padrón, véase *infra*, nota 34. El tema, frecuente en la poesía y prosa poética desde el siglo xv, es infaltable en las tardías novelas caballerescas (y no, como apunta FARINELLI, *Italia e Spagna*, vol. I, pág. 217, en el *Amadis*, donde falta por completo), e inspiró la reiterada parodia de Cervantes.

<sup>29</sup> Resultado muy semejante se desprende del examen de su estilo y lengua. Juan Rodríguez del Padrón es mucho menos "latino" que Juan de Mena, y sus latinismos son muy preferentemente términos eruditos que incluyen varios grecismos (por ejemplo: *affectión*, pág. 303; *animalias*, 61; *asygnada*, 170; *austrial*,

El hecho de que no haya huella de erudición ni de didacticismo en sus versos (con la excepción del *Decir contra el amor del mundo*, más atribuible por metro y contenido a Ferrán Sánchez Calavera) implica, aparte la preferencia por lo doctrinal antes que por lo estético en la poesía latina, el aferramiento a la lírica cortesana tradicional, caballeresca y laica, independiente de la clerecía, que no comparte con ella su empeño de enseñar ni de remedar a la Antigüedad.

En prosa, Juan Rodríguez del Padrón, sin el apoyo de una tradición autorizada —comparable a la lírica trovadoresca en el verso— y menos audaz por temperamento que don Juan Manuel, sigue la inclinación general de la clerecía a lastrar su pensamiento con retazos de obras antiguas. Su neto perfil medieval se ostenta en la ecléctica retahíla de la dedicatoria del *Siervo libre de amor* (pág. 39) :

70; coluro, 70; comparativo, 71; coniecto, 308; conversión, 87; enpireo, 103; esencia, 86; espera 'esfera', 70; filosomía, 154; inanimable, 64; ynpuisiones, 170; insensible, 86; intrinseco, 43; meridiñ, 71; merediano, 85; motus, 75; pasible, 85; setentríon, 71; subjectas, 170; sumariamente, 88; superlativo, 71; synderesis, 80). Análogamente su sintaxis, aunque muestra las construcciones absolutas de infinitivo y de participio caras al siglo xv, imita menos que la de otros contemporáneos la del verso y prosa del latín clásico: a veces presenta simetrías y rimas a la manera de San Ildefonso (pág. 305: "Biuen los passados por gloriosa fama; mueren los biuientes por trabajosa vida"; pág. 308: "Piedat ayas de mí sola que la puedes aver, y más no te cuesta del solo querer"; cf. también págs. 111 y 309), como las que por esos años prodigaba en su *Libro el Arcipreste de Talavera*. Si no se encuentra en las obras de Juan Rodríguez la lengua que Juan de Mena, con orientación renacentista, tomó de la poesía latina, ni su varia experimentación, también sería vano buscar en ella lo anticuado y castizo, que Mena atesora con el cariño por la lengua materna que asimismo prelude la actitud de los filólogos del Renacimiento. En cambio, muestra Juan Rodríguez notable receptividad al francés, como ya señaló Paz y Méhia, comparándole en este sentido con Gutierre Díez de Games (por ejemplo: *afferres*, pág. 43; *aloje*, pág. 65; *auseles*, 75; *caresas*, 55; *cogeit*, 66; *dayne*, 57; *lays*, 73; *madama*, 60; *mastresa*, 79; *mote*, 48; *nauchiel*, 49; *partesano*, 61, 63; *plansera*, 57; *reyalme*, 66; *tincl*, 71, y frases enteras como las de las págs. 45, 54 y 55); la comparación con los numerosos galicismos del *Cancionero de Baena* también sería pertinente. Pero aun sus escasas innovaciones lexicológicas y sintácticas se limitan —en contraste con las de Mena y Santillana— a la prosa, particularmente a la de estilo ornamental con que empieza y concluye sus tratados y con que escribe sus obras no doctrinales, como el *Siervo libre de amor* y las Cartas, mientras sus poesías están escritas en el más límpido castellano. Doble contraste en rigor, ya que, además de la novedad de la imitación latina e italiana en poesía, perduraba aún —testigos Montoro, Santa Fe y Santillana— la convención de escribir en gallego (más o menos castellanizado) los versos amorosos: Juan Rodríguez se desliga de esa convención, a pesar de ser gallego y nada olvidadizo de su terruño, según prueba la *Estoria de dos amadores*. Tan peculiar escisión en cuanto al lenguaje de sus versos y el de su prosa ilustra también el aferramiento a la tradición lírica trovadoresca, ajena por su raíz a la erudición, ya que, a su luz, citar autores y hacer alusiones mitológicas en Canciones amorosas debía de implicar una vituperable mescolanza de géneros.

seguiré el estilo, a ty agradable, delos antiguos Omero, Publio Maro, Perseo, Séneca, Ovidio, Platón, Lucano, Salustrio, Estacio, Terencio, Juuenal, Oraçio, Dante, Marco Tulio Cicerio, Valerio, Lucio, Eneo, Rycardo, Prinio, Quintiliano.

Sin miramientos por la cronología, Dante figura entre los antiguos, Platón se codea con Ovidio y Lucano, y Ennio —de quien no queda obra entera— con Lucio (¿Apuleyo?) y con algún medieval Ricardo. No hay asomo de criterio estético, según prueba la contigüidad de Séneca con Ovidio, de Ovidio con Platón, de Platón con Lucano, de Lucano con Salustio. La lista que empieza con Homero acaba con Quintiliano; unas líneas más arriba, Virgilio compite en elocuencia con Cicerón; en la *Cadira de onor* (págs. 136 y 145) versos de Ovidio y de Juvenal, citados fuera de su contexto, se contraponen a pareceres de Aristóteles, Cicerón y Boecio: evidentemente, a todos se reconoce igual jerarquía por pertenecer a la misma prestigiosa e indistinta esfera de la Antigüedad. Aun así, la lista da idea excesivamente depurada de la erudición de Juan Rodríguez; el examen de sus obras destaca mucho más cómo el interés medieval por lo didáctico priva sobre todos los demás en la elección de sus autoridades. Aristóteles es, con mucho, el autor más citado; siguen la Biblia (con marcada preferencia por el apócrifo Jesús de Sirac y por San Pablo), San Isidoro y, en la *Cadira de onor*, el “ynsigne Dotor çeuil”, esto es, el jurisconsulto italiano del siglo xiv Bartolo de Sassoferrato, muy citado hasta el Siglo de Oro bajo el nombre de Bártulo<sup>30</sup>. La mayoría de los autores

<sup>30</sup> Citas de Aristóteles: pág. 89: “afirma el Filósofo en el libro dela naturaleza delos animales” (cita la misma obra en las págs. 90, 92 y 98); pág. 99: “segund dize el Filósofo en los Retóricos” (cf. págs. 146, 147, 148 y 152); pág. 100: “lo qual paresçiendo confirmar [el Filósofo] en la Inconómica...” (cf. pág. 120: “el dicho del Filósofo en la Yconómica”); pág. 121: “dize el Filósofo en el primero de las Éticas” (cf. págs. 137 y 144); pág. 135: “escriue el Philósopho vulgarmente fablando enel libro de Formis... e en el de Sensu e sensato... en el libro de Mineralibus”; pág. 140: “el Filósopho lo dize enel quarto delas Políticas...” (cf. pág. 144); pág. 141: “el Filósofo enel quarto libro Topicorum”; pág. 150: “testigo el Philósopho enel segundo libro delos Físicos”; págs. 45, 114, 170: citas del “Philósopho” sin indicación de obra. Además, un par de citas tomadas de Bártulo: la “opynión del Philósopho enel quarto libro delas Políticas” (pág. 151), que se halla en el *Tratado de la nobleza*, y lo que “pareze enel libro de Sensso e Senssato dezir el Philósopho” (pág. 165), que se halla en el *Tratado de señales y armas*. Citas de la Biblia: Eclesiástico de Jesús de Sirac: págs. 97, 114, 120, 121, 136; Jucces: pág. 120; Números: 120; Proverbios: 120, 141; Reyes: 135, 141; Deuteronomio, 141; Macabeos: 142, 146; Génesis: 167, 168, 172; San Pablo: 97, 101, 120, 135, 141; Apocalipsis: 168; no tomo en cuenta las alusiones a hechos o personajes bíblicos, como las de las págs. 93, 99 y 101 a 108. Citas de San Isidoro: pág. 115, sobre el origen de los nombres de los continentes “segund Isidoro lo dize e escriue en las Ethimologías [XIV, III y sigs.]”; pág. 132: *nobleza < non vileza* “segund Isidoro enel nono libro de las Ethimologías [en el X, clxxxiv: *nobilis, non uilis*]”; pág. 140: que para la

amontonados en la citada dedicatoria no vuelven a asomar en los textos (ni Homero, ni Persio, Platón, Lucano, Salustio, Estacio, Terencio, Horacio, Apuleyo, Ennio, Ricardo, Plinio), y aparecen en cambio varios autores no mencionados en ella, preferentemente tardíos (Trogo Pompeyo —esto es, Justino—, Josefo, Tolomeo, Macrobio, Vegecio, Boecio, Casiodoro)<sup>31</sup> y medievales (el ya señalado Bártulo, algunos escritores eclesiásticos, Pedro Lombardo, Galtero de Châtillon, Mateo de Vendôme, Enrique de Settimello, Andrés Capellán)<sup>32</sup>.

nobleza “la claridad del linaje se requiera, Ysidoro lo dize en las Ethimologías [X, clxxxiv]”: págs. 143-144: Libero, instaurador de la caballería “segund dize Ysidro enel otavo libro de las Ethimologías [en el IX, iii, 32: *Liber uero primus militiae ordinem docuit*]”: pág. 144: “Ysidro enei segundo libro delos Soliloquios [dice] que segund fuere digna la persona, deve rescebyr el honor”: a decir verdad, no hallo en ninguno de los dos libros de los *Soliloquios* o *Synonyma* el original exacto de tal sentencia, pero sí muchas otras trivialidades morales que pudieron sugerirla. Además, derivan en parte al menos de la enciclopedia isidoriana las noticias del *Triunfo de las donas* sobre los iniciadores e inventores (págs. 101 y sigs.).

<sup>31</sup> La *Cadira de onor* (pág. 141) contrapone, muy al modo medieval, dos ilustres opiniones acerca de quién fué el primer rey, sin atreverse a preferir la una a la otra: “segund Josepho dize enel libro delas Antigüedades . . . , avnque Trogo Pompeo escrive . . .” También es típicamente medieval que, entre la obra perdida de Trogo Pompeyo y el compendio conservado de Justino, Juan Rodríguez prefiera el libro inexistente, pero prestigioso por ser el antiguo original, y por la vaguedad de la cita puede presumirse que no conoce directamente ninguna de sus dos autoridades. Quizá tome ambas opiniones del inmenso ensayo de historia universal llamado *Mare historiarum*, compilado hacia 1340 por un dominico romano, y atribuido a Giovanni Colonna, que Fernán Pérez de Guzmán extractó en su *Mar de historias*. Juan Rodríguez le cita con elogio en la *Cadira de onor*, pág. 153: “segund dize Colupnes enel su libro, con razón llamado Gran mar de las estorias”, y le atribuye acerca de Belo precisamente la opinión que en la citada página 141 achaca a Trogo Pompeyo. Por desgracia, este pasaje ha de pertenecer al principio del *Mare historiarum* y sólo me son accesibles el sumario y fragmentos del último libro, ed. G. Waitz, *MGH, Scriptores*, vol. XXIV, 1879, págs. 266 y sigs. Las citas de Valerio Máximo en la *Cadira de onor* (págs. 136 y 145) son también indirectas, pues se remontan al *Tratado de la nobleza* de Bártulo. Autores tardíos alegados en la *Cadira de onor* son Tolomeo (pág. 169), Macrobio, *Somnium Scipionis* (pág. 148), Vegecio (págs. 140, 145 y 150), Boecio, *De consolatione philosophiae* (págs. 136, 144, 147, 151) y Casiodoro, *Epistolas* (pág. 145).

<sup>32</sup> Autores eclesiásticos: San Bernardo (pág. 91), San Agustín (págs. 91 y 108), San Gregorio (97), San Ambrosio (109 y 113); Santo Tomás está aducido en la *Cadira de onor* (pág. 133) por la obra *De regimine principum* de su discípulo fray Gil de Roma, que se le atribuyó (¿la habría consultado el autor en la traducción y glosa de fray Juan García de Castrojeriz?) y por la *Summa theologica* (*ibid.*, págs. 135 y 138). Además, San Buenaventura (pág. 135), las *Decretales* (pág. 141) “e Clemente en fyn del Ynteretario” (o Itinerario, según el ms. de la Academia de la Historia) (pág. 167). A propósito de esta última cita, que no puedo identificar, creo que entre “Clemente” e “Ynteretario” se ha omitido algo (como en la pág. 137 se ha omitido el nombre de Dante, por lo que sus “canciones morales” quedan atribuidas a Enrique de Settimello).

Aparte lo abigarrado de la yuxtaposición, Juan Rodríguez no parece hallar diferencia entre la información de primera y la de enésima mano: no sólo es crecido el número de veces que prefiere compiladores a autores (San Isidoro y sus *Etimologías*, Vicente de Beauvais y su *Espejo historial*, Juan de Génova y su *Catolicón*, Juan de Colonna (?) y su *Mar de historias*), sino también es muy probable que de los compiladores procedan buen número de las autoridades alegadas, según se ha visto a propósito de la *Genealogia deorum gentilium* de

pues ni Clemente de Roma ni Clemente de Alejandría ni ninguno de los Papas de ese nombre tienen obra llamada *Itinerario*, ni en ninguno de sus escritos conservados hablan de Judá a quien Jacob compara con el león al bendecirle (que es para lo que le cita Juan Rodríguez) ni, por otra parte, aparece esta circunstancia en ninguno de los *Itinerarios* incluidos en la *Patrologia Latina* de Migne. Pero una detallada referencia al león de Judá se encuentra en dos obras de San Isidoro, *Mysticorum expositiones sacramentorum*, cap. último, y *De ortu et obitu patrum*, cap. xi. Como los títulos de las obras menores de San Isidoro fluctúan en los manuscritos, quizá pueda conjeturarse que Juan Rodríguez conoció como *De ortu et interitu* la segunda obra, y que este título fue convertido en "Ynteretario" por el mismo desaprensivo copista que escribió "marcunciosos" por 'incircuncisos' (pág. 104), "Catulo" por 'Tántalo' (pág. 159), etc. Vale la pena notar la precisión de las citas de San Buenaventura, Santo Tomás y el "Ynteretario" con la vaguedad de las restantes, la cual arguye posiblemente conocimiento indirecto: por ejemplo, pág. 97: "Gregorio en la Omelía" (San Gregorio tiene cuarenta homilías sobre el Evangelio y veintidós sobre Ezequiel) o, pág. 109: "Ambrosio lo dize en la Omelía" (que yo sepa, no queda homilía alguna de San Ambrosio). Según me sugiere Antonio Alatorre, es muy probable que Juan Rodríguez entendiérase por "la Omelía" la lección del tercer nocturno de maitines. El actual *Breviario romano* contiene, en efecto, la cita de San Gregorio (Homilía XVII sobre el Evangelio: "ipsa etenim facta eius praecepta sunt") en el oficio de los Evangelistas del *Commune sanctorum*.

De los autores profanos, "Carlomagno emperador" alegado tras "Esidro e Vegecio e el Catolicón" (pág. 150) es pintoresco yerro del ms. de la Biblioteca de Osuna; el de la Academia de la Historia permite restaurar el sentido: "Fazen así mesmo contra todas ellas [las conclusiones de Bártulo] los alegados Isidro, Vegecio, Catholicón; de las quales [conclusiones] el tercero, como el se conozca de Carlo, emperador quarto, haber resçebido la nobleza, en todo non carece de suspición". El mismo ms. de la Academia de la Historia da el título correcto, "maestro de las sentencias", de la autoridad nombrada en la pág. 135, esto es, Pedro Lombardo. Los "modernos poetas e oradores" aducidos en la *Cadiva de onor* (págs. 136-137) para confirmar la definición de la "moral nobleza", están citados con exactitud notable para las normas medievales: "Gualtero de Castellón en el primero libro" corresponde a la *Alexandreis*, I, 104; "Matheo Vindocinense en la primera parte de su poesía" es Mateo de Vendôme, *Pyramus et Thisbe* (apud P. LEHMANN, *Pseudo-Antike Literatur*, Leipzig-Berlin, 1927, pág. 31), vs. 15-16; "Enrrique Samariense en el libro primero" es Enrique de Settimello, *Elegia* (ed. G. Cremaschi, Bergamo, 1949), II, 207-208; "Dante en las canciones morales" es, sin duda, la citada Canción del *Convivio*, según lo confirma otra alusión en la pág. 146; "Francisco Petrarca et los Remedios dela próspera e adversa fortuna" corresponde a *De remediis utriusque fortunae*, I, xvi, *De origine generosa*, y II, v, *De originis obscuritate*. "Juan Vocacio, en el fyn del Corvacho" se refiere a las consideraciones sobre *qual sia la vera genti-*

Boccaccio y las supuestas citas de los antiguos mitógrafos. ¿Quién creará, por ejemplo, que hubiese leído a los estoicos griegos Zenón, Cleantes y Crisipo (citados en la *Cadira de onor*, pág. 153), cuyas obras se habían perdido muchos siglos antes?

De todos estos autores, Bártulo es con mucho el más importante, pues sobre suministrar argumentos sueltos y sentencias de otros escritores, su *Tratado de señales y armas* es fuente principal de la última parte de la *Cadira de onor*, mientras el *Tratado de la nobleza* es esencial para la primera, que no es sino una tentativa de rebatirlo. El coitejo entre la *Cadira* y el *Tratado de la nobleza* muestra el pensamiento de Juan Rodríguez del Padrón medievalmente agujoneado por dos impulsos: el de acopiar el más extenso catálogo de autoridades y el de ingeniarse para conciliarlas verbalmente. Reúne contra Bártulo buen número de definiciones de la nobleza (u opiniones que toma por tales), divisiones y subdivisiones, e ilustra el todo con abundantes ejemplos mitológicos e históricos. Pero cuando, después de diecisiete páginas de argumentos (133 a 150), la refutación parece concluyente, “porque la autoridad de aquél [Bártulo] ofendida tanto no parezca”, inventa un caso en el cual, mediante ingenuos subterfugios, las opi-

leza en las últimas páginas de aquella invectiva: “Andrés Capellán en el primero libro” es el pasaje *De arte honeste amandi*, I, 6 (ed. A. Pagès, Castellón de la Plana, 1930, pág. 9), inspirado en Boccio, *De consolacione philosophiae*, III, metro 6.

Hay, además, huella de otras obras ocasionalmente consultadas. En el *Triunfo de las donas*, pág. 122, Cardiana advierte al autor que es “más antigua la corona real de España que la romana, como al tiempo que Hispano en Hyberia, después llamada España, reynase, non era Roma, nin fué dende a grandes tienpos, hedificada”. En el mismo pasaje se lee que el primer rey de Francia fué “Priamo, nieto de Antenor, . . . avnque otros escriuen auer seydo Franconio, fijo de Héctor”. No puedo precisar la fuente inmediata de ambas consejas; la de la anterioridad de España concuerda con la *Primera crónica general*, cap. 8 y sigs.; la segunda —que vino a encontrar solemne sepultura en la *Franciade* de Ronsard— se remonta a las *Chronicae* atribuidas a Fredegario Escolástico, II, 5 (ed. B. Krutsch, *MGH, Scriptores rerum Merovingicarum*, vol. II, 1888, pág. 46). Es verosímil que Juan Rodríguez las haya tomado de alguna de las innumerables compilaciones medievales como el *Mare historiarum* o el “Veçençio historial” (o sca, el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais) que nombra ahí mismo. Como vigésima sexta razón en favor de la preeminencia femenina, el *Triunfo de las donas* (págs. 107-108) desarrolla una minuciosa serie de simetrías entre la caída del hombre y la redención, que recuerda (aunque no la incluye) la leyenda de la Cruz. Poco más adelante (págs. 110-111), el autor pasa revista a las persecuciones de la Iglesia y a las herejías, hasta los iconoclastas sometidos por la emperatriz Irene, información esta última que probablemente derive de la semblanza *De Yrene Constantinopolitarum imperatrice* en el tratado de Boccaccio, *De claris mulieribus*. Siguen varios datos no vulgares de historia medieval europea (pág. 111; cf. también 123), desde Clodoveo hasta Juana de Arco, los últimos quizá del acervo personal del autor. Sin duda se remonta a fuente libresca el final de la *Cadira de onor*, que postula la influencia de los cuerpos celestes en sus “correspondientes” terrestres.



niones de Bártulo se aplican sin contradecir las que sustenta el propio Juan Rodríguez en favor de la nobleza. Y aún no satisfecho, vuelve a la enumeración de definiciones, en parte ya enunciadas, en parte nuevas, y las reúne considerándolas elementos de una nueva definición, la suya propia, aunque a decir verdad, en los términos en que la propone, de ningún modo contiene todos los "elementos" anteriores. No más rigurosa es la andadura de la refutación: como punto de partida, Juan Rodríguez parafrasea muy inexactamente (pág. 133: "generosidad, como sea nobleza con virtud, es más que sola nobleza") la versión de Bártulo (*nobilitas habet in se plus quam uirtus*) del aforismo de Dante (*È gentilezza dovunque è virtute / ma non virtute ov'ella*). Resulta extraño que, en lugar de seguir el razonamiento de Bártulo para refutarlo (como Bártulo había hecho con el de Dante), construya con muy dispares materiales, muchos ajenos a Bártulo, un enredado raciocinio en el que critica de pasada alguna afirmación del "Dotor ciuil" (por ejemplo, pág. 139, el príncipe como fuente de nobleza), destaca como tesis principal alguna reflexión secundaria (por ejemplo, pág. 147, la de que la nobleza otorgada no pasa del biznieto, opinión de una glosa que Bártulo alega), o le atribuye lo que arbitrariamente infiere de su texto (por ejemplo, pág. 147, que más noble es el noble reciente que el antiguo), y aun llega a reprochar gravemente a Bártulo (pág. 147) la tesis de que el linaje no da nobleza, que no es de aquél sino de Dante, y que Bártulo niega expresamente en sus párrafos 9 y 10<sup>33</sup>. No sólo en su método sino en sus conceptos mismos la

<sup>33</sup> A. FARINELLI, *Dante in Spagna . . .*, *op. cit.*, págs. 50 y sigs., ha llamado la atención sobre la importancia del *Tratado de la nobleza* como transmisor de la Canción de Dante *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, pero en el caso de Rodríguez del Padrón tal planteo no es justo, pues Bártulo y no Dante es el eje de la refutación contenida en la primera parte de la *Cadira de onor*. También es interesante el examen de la segunda parte (págs. 152 y sigs.), que debe mucho al *Tratado de señales y armas*. Bártulo parece ser asimismo aquí la fuente principal, prolijamente interpolada con otros materiales —la acostumbrada ejemplificación mitológica e histórica más varios datos que parecen proceder de la experiencia ganada por el autor en sus viajes (págs. 156, 162, 167)—, y continuada luego (págs. 165 y sigs.) con un excursus heráldico que contiene, entre otras materias, la defensa del león como el animal más noble (págs. 167-168), el elogio de los astros con el agregado de una profesión de fe en la astrología (págs. 170-171) y la recomendación al príncipe de conferir escudo de armas conforme a la condición del que lo recibe (págs. 172-173). A pesar de deber tanto a Bártulo, Juan Rodríguez comienza (pág. 153) por impugnar su opinión de que cualquiera puede tomar armas como puede tomar nombre a su placer, interpretando torcidamente el primer párrafo de dicho tratado; le ataca más adelante (págs. 157 y sigs.), y concluye (pág. 159) que una persona puede adoptar las armas de otra sin su permiso, a menos de que la distancia entre ambas sea muy grande —que es, cabalmente, lo que sostiene Bártulo. He consultado el *Tratado de señales y armas (Tractatus de insigniis et armis)* en la edición de las obras de Bártulo de Lyon, 1555, vol. I, fol. 131, y el *Tratado de la nobleza (De dignitatibus)* en las páginas que transcribe K. WITTE, *Dante Forschungen*,

diferencia con el jurisconsulto italiano es radical: frente al concepto amplio de las “señales” que desarrolla Bártulo quien, además de los blasones, atiende a las insignias de las artes liberales, a los sellos de las sociedades de comercio y a las marcas de fábrica, Juan Rodríguez se ciñe, con característica estrechez, al de las armas nobiliarias, y prefiere a los ejemplos tomados de todas las clases sociales en la vida cotidiana, los ya referidos materiales librescos de mitología e historia.

Muy reducida es la deuda de Juan Rodríguez del Padrón para con las letras italianas, pese al prestigio de éstas y pese a su prolongada estancia en Italia. Las vagas citas de Dante (págs. 137, 146 y 148), discursivas y no poéticas, pertenecen todas a la Canción *Le dolci rime d'amor, ch'io solia* del *Convivio*, IV, transcrita y comentada en el tratadillo de Bártulo que la *Cudira de onor* refuta; quizá haya algún eco del *Purgatorio* en el adorno estilístico de la Carta de Breçayda; no creo pueda presumirse influencia dantesca para la doble metamorfosis de Aliso y Cardiana. De todos modos, aun esa escasa atención vale para la prosa y no para la poesía de Juan Rodríguez, que se mantiene obstinadamente reacia a la moda italianizante, con la única excepción, quizá, de los versos de Francesca da Rimini<sup>34</sup>. De Petrarca

Heilbronn, 1874, voi. I, págs. 462-471. Juan Rodríguez llama al primero *Tratado de señales y armas* (pág. 153) y da al segundo tres nombres: *Título de las dignidades* (pág. 139), *Tratado de la nobleza* (pág. 146) y *Título de conuición* (*sic*, pág. 133) ¿quizá ‘de conuiuio’, por comentar la Canción que encabeza el libro IV del *Convivio*?

<sup>34</sup> *Purgatorio*, IX, 1 y sigs.: “La concubina di Titone antico / già s’imbiancava al balco d’oriente”; cf. Carta de Breçayda, pág. 311: “Tytán comienza a abrir las fyniestras dela oriental casa”. Nótese que varios editores, antiguos y modernos, leen *Titan antico*, y que las ventanas o balcones por los que se asoma la Aurora no son un motivo clásico, y parecen proceder de estos versos de Dante: véase “El amanecer mitológico en la poesía narrativa española”, art. cit., págs. 109-110. La fábula de Aliso y Cardiana difiere de las de Aretusa y Anaxárete, a las que sin duda refleja, en que cuenta la transformación del amante y de la amada, mientras en aquéllas sólo la amada se transforma; además, ya se ha visto que después de su metamorfosis, Aliso y Cardiana guardan cierta relación vital, ajena también a las *Metamorfosis*. ¿Pudo influir —todo lo tenuemente que se quiera, ya que la intención artística es muy distinta— en esa como complicación y reciprocidad de la transformación, el Canto XXV, 79 y sigs. del *Inferno*? Allí Dante describe con extraordinaria eficacia cómo Francesco de’ Cavalcanti, convertido en serpiente, recobra su figura humana, mientras simultáneamente, a su contacto, Buoso degli Abati abandona su figura humana por la de serpiente. Al final del extraño episodio, Dante lanza un reto al arte vencida de Ovidio y Lucano, lo que quizá incitara a Juan Rodríguez a tentar sus fuerzas, bien que no por el estilo horrendo del fiorentino, sino por el tierno y elegíaco de Ovidio. G. BAIST, *op. cit.*, pág. 427, creía hallar en la Canción “Sólo por ver a Macías...” el influjo del *Inferno*. Apenas es preciso insistir en lo infundado de la conjetura: la Canción es un juego humorístico que enlaza —queda señalado— con una vieja broma de la lírica gallegoportuguesa. La segunda copla de la Canción “Ardan mis dulçes memبرانças...” dice así en el ms. del siglo XVI estudiado por Paz y Mélia (págs. 370 y 379): “Porque nunca

hay dos menciones en la *Cadira de onor*: una (pág. 137), entre una ristra de “modernos poetas e oradores”, como autor de los *Remedios dela próspera e adversa fortuna*, la otra (pág. 138) como poeta legítimamente coronado por su príncipe: el contraste con Mena, quien le nombra como poeta amoroso (FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero* . . . , núm. 15), y Santillana que inicia la imitación de sus sonetos no puede ser más elocuente. Verdad es que Farinelli (*Italia e Spagna*, vol. I, págs. 29 y 77) señala algunas imitaciones, pero no son sostenibles. No encuentro en el *Siervo libre de amor* “un eco de las graves sentencias del *De remediis*”, como no sea la frase “fuyr los peligros de la syniestra fortuna” (pág. 50), que nada tiene de grave ni de sentencioso ni de petrarquesco. Sorprende asimismo la sugerencia de que el verso “Fuego del diuino rayo” refleje *Fiamma del ciel su le tue trecce piova*; éste es una maldición (y en tal sentido lo había de insertar Góngora en su Canción a la Invencible Armada), mientras aquél es una fervorosa invocación al amor divino:

Fuego del diuino rayo,  
dolce flama syn ardor,  
esfuérço contra desmayo,  
remedio contra dolor,  
alumbra tu seruidor.

pueda quien / parte solo, triste y tal / acordarse de su bien / en el tiempo de su mal”. Rennert imprime en su edición conforme al *Cancionero del Museo Británico*, núm. 9: “Porque no queda con quien / parte solo, triste y tal”, corrigiendo, según declara, la lección del ms. que, a mi ver, es muy superior: “Porque nunca puede quien / queda solo” etc., y más cercana a la del ms. usado por Paz y Méliá. La *Vida* modifica toda la copla: “Porque no vaya con quien / parte solo, triste y tal / memoria de ningún bien / en tiempo de tanto mal”. En los dos últimos versos, y particularmente en la versión de los mss., “acordarse de su bien / en el tiempo de su mal”, hay eco fiel, vertido con relieve epigramático, de las palabras de Francesca da Rimini. A. Farinelli, a quien se le pasaron por alto estos versos de Juan Rodríguez entre las imitaciones peninsulares de Dante (*Dante in Spagna* . . . , págs. 118 y sigs., nota 2) recuerda un vago reflejo del mismo concepto en la respuesta de la ninfa Cardiana (*Triunfo de las donas*, pág. 124): “Nueua pena la fuerça de tus ruegos me faze sentir, recontando en el infortunio la perdida bienaenturança”. Puede dudarse de si el modelo es aquí Dante o el modelo de Dante, es decir, Boecio (*De consolatione philosophiae*, II, 4: “Nam in omni aduersitate fortunae, infelicissimum est gemis infortunii fuisse felicem”), a quien Juan Rodríguez muestra conocer puntualmente (*Cadira de onor*, págs. 136, 144, 147 y 151, citas del *De consolatione philosophiae*, III, metro 6; II, 5; III, 4; III, 5) y cuya cita expresa acompaña dicho concepto, según observa Farinelli, en la *Crónica de don Juan II (BAAEE)*, vol. LXVIII, pág. 691b). Por lo demás, el conocimiento de esos celeberrimos versos del *Inferno* no arguyen, entonces como ahora, familiaridad con toda la *Commedia*: véase la muchedumbre de imitaciones reunidas por FARINELLI, *loc. cit.*, M. BUCHANAN, “Some Italian reminiscences in Cervantes”, en *MPhil*, V, 1907, págs. 177 y sigs., y P. LE GENTIL, *La poésie lyrique* . . . , págs. 149 y sigs., quienes también omiten “Ardan mis dulçes membranças . . .”

Otra muestra de que Juan Rodríguez era “lector asiduo del Petrarca” es, según Farinelli, la imprecación de Briseida en el *Bursario*, pág. 208: “venga luego del cielo que me quemé”: ha olvidado el crítico italiano que estas palabras no hacen más que traducir el correspondiente pasaje de las *Heroidas*, III, 64: *aut rutilo missi fulminis igne cremer*.

A decir verdad, de los tres primeros clásicos italianos, sólo Boccaccio parece conocido directamente, por lo menos en algunas de sus obras y, con la excepción del *Corbaccio*, incisivamente reprobado en el *Triunfo de las donas* (págs. 87, 99 y 137), en obras latinas y no vulgares. Ya se ha visto que Juan Rodríguez del Padrón conoce la voluminosa *Genealogia deorum gentilium*; también debió de conocer el tratado *De claris mulieribus*: el párrafo del *Triunfo de las donas* (pág. 100), que alega como ejemplos de sabiduría femenina a las Piérides, las doncellas de Lesbo, las ninfas del monte Castalio y las musas del Parnaso refleja el capítulo sobre Safo de aquella compilación (ed. G. Schleich en *Palaestra*, CXLIV, 1924, págs. 71-72):

*Saphos Lesbica . . . conscenso . . . per abrupta Parnasi uertice  
celso se felici ausu Musis . . . immiscuit . . . et Castalio proluta  
latice . . . sacris nymphis . . . sonorae cithare fides tangere . . . non  
dubitauit . . . Sed quid accusande uidentur Pierides, etc.,*

y, aunque en diversas compilaciones, antiguas y recientes, anduviesen dispersos datos sobre Artemisa, Nicaula, Oritía, Pentesilea, Semíramis, Tomiris, no es verosímil que Juan Rodríguez se tomase el trabajo de compulsarlas cuando el difundido *De claris mulieribus* se los brindaba sistemáticamente reunidos: así, pues, Juan Rodríguez se valía de una obra de Boccaccio (*De claris mulieribus*) para refutar la tesis de otra (el *Corbaccio*). No es una casual paradoja: de las obras de Boccaccio, Juan Rodríguez utiliza las dos compilaciones latinas que son meros repositorios de saber impersonal; se opone violentamente al misogynismo aburguesado del *Corbaccio* y, artísticamente, nada debe a las creaciones literarias en italiano (la cita del *Corbaccio* en la *Cadira de onor*, pág. 136, como las de Dante y Petrarca, es doctrinal y no estética): urge aclarar este punto, pues A. Farinelli en su *Italia e Spagna* ha equivocado la posición de nuestro autor. Ya se ha visto su independencia con respecto del *Filòstrato*. El influjo del *Filòcolo* sobre el *Triunfo de las donas*, lejos de ser evidente, no es siquiera perceptible, y es lástima que Farinelli, creyendo firmemente en él (son sus palabras, pág. 237), no se detuviera a documentarlo. En cuanto al amanecer mitológico, puesto que es un motivo grecorromano, presente en Virgilio y en Ovidio —autores que Juan Rodríguez conoce bien—, y puesto que se encuentra en la literatura peninsular desde el *Libro de Alexandre*, no comprendo cómo Farinelli puede hacer remontar a Petrarca o a Boccaccio el ejemplo del *Triunfo de las donas* (págs. 79 y 216). Si se tratase de un autor aficio-

nado a modelos italianos, como Mena o Santillana, podría presumirse que la práctica de éstos confiriese nuevo atractivo a la tradicional ornamentación; en el caso de Juan Rodríguez, quien, aun cultivando temas idénticos —Troylos y Breçayda, la introspección amorosa en el *Siervo libre de amor*, el relato sentimental en la *Estoria de dos amadores*—, prescinde ostensiblemente de ellos, ni siquiera esa inferencia es justificada. En suma: si el celo de Juan Rodríguez del Padrón por la Antigüedad es tibio y se concentra en autores como Ovidio y Séneca, que por siglos habían deleitado y edificado al hombre medieval, y no en los autores que pone en primera línea el humanismo, la actitud ante las letras italianas, que tanto ascendiente tenían en España precisamente en esos tiempos, va de la indiferencia (Dante, Petrarca) a la hostilidad (Boccaccio, Bártulo).

Así, muy afianzado en el patrimonio medieval, con fisonomía independiente entre los letrados de la corte de don Juan II, se revela en su breve obra Juan Rodríguez del Padrón. Se comprende cómo, a su vez, las poesías (y en menor proporción el resto de su obra) cobraron sentido y valor situadas en su biografía, al amparo de su marcada personalidad, y ejercieron influjo, de otro modo inexplicable.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.