

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

UN TEXTO SINGULAR EN EL *CANCIONERO DE PALACIO* (SA7): LA *CONSIDERAZIÓN* DE RODRIGO DE TORRES (ID 2497, SA7-108)¹

María Encina FERNÁNDEZ BERROCAL
Universidade da Coruña

Resumen: Rodrigo de Torres es uno de los muchos poetas cuatrocentistas apenas atendidos por los estudiosos; de su pluma nos han llegado ocho textos transmitidos en un total de seis cancioneros, lo que da cuenta del interés que su obra, hoy día olvidada, hubo de despertar en la época. El principal objetivo de este estudio es el examen de la pieza más destacable del vate, la llamada *Consideración* (ID 2497), únicamente recogida en el *Cancionero de Palacio* (SA7), que puede considerarse una de las composiciones más singulares de la poesía cuatrocentista. En el texto, de signo amatorio, el poeta recrea, mediante el desdoblamiento del yo lírico, un diálogo ficticio en el que reflexiona sobre las contradicciones que le asaltan como consecuencia de su sufrimiento amoroso. Por lo que respecta a la forma, la pieza es también inusual: no hay estrofismo y la medida de los versos varía.

Palabras clave: Poesía cancioneril, Rodrigo de Torres, *Cancionero de Palacio* (SA7), poesía dialogada, *Consideración*.

Abstract: Rodrigo de Torres is a 15th century poet whose works have not been studied so far. Yet, we have eight of his texts preserved in six cancioneros, fact which suggests the au-

1. Este trabajo es parte de una pesquisa más amplia que desarrollo gracias al disfrute de una beca predoctoral FPU (15-05768) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD); se inscribe en el marco del Proyecto FFI2016-78302-P «De poetas y cancioneros: hacia un nuevo canon de la poesía cuatrocentista», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) e integrado en el Grupo de Investigación Hispania (G000208) de la Universidade da Coruña, que ha sido reconocido como Grupo de Potencial Crecimiento y ha recibido una ayuda de consolidación de la Xunta de Galicia (ref. ED431B 2019/28).

thor's success in his day. The aim of this paper is to analyse the *Consideración* (ID 2497), the writer's most outstanding piece for which *Cancionero de Palacio* (SA7) is codex unicus; in fact, it can also be considered one of the most remarkable texts in 15th century cancionero poetry. The lyric poet divides to take part in a fictional dialogue through which he reflects upon the contradictory feelings nurtured by being lovelorn. The structure of the piece is quite unusual: it does not conform with a stanza-type poem and the verses do not show the same measure.

Keywords: Cancionero poetry, Rodrigo de Torres, *Cancionero de palacio* (SA7), Dialogic poetry, *Consideración*.

El breve repertorio conservado de Rodrigo de Torres incluye una composición de gran interés, que encierra algunas características que la particularizan no solo en el conjunto de su obra, sino incluso en el amplio corpus cancioneril: se trata del texto cuyo íncipit reza «Tal condición lea» (ID 2497), acogido únicamente en el *Cancionero de Palacio* (SA7) bajo el epígrafe *Consideración de Rodrigo de Torres* (SA7-108); el poema, que ocupa los folios 50v y 51r del florilegio salmantino, resulta relevante desde distintos puntos de vista.²

En primer lugar, se trata de una de las poesías más singulares del *Cancionero de Palacio* (SA7) y, como he indicado, de Rodrigo de Torres, poeta literariamente activo durante la primera mitad del siglo xv. Nos han llegado otros siete textos suyos de atribución segura a través de un total de seis cancioneros, lo que da idea del interés que la obra del vate habría despertado entre sus coetáneos: sus piezas debieron de circular en distintos entornos cortesanos, y así lo revela la diferente procedencia de las antologías que las recogen. Algunas de ellas fueron compiladas en el oriente peninsular, como el *Cancionero de Módena* (ME1), el *Cancionero de Herberay* (LB2) y el *Cancionero de Palacio* (SA7); y otras en Italia, como el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), el *Cancionero de Roma* (RC1), y uno de los florilegios que hoy en día se custodian en la Biblioteca Nacional de París (PN12). Con todo, la fuente principal de su poesía es SA7, que dedica al escritor un espacio significativo:³ recoge casi toda su producción, siete piezas que se copian salpicadas en

2. Para la cita de los textos y de las fuentes cancioneriles me valgo de las convenciones establecidas por Brian DUTTON, *El cancionero del s. XV (c.1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv - Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.
3. *Palacio* es la fuente de mayor relevancia en este estudio, pues acoge la pieza de la que aquí trato; disponemos de varias ediciones del cancionero, una parcial debida a Alfonso PÉREZ GÓMEZ NIEVA (*Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV existente en la Biblioteca de S. M. el Rey D. Alfonso XII*, Madrid, Tipografía de Alfredo Alonso, 1884); y varias completas: Francisca

diferentes secciones del manuscrito, siendo *codex unicus* de seis de ellas; es esta una cantidad nada despreciable (aunque *a priori* no lo parezca) si se tiene en cuenta el escaso n3mero de textos que SA7 acoge de la mayor3a de autores en 3l representados (entre uno y cuatro, generalmente).⁴

Si atendemos a la poes3a de Rodrigo de Torres, esta destaca porque presenta cierta variedad temático-formal, de la que dejan constancia en ocasiones las r3bricas de sus poemas:⁵ la canci3n, de tipo amoroso, es el molde predilecto, del que se sirve en seis ocasiones, apreciándose en ellas cierta voluntad de experimentaci3n;⁶ su repertorio cuenta tambi3n con un breve *dezir* («Oh, tu verdadero amor» ID 2435, SA7-43) en el que el vate demuestra su erudici3n mediante alusiones de tipo b3blico, y con la llamada *Considerazi3n* («Tal condici3n lea» ID 2497, SA7-108), objeto de este estudio.

En cuanto a la figura hist3rica del poeta, apenas disponemos de noticias sobre su trayectoria vital, y tampoco los estudiosos le han prestado la suficiente atenci3n: solo Vendrell, Salvador Miguel o Mosquera Novoa han planteado algunas hip3tesis.⁷ Y es que, a la hora de proceder a su identificaci3n, nos encontramos

VENDRELL MILLÁS, *El Cancionero de Palacio* (manuscrito n3 594), Barcelona, CSIC, 1945; Ana ÁLVAREZ PELLITERO, *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y Le3n, 1993, y DUTTON, *El cancionero*, ob. cit., IV, 84-179.

4. Una de las caracter3sticas de *Palacio* es la gran cantidad de nombres a los que da cabida y, al mismo tiempo, el escaso n3mero de textos que incluye de cada uno (muchos de ellos son, adem3s, *unica*, como sucede en este caso). Para esta cuesti3n véase Cleof3 TATO, «Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en *Los cancioneros espa3oles: materiales y m3todos*, eds. Manuel MORENO - Dorothy S. SEVERIN, Londres, Queen Mary - University of London, pp. 59-89 (en especial, pp. 69 y 70); y Cleof3 TATO, «Proleg3menos a la edici3n del *Cancionero de Palacio* (SA7)», en *O texto medieval. Da edici3n 3 interpretaci3n*, ed. Pilar LORENZO GRADÍN, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 299-318, concretamente, p. 303. En ambos trabajos se ofrece la relaci3n de los autores mejor representados en SA7; sin ocupar las primeras posiciones, entre ellos figura el poeta Rodrigo de Torres, de quien, de no mediar esta fuente, conocer3amos solamente el texto «Qualquiera que me toviere» (ID 0196), copiado en los manuscritos italianos PN12, MN54 y RC1.
5. Véase Mar3a Encina FERNÁNDEZ BERROCAL, «Rodrigo de Torres, Mart3n el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del *Cancionero de Palacio* (SA7) pretendidamente menores», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ib3rico*, coord. Isabella TOMASSETTI, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, vol. II, pp. 1097-1108, especialmente pp. 1106-1108.
6. Estas son las canciones de Rodrigo de Torres: «Qualquiera que me toviere» (ID 0196, MN54-51; PN12-74; RC1-48); «Pues plazer se me parti3» (ID 2291, SA7-19, LB2-182, ME1-107); «A muy gran culpa de t3» (ID 2613, SA7-240); «Pensando ver acabado» (ID 2670, SA7-308); «Amor me fizo gran bien» (ID 2671, SA7-309); «Quien de gana vos otea» (ID 2672, SA7-310); las tres 3ltimas se copian seguidas, conformando en SA7 un peque3o bloque.
7. Véase VENDRELL MILLÁS, *El Cancionero*, ed. cit., p. 56; Nicasio SALVADOR MIGUEL, *La poes3a cancioneril. El cancionero de Est3niga*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 236-237; Nicasio SALVADOR MIGUEL, *Cancionero de Est3niga*, Madrid, Alhambra, 1987, pp. 253-254, y Luc3a MOSQUERA

con varios problemas, ya que es poca la información que puede desprenderse del estudio de su obra (la única verdaderamente fiable); en realidad, los manuscritos que nos la han transmitido son el punto de partida para situar a este autor, pues proporcionan datos sobre su cronología y algunas pistas con respecto a los espacios en que sus textos habrían circulado.

El *Cancionero de Palacio*, que incluye, como he apuntado, casi toda su poesía, es la fuente más antigua: fue compilado entre fines de 1441 y antes de 1445.⁸ De aquí es posible inferir que, a mediados del xv, el autor había alcanzado ya su plenitud literaria, pues la única composición no copiada en SA7 («Qualquiera que me toviere», ID 0196), que figura en PM12 (además de en RC1 y en MN54), no contradice esta idea; es más, podría incluso reforzarla, ya que, según Jane Whetnall, cabe situar la confección del manuscrito parisino, considerado por ella como el máximo representante de la que Varvaro llamó *tradición a*, a mediados de la década de 1440 y no alrededor de 1470, como tradicionalmente se ha venido manteniendo.⁹

La distinta procedencia de los códices que han transmitido su obra es indicativa del interés que esta suscitara en determinados ambientes: sabemos que SA7 incluye las muestras más características de la poesía que circulaba tanto en el entorno de Juan II de Castilla y de su privado Álvaro de Luna, como en el de los infantes de Aragón;¹⁰ LB2 y ME1, que comparten algunos materiales con *Palacio* –incluida la única composición de Rodrigo en ellos copiada, «Pues plazer

NOVOA, *Juan de Torres: edición y estudio de su poesía*, tesis doctoral parcialmente inédita, A Coruña, Universidade da Coruña, 2015, p. 87. A estos trabajos ha de añadirse FERNÁNDEZ BERROCAL, «Rodrigo de Torres...», art. cit., pp. 1097-1108.

8. Para la datación de SA7, véase Brian DUTTON, «El desarrollo del Cancionero general de 1511», en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, coord. Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA, Madrid, Editorial de José Porrúa Turanzas, 1984, I, pp. 81-96; Vicenç BELTRAN, «El testamento de Alfonso Enriquez», en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, eds. Nadine HENRARD - Paola MORENO - Martine THIRY-STASSIN, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 2001, pp. 63-76, y Cleofé TATO, «El Cancionero de Palacio (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)», en *Cancioneros de Baena: Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, ed. Jesús L. SERRANO REYES, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, vol. I, pp. 495-523.
9. Véase Jane WHETNALL, «Cancioneros», en *Castilian Writers, 1400-1500. Dictionary of Literary Biography*, ed. Frank DOMÍNGUEZ - George GREENIA, Detroit, The Gale Group, 2003, pp. 288-322 (especialmente, 299-302). Sin embargo, para Dutton, la confección de PM12 se habría producido de forma tardía; véase Brian DUTTON, «Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: A General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quarterly*, 26 (1979), pp. 445-460. La misma hipótesis se contempla en Robert BLACK, «Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples», en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John GEARY, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, p. 165-178.
10. DUTTON, «Spanish Fifteenth...», art. cit., pp. 445-460.

se me parti3» (ID 2291, SA7-19, LB2-182, ME1-107)–, dan cabida a textos de poetas que se relacionan con la corte navarro-aragonesa de Juan II;¹¹ por lo que respecta a los cancioneros italianos (MN54, RC1 y PN12), estos incluyen piezas difundidas en tierras napolitanas durante el reinado de Alfonso V, entre las que se encuentran tambi3n varias poesías amorosas y de ocasi3n procedentes de las cortes de Castilla, Navarra y Arag3n.¹² De todo esto, se colige que la poesía de Rodrigo de Torres hubo de ser objeto de atenci3n en diferentes cortes peninsulares e incluso italianas, si bien todas estas colecciones, copiadas en momentos y lugares distintos, presentan una t3nica aristocrática similar: muy posiblemente estamos ante la poesía que sonaba en las distintas reuniones y fiestas palaciegas que se celebraban en el seno de la dinastía Trastámara, a las que asistían tanto castellanos como aragoneses, y de las que tambi3n formaría parte, presumiblemente, Rodrigo de Torres.

De la documentaci3n hist3rica podemos extraer datos que han de ser contrastados con la informaci3n que nos brindan los cancioneros: un primer rastreo permite conocer la existencia de varios personajes que portaron el mismo nombre y apellido que el escritor. Salvador Miguel y Mosquera Novoa propusieron ya en sus estudios varios candidatos, si bien figuran en documentos fechados en las últimas décadas del xv, con lo que parece improbable que se refieran al poeta de SA7, que antes de la mitad de la década de 1440 había compuesto casi toda su obra.¹³ Por mi parte, he podido encontrar otras figuras que semejan ajustarse mejor al perfil desprendido del estudio de los textos del versificador de SA7: primeramente he hallado a un Rodrigo de Torres que luch3 en 1413, como escudero de Fernando de Antequera, en el asedio de Balaguer para frenar la sublevaci3n

11. Para la filiaci3n de ambos florilegios véanse los trabajos de Marcela CICERI, *El cancionero castellano del s. xv de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995; Vicenç BELTRAN, «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenaci3n de los materiales», en *Cancioneros: materiales y métodos*, eds. Manuel MORENO - Dorothy S. SEVERIN, Londres, Queen Mary - University of London, pp. 9-58, y de Carlos CONDE SOLARES, *El Cancionero de Herberay y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle upon Tyne, Northumbria University - Gobierno de Navarra - Arts and Social Sciences Academic Press, 2009.
12. Para un estudio de los cancioneros pertenecientes a la familia italiano-aragonesa, véase Alberto VARVARO, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964; Lia VOZZO VENDIA, «La lirica spagnola alla corte napolitana di Alfonso d'Aragona: note su alcune tradizioni testuali», *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 173-186, y Andrea ZINATO, «El Cancionero General y los cancioneros de la familia an (PN4, PN8, PN12, PM1, MN54, RC1, VM1): algunas notas textuales», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, ed. Marta HARO - Rafael BELTRÁN - José Luis CANET - Héctor H. GASSÓ, Valencia, Universitat de València, 2012, vol. I, pp. 171-186.
13. SALVADOR MIGUEL, *La poesía*, ob. cit., pp. 236-237 y MOSQUERA NOVA, *Juan de Torres*, ob. cit., p. 87.

del conde Urgell;¹⁴ también a un homónimo que en ese mismo año ejercía en la casa del monarca el puesto de «ayudante de la brasa de su cámara», sin que pueda descartarse que se trate del mismo individuo.¹⁵ Este nombre aparece, igualmente, en una carta de 1446 que Alfonso el Magnánimo dirige a Beatriz de Pimentel, viuda de Enrique de Trastámara, en la que le da las gracias por el traspaso, ante la muerte de su hermano, de dos de sus vasallos: Juan de Guzmán y Rodrigo de Torres, quienes a partir de entonces pasan a estar bajo el servicio de Juan de Aragón, que era quien ejercía como lugarteniente del rey Alfonso en la Península.¹⁶ Finalmente, he localizado el nombre de Rodrigo en un catálogo incluido por Sáiz Serrano en su tesis doctoral titulado «Hombres de armas de la Casa Real, 1446-1447: capitanes de la Corona de Aragón y castellanos»; a este homónimo, en su condición de dirigente militar, se le asigna la cantidad de cuatro lanzas.¹⁷ Cualquiera de estos personajes podría ser el escritor de *SA7*, pues esas menciones se documentan en la primera mitad del s. xv y, además, nos sitúan en el oriente peninsular y en el entorno de los infantes de Aragón, con el que presentan vinculación todos los cancioneros que reúnen la obra del autor cuatrocentista.

Centrándome ya en la *Consideración*, según apuntaba al principio, se trata de una pieza destacable en el amplio corpus de la poesía cuatrocentista, idea en la que han incidido investigadores como Vendrell, Navarro Tomás, Paraíso, Chas Aguión o Tato, resaltando distintos aspectos.¹⁸ «Tal condición lea» (ID 2497,

14. Véase Esteban SARASA SÁNCHEZ, *Aragón en el reinado de Fernando I (1412-1416)*. Gobierno y Administración. Constitución política. Hacienda Real, Zaragoza, CSIC, 1986, p. 166; Esteban SARASA SÁNCHEZ, «Poliorcética, economía de guerra y hacienda en el siglo xv (El asalto a Balaguer por Fernando I)», en *La organización militar en los siglos xv y xvi*, Málaga, Capitanía General de la Región Militar del Sur - Consejería de Cultura y Medio Ambiente - Universidad de Cádiz, 1993, pp. 369-376, especialmente p. 374; Esteban SARASA SÁNCHEZ, «El setge de Balaguer de 1413 per Ferran I d'Arago», en *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, Museu de la Noguera - Ajuntament de Balaguer (2016), pp. 135-143, esp. p. 140; Santiago GONZÁLEZ SÁNCHEZ, «The Presence of Castilian Men at Arms in the Siege of Balaguer, 1413», *Imago Temporis, Medium Aevum*, XII (2018), pp. 337-419, esp. p. 388.
15. SARASA SÁNCHEZ, *Aragón*, ob. cit., p. 73.
16. Jaime TORRO TORRENT, «Las cortes de Aragón y las líricas catalana y castellana del siglo xv», en *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, ed. Javier SAN JOSÉ LERA, Salamanca, SEMYR - Gráficas Cervantes, 2008, pp. 427-437, especialmente 434-435.
17. Jorge SÁIZ SERRANO, *Caballeros del rey: nobleza y guerra en el reinado de Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, p. 397.
18. VENDRELL MILLÁS, *El Cancionero*, ed. cit., p. 56; Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 150; Isabel PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 178-179; Antonio CHAS AGUIÓN, «Los diálogos interestróficos en el Cancionero de Palacio (*SA7*)», *Romance Quarterly*, 59: 4 (2012), pp. 195-210; Cleofé TATO, «La métrica en el Cancionero de Palacio (*SA7*)», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando GÓMEZ REDONDO, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 699-743.

SA7-108) es un poema de cierta extensi3n: en 49 versos de distinta medida, pero con predominio del octos3labo, el poeta recrea, mediante el desdoblamiento del yo l3rico, un agitado di3logo interior acerca de las contradicciones emocionales que le asaltan a prop3sito de sus sentimientos amorosos. La pieza figura en una secci3n del *Cancionero de Palacio* (ff. 50v y 51r) que contiene varias piezas que revelan cierta libertad compositiva, casi todas pertenecientes a autores circunscritos a las cortes aragonesas, como Santa Fe, Juan de Due3as, Sarn3s, 3nigo L3pez de Mendoza, Hugo de Urri3s o Estamariu.¹⁹

La r3brica (*Considerazi3n de Rodrigo de torres*) establece con seguridad la autor3a de la pieza y, aunque no remite a ning3n g3nero espec3fico, anticipa el tipo de discurso de la composici3n, que no es otro que una singular reflexi3n del poeta, que se pregunta y se responde sobre su sufrimiento; ep3grafe similar lo encontramos en el famoso *Ra3onamiento* de Alfonso Enr3quez (ID 0001), que desarrolla tambi3n una larga cavilaci3n acerca de la concepci3n que el poeta tiene sobre el amor, sirvi3ndose igualmente del di3logo (en este caso entre un yo y un t3, trasuntos de s3 mismos), adoptando para ello la forma del *perqu3*.²⁰

El texto de Rodrigo se abre con una estrofa de cuatro versos separada visualmente del cuerpo del di3logo en el manuscrito;²¹ la diferencia con el resto del poema se percibe tambi3n en contenido, pues esta copla es una breve introducci3n en la que el yo l3rico realiza una apelaci3n directa a los enamorados no

19. Preceden a la composici3n de Rodrigo las siguientes composiciones: un n3cleo de piezas de Santa Fe, que se inicia con «Pues mi triste coraz3n» (ID 2488, SA7-97) y termina con «Senyora, fablar quer3a» (ID 2243, SA7-103); una pieza an3nima que incorpora voz de mujer en algunos versos, «Pues mi triste coraz3n» (ID 2491, SA7-103bis); «Con grant revenren3a e mucha mesura» (ID 2492, SA7-104), «Senyor don Johan excelente» (ID2493, SA7-105) y «Con grant sentimiento de mi coraz3n» (ID 2494, SA7-106) de Juan de Due3as (en la primera dial3ga con una mujer no identificada); y «Los que seguides la v3a» (ID 2496, SA7-107) de Padilla y Sarn3s. Se3alo, a continuaci3n, las que aparecen con posterioridad: «El triste que se despide» (ID 2498, SA7-109), de 3nigo L3pez de Mendoza; «Di amor porque causaste» (ID 2499, SA7-110) de Hugo de Urri3s; y «Ser3 verdat se3ora» (ID 2501, SA7-111) de Estamariu.
20. CHAS AGUI3N, «Los di3logos...», art. cit., p. 204. Y lo cierto es que resulta posible relacionar algunos rasgos de la composici3n de Rodrigo de Torres con el g3nero del *perqu3*, si bien, como se ver3, su configuraci3n m3trica no est3 presente, que es, si cabe, la caracter3stica m3s relevante de este tipo de composiciones. Se observan, en cambio, otros rasgos, como la presencia de expresiones interrogativas, que se adecuan al desarrollo del debate de conciencia en que se ve inmerso el yo l3rico; la repetic3n anaf3rica de alg3n elemento de car3cter interrogativo y, tambi3n, la inclusi3n de una redondilla como estrofa inicial. Para un estudio sobre este g3nero v3ase Antonio CHAS AGUI3N, *Categor3as po3ticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 13-27; Blanca PERI3AN, *Poeta ludens. Disparate, perch3 y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1979; y Rudolph BAEHR, *Manual de versificaci3n espa3ola*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 229-231.
21. TATO, «La m3trica...», art. cit., p. 739, nota 686.

correspondidos, los destinatarios de la pieza, a los que vuelve a dirigirse en el v. 25 mediante el vocativo *amadores*: ellos, como él, sufren por amor y desean recibir recompensa, *galardón*, del ser amado y los insta a leer su *Consideración*. En el manuscrito el primer verso («Tal condición lea») es hexasílabo, aun cuando puede deberse a un error del copista, que podría haber cambiado la voz *consideración*, tal vez abreviada en su fuente, por *condición*; tal solución no solo dota de sentido al verso y a la estrofa entera, sino que regulariza el cómputo silábico del arranque de la pieza, que habría estado integrada en origen por cuatro octosílabos, constituyendo, por tanto, una redondilla.

Tras esa breve introducción, asistimos a una suerte de diálogo improvisado en el cual el enamorado parece entablar consigo mismo un intercambio poético, asumiendo el rol del que pregunta y del que responde; ello permite adscribir el texto al subgénero de los diálogos ficticios, ya presentes en la lírica provenzal, de los que contamos con varias muestras en la poesía castellana:²² sin salirnos de SA7, además de la mencionada pieza de Alfonso Enríquez, cabe recordar, entre otros, «Comiença mi voluntad» (ID 2510, SA7-119) de Estamariu; «Ya non sé nada que diga» (ID 2665, SA7-300) de Pedro de la Caltraviesa; o aquellas composiciones que nos llevan a una interacción entre el poeta y su corazón, como sucede en «Coraçón, debes saber» (ID 2597, SA7-206) de Juan de Torres o en «Mi coraçón vos quedáis» (ID 2598, SA7-218) de Pedro de Cárdenas.²³ En el caso de «Tal condición lea», el diálogo se construye a través de varias preguntas parciales, introducidas por un elemento interrogativo que subraya la dimensión dramática del texto, al tiempo que amplifica la sensación de angustia que el poeta quiere transmitir; en este sentido, la repetición de la cuestión planteada de forma completa y luego abreviada, junto al empleo del tiempo futuro, destaca todavía más la desazón del yo («¿Dó iré que bien amando/non viva sin amargura? / ¿Dó iré?», vv.5-7; «¿Qué faré que con cuidado/vivo triste e cuitado? / ¿Qué faré?», v. 22-24; «¿Qué será triste de mí? / ¿Qué será?» vv. 32-33). En los tres segmentos interrogativos la tónica es la misma y la construcción es también similar: el autor se vale de recursos como la «iteración anafórica o la utilización del pie quebrado

22. Pierre LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 1949-1953, vol. I, pp. 497-507.

23. En su estudio sobre los diálogos interestróficos de SA7, Chas Aguión hace referencia a otros textos de interés que no implican desdoblamiento, pero sí juego de voces: la composición «Mi senyor, mi rey» (ID 2635, SA7-269) de Pedro de Santa Fe; «Juras a nuestro senyor» (ID 2433, SA7-41) de Fernando de Guevara o «Con grant reverençia e mucha mesura» (ID 2492, SA7-104), de Juan de Dueñas y una mujer no identificada. Véase CHAS AGUIÓN, «Los diálogos...», art. cit., p. 197.

con rima aguda» para «canalizar estos interrogantes» y, en definitiva, «subrayar el proceso reflexivo». ²⁴

Por lo que se refiere a las respuestas, estas no satisfacen lo inquirido en las demandas, sino que más bien reflejan el pensamiento y las cavilaciones en que se ve sumido el yo, que aparece además en el papel de replicante. Cada una de ellas aparece inmediatamente ligada al segmento interrogativo correspondiente mediante el procedimiento de la anadiplosis: ¿Do iré? / Iré por la mi ventura (vv. 7 y 8); «¿Qué faré? / Faré un templo d'amores» (vv. 24-25); «¿Qué será? / Yo seré así penado» (vv. 33-34).

El diálogo del yo se articula en tres segmentos, cada uno de los cuales contiene una pregunta y su correspondiente respuesta, formando ambas una unidad de sentido completa e independiente, lo que permite distinguir tres partes. En la primera (vv. 5-22) el poeta expresa su dolor ante un futuro incierto marcado por el sufrimiento amoroso: aunque el yo lírico manifiesta su deseo de lograr la liberación, alcanzable solo gracias a la correspondencia amorosa, es consciente de que su única opción es limitarse a soñar con ello (de hecho, parece que en el último verso —«pero está imaginando»— se produce una vuelta abrupta a la realidad por parte del sujeto). El contraste entre la frustración que le proporciona el amor insatisfecho y una felicidad soñada, pero imposible, marca la estructura de esta primera secuencia.

El segundo segmento, algo más corto, abarca del verso 22 al 31: es el de menor extensión. En este el poeta se reafirma en su resignación ante la incapacidad de olvidar sus cuitas. Llama especialmente la atención la referencia al «templo d'amores» (v. 25), un mausoleo en el que afirma quiere convertir su pieza (la propia *Consideración*) para que sirva de ayuda a todos aquellos que sufren por amor; es esta una imagen que cabe relacionar con la que Casas Rigall llama metáfora arquitectónica, que suele implicar, no obstante, la identificación de elementos de otro tipo: entre «los atributos y estados propios del galán y la dama» y realidades como «templos, palacios o puertas infranqueables». ²⁵ Destaca, asimismo, en estos versos el uso de la *derivatio*, tan común en la poesía del cuatrocientos: ²⁶ voces como *cuidado/cuitado*; *amores/amadores*; *olvida/olvidado* ocupan el vértice del verso.

El último de los segmentos (vv. 32 al 40) es el más breve y en él el yo lírico se declara consciente de que su dolor durará incluso hasta la muerte («De negro seré vestido / las mis cuitas non cessando», vv. 39-40). Destaca en el primero de

24. *Ibid.*, p. 204.

25. Juan CASAS RIGALL, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, p. 79.

26. *Ibid.*, p. 227.

los versos la utilización de la metáfora de la vestimenta (el negro se convierte en el ropaje del dolor), que se funde con el simbolismo que implica este color (suele representar el sufrimiento y la muerte); asimismo, esta indumentaria puede representar la firmeza y la fidelidad, y es señal de la muerte de amor.²⁷

El poema se cierra con la recreación de un hipotético diálogo ficticio que el enamorado mantiene ya no consigo mismo, sino con los destinatarios de su poesía (vv. 41-49): con la intención de advertirlos, vuelve a hacer hincapié en los efectos negativos que en él causa el sufrimiento amoroso, tanto físicos como psicológicos (no sabe «parte nin mandado» de sí mismo y ni siquiera sabe por dónde anda, vv. 47-49).

Por lo que respecta a la forma, el texto resulta también singular, ya que carece de estrofismo: apenas podemos establecer ciertas agrupaciones de versos de distinta extensión, lo cual, junto a la ya comentada heterometría, armoniza con el estado de ánimo del yo y contribuye a destacarlo. Navarro Tomás considera esta pieza como el primer ensayo de silva octosilábica en lengua española, en tanto Paraíso se refiere a ella como «especie de copla de pie quebrado desprovista de estrofismo y cuyas rimas no tienen esquema fijo e incluso aceptan versos sueltos»;²⁸ en opinión de esta autora, se trata de una forma revolucionaria, pues se amolda perfectamente al pensamiento del poeta, si bien bebe de la silva octosílaba clásica, cultivada ya por Estacio.²⁹ Ahora bien, como Tato señala, la heterometría y los esquemas de rimas poco frecuentes suelen darse en *Palacio* en aquellos poemas que implican diálogo o juego de voces, como ocurre con el *Raçonamiento* de Alfonso Enríquez o con el diálogo que Juan de Torres mantiene con su corazón, ya mencionados, que, además, al igual que nuestro texto, implican un desdoblamiento del yo;³⁰ lo mismo sucede con el *Juramento* de Fernando de Guevara (ID 2433, *SA7*-41) y con «Ya non sé nada que diga» (ID 2665, *SA7*-300) de Pedro de la Caltraviesa.

Aceptando la enmienda propuesta para el primer verso de la composición, nada hay en la estrofa inicial de infrecuente en cuanto a la métrica: se trata de una cuarteta octosilábica que presenta el esquema 8a8b8a8b. Lo cierto es que la heterometría se circunscribe a los tres segmentos dialogados y, más en concreto, a las preguntas, en las que el verso final es un tetrasílabo agudo sin rima (que momentáneamente interrumpe el predominio de rimas graves del poema). Pese a la semejanza en la construcción de las interrogativas, las tres se diferencian por el número de versos que las integran y la combinación rimas, aunque tienen

27. *Ibid.* pp. 78 y 110.

28. NAVARRO TOMÁS, *Métrica*, ob. cit., p. 150; PARAÍSO, *La métrica*, ob. cit., pp. 178-179.

29. *Ibid.*, p. 178.

30. TATO, «La métrica...», art. cit., p. 739.

en com3n la introducci3n de un tetras3labo agudo y sin rima (la primera de las cuestiones presenta el esquema 8c8d4-; la segunda 8j8j4- y la tercera 8m4- —y no ser3a imposible que aqu3 faltase un verso—). A cada una de esas demandas sigue la consideraci3n o cavilaci3n del yo, ligada, seg3n he se3alado, a la pregunta porque repite su 3ltimo t3rmino; las tres, con alguna excepci3n (tal vez explicable incluso por problemas en la transmisi3n del texto) comparten una de las rimas y los versos se organizan en tr3sticos, pero no de modo id3ntico: mientras en la primera encontramos un esquema dcf: fcg: gch: hci..., las otras dos tienden a agrupar los versos en tr3sticos ligados por la rima final, que es la compartida a lo largo del poema (la consonancia se consigue con formas de gerundio).

Para finalizar, conviene destacar otro motivo que singulariza esta composici3n, m3s all3 de sus particularidades tem3tico-formales. En su 3ndice global, Dutton indica que el verso «¿Qu3 ser3 triste de m3?» (v. 32) puede ser una cita;³¹ no proporciona ninguna informaci3n adicional, pero he podido localizar este segmento en un villancico tradicional:

Amores me matan, madre:
¿qu3 ser3, triste de m3?,
que nunca tan mal me vi.³²

De ser as3, esta cita en el segundo verso de la *Considerazi3n* permitir3a documentar la difusi3n del villancico ya en el s. xv, pues Frenk solo lo registra en una glosa que data de la primera parte del s. xvi, incluida en dos obras miscel3neas:³³ el *Cancionero g3tico* de Vel3zquez de 3vila y el llamado *Espejo de enamorados*.³⁴ No es esta una hip3tesis descabellada, pues, aunque el elemento que sol3a recuperarse en las citas era el 3ncipit, a veces se retomaban otros pasajes; as3 lo explica Whetnall a prop3sito del texto «Pues no mejora mi suerte» (ID 0119), cuyos versos interiores han sido citados «con m3s frecuencia y coherencia» que el primero.³⁵

31. DUTTON, *El cancionero*, ob. cit., p. 111.

32. Este villancico se incluy3 en Margit FRENK, *Nuevo corpus de la antigua l3rica popular hisp3nica: siglos xvi a xviii*, M3xico, Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, 2003, vol. I, p. 421, bajo el n3mero 610 (manteniendo, por tanto, la posici3n de la pieza en el antiguo corpus). Con anterioridad, fue incluido en Antonio S3NCHER ROMERALO, *El villancico: estudios sobre l3rica popular en los siglos xv y xvi*, Madrid, Gredos, 1969, p. 506; en Julio CEJADOR Y FRAUCA, *La verdadera poesia castellana floresta de la antigua l3rica popular*, Madrid, Arco Libros, 1987, I, p. 515, y en Jos3 Mar3a AL3N, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991, p. 201.

33. FRENK, *Nuevo corpus*, ob. cit., I, p. 421.

34. Contamos con la edici3n de las dos obras: Antonio RODR3GUEZ MO3INO, *Espejo de enamorados*, Valencia, Castalia, 1951, y Antonio RODR3GUEZ MO3INO, *Cancionero g3tico de Vel3zquez de 3vila*, Valencia, Castalia, 1951.

35. Jane WHETNALL, «Adiciones y enmiendas al *Cancionero del siglo xv*», en *Cancionero*, ed. Alan DEYERMOND, Londres, Queen Mary - University of London, 1998, pp. 185-218, esp. p. 210.

Aceptando que la tercera de las interrogativas es una cita, cabe pensar que lo sean también las otras dos, cuyo funcionamiento y construcción son, como se ha visto, también similares; es decir, conviene contemplar la posibilidad de que los otros dos segmentos interrogativos tuviesen su origen, al igual que el señalado, en textos populares que quizás no hayan llegado hasta nosotros. Y lo cierto es que he podido hallar ciertas similitudes con otras piezas, como sucede con algunas jarchas en las que el yo lírico (una mujer, al igual que ocurre en el villancico) se vale de interrogaciones y exclamaciones para construir su discurso en torno a su desesperación como amante.³⁶ Sirvan de ejemplo los siguientes textos:

Garr: ¿Qué faré yo?
¿Cómo viviré yo?
Este l'habib espero;
Por él morreyó.

¿Qué faré, mamma?
Mieo'l habib est'ad yana.

¿Qué faré yo au qué serad de mibi?
¡habibi!
¡Non te tuelgas de mihi!³⁷

36. Tónica similar presenta el texto anónimo «Forçada soy de maldezir» (ID2491, SA7-103bis), copiado cerca de la *Consideración* de Rodrigo de Torres; en él una voz femenina se vale del discurso interrogativo para expresar su desesperación como consecuencia de una traición amorosa (véase Jane WHETNALL, «Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros», en *What's Past Is Prologue: A Collection of Essays Presented to L. J. Woodward*, eds. Salvador BACARISSE - Bernard BENTLEY - Mercedes CLARASO - Douglas GIFFORD, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, pp. 138-175, especialmente p. 139; Cleofé TATO, «¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?», en *Convivio: estudios sobre poesía de cancionero*, eds. Vicenç BELTRAN - Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, pp. 787-813, esp. pp. 808-810, y Cleofé TATO, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004, pp. 326-327). De acuerdo con Whetnall, este tipo de secuencias interrogativas aparecen con frecuencia en textos populares puestos en boca de una mujer (entre ellos las jarchas); se ajustaban a una serie de convencionalismos a los que los autores cuatrocentistas se ciñeron en las pocas composiciones en las que se dejaba oír una voz femenina (WHETNALL, «Lírica femenina...», art. cit., pp. 139-140 y 148). Para los poemas cancioneriles anónimos en boca de mujer (como ID 2491), se ha planteado una posible autoría femenina que habría sido ocultada (en ID 2491, por ejemplo, mediante la mutilación del manuscrito); véase, en torno a esta cuestión, Jane WHETNALL, «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica*, 21.1, 1992, pp. 59-86, esp. p. 72, y TATO, «¿Una mujer?...», art. cit., p. 809). Además, para Whetnall, hay generalmente una diferencia de tono con respecto a aquellos poemas compuestos indiscutiblemente por una mano masculina: «the ladies speak their distress with a directness that [...] seems to be absent from corresponding poems from the man's point of view» (WHETNALL, «Lírica femenina...», art. cit., p. 139).
37. Álvaro GALMÉS DE FUENTES, *Las jarchas mozárabes. Forma y significado*, Barcelona, Crítica, 1994, p. 191 (n.º 14, 15 y 16).

Quedan por resolver algunos de los problemas que plantea la *Considerazi3n* de Rodrigo de Torres, pero lo hasta ahora visto evidencia el indiscutible inter3s de esta pieza, as3 como la necesidad de estudiar la obra de un buen n3mero de autores que nos han legado un corpus po3tico reducido, a menudo considerados poetas poco importantes y totalmente olvidados por la cr3tica. La lectura atenta de los versos de estos escritores puede depararnos, como ocurre en este caso, gratas sorpresas.

AP3NDICE

Ofrezco a continuaci3n, la edici3n del poema estudiado, que no pretende ser completa ni definitiva, aunque s3 fiable. Me atengo con fidelidad al 3nico manuscrito que nos ha transmitido la pieza (SA7), respetando la variedad gr3fica que presenta sin, por ello, quedarme en una edici3n paleogr3fica. As3, introduzco algunas regularizaciones; as3, empleo *u* e *i* para los valores voc3licos y *j*, *y*, *v* para los conson3nticos (conservo la *y* como vocal en los casos en que todav3a se emplea); cuando tras el d3grafo *qu-* aparece una *a* t3nica ofrezco *cu-*; simplifico las consonantes dobles en posici3n inicial (como *ff-*); aplico las normas de acentuaci3n y puntuaci3n vigentes, teniendo en cuenta el sentido del texto y me atengo a la actual segmentaci3n de palabras (me valgo, en ocasiones, del ap3strofo).

*Considerazi3n de Rodrigo de Torres (ID 2497, SA7-108)*³⁸

Tal considerazi3n lea
quien moriere a sinraz3n,
la cual fizo el que desea,
de su servir, galard3n.

–¿D3 ir3 que bien amando	5
non viva sin amargura?,	
¿d3 ir3?	
–Ir3 por la mi ventura	
con sospiros deseando	
por donde quiere que vaya,	10
d'este mal que me desmaya	
con diligencia buscando	

38. El texto figura en las ediciones de SA7 citadas en la nota 2: P3REZ G3MEZ NIEVA, *Colecci3n*, ed. cit., pp. 245-246; VENDRELL MILL3S, *El Cancionero*, ed. cit., pp. 213-214; 3LVAREZ PELLITERO, *Cancionero*, ed. cit., pp. 115-116, y DUTTON, *El cancionero*, ob. cit., IV, pp. 111-112.

quien me pueda delibrar
e me faga recobrar
tal haber, qu'en lo cobrando 15
ciertamente yo sería
tan complido d'alegría
que, mi bien considerando,
sin otro mantenimiento,
viviría asaz contento. 20
¿Pero estó maginando!

—¿Qué faré, que, con cuidado,
vivo triste e cuitado?,
¿qué faré?
—Faré un templo d'amores 25
de mi canción, amadores:
muchas veces me membrando,
faziendo muy triste vida,
como aquel que non olvida
sus cuitas, non olvidando 30
a quien ama más qu'a sí.

—¿Qué será triste de mí?,
¿qué será?
—Yo seré así penando
por esta triste manera 35
fasta tanto que Dios quiera:
de los mis ojos llorando
pues me veo ser perdido,
de negro seré vestido
las mis cuitas non cessando. 40

E si por mí preguntaren
a cuantos tal me fablaren,
—la verdad continuando—,
si dixesen «¿Qu'es de vos?»,
diré: «Non me vala Dios 45
si en amores contemplando,
yo sé parte nin mandado
de mí, que soy tan penado
que non sé por dónde ando».

1. *considerazi3n*] *condici3n* *ms.* | 2. *moriere*] *morire* *ms.* (*e sobre la s3laba en la l3nea de escritura*) | 22. *far3*] *faze* *ms.* | 37. *ojos*] *oxos* *ms.* (*j sobrescrita sobre x*). | 42. *fablaren*] *fablaron* *ms.* (*o corregida en un momento posterior en e*) | 43. *continuan-do*] *continuada* *ms.* (*a corregida en o; inserci3n de una n sobre la l3nea de escritura*).

