

CANTAR Y CONTAR EN EL *SIERVO LIBRE DE AMOR*¹

Carmen PARRILLA
Universidad de A Coruña

Para Olga Impey

La coexistencia de prosa y verso en el *Servo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón es una modalidad exclusiva en el conjunto de las obras del escritor. Olga Impey analizó hace casi treinta años tal experimentación lírico-narrativa en esta obra que los historiadores de la literatura no dudan en situar como la primera ficción sentimental nacida en Castilla en el ámbito cultural de la corte de Juan II. El detenido análisis establecido a partir del examen de cada una de las sucesivas incorporaciones del verso a los enunciados en prosa, condujo a Olga Impey a un juicio concluyente, a saber, la orgánica integración de los contenidos lírico y narrativo en el *Servo libre de amor*. En cuanto al empleo del *prosimetrum* Olga Impey aminoraba la influencia de la tradición greco-latina asumida por la cultura occidental medieval, a la vez que sugería la de modelos más modernos y en romance, tomando como punto de referencia la autobiografía amorosa de Guillaume de Machaut, *Le livre du voir dit*².

¹ Este estudio forma parte del proyecto de investigación HUM2007-63484 “El *Cancionero de Palacio*: hechos y problemas”, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Agradezco a Eukene Lacarra la lectura de este trabajo y su disponibilidad en el intercambio de reflexiones sobre la materia.

² Olga Tudorica Impey, “La poesía y la prosa del *Servo libre de amor*: ¿‘aferramiento’ a la tradición del *prosimetrum* y de la convención lírica?”, en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 171-187. María Rosa Lida no había insistido en la proyección directa del *prosimetrum* latino, sino que precisaba: “la obrilla emparenta mucho más con las alegorías amorosas en verso que en los siglos XIV y XV abundan del otro lado del Pirineo”. En su opinión, el escritor se sirvió de modelos medievales en toda su obra literaria, como prueba a la hora de verificar las referencias más eruditas. Véase “Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras”, en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 21-144, la cita en pp. 33-34. Una relativa analogía del género sentimental con la obra de Machaut ya había sido advertida por Keith Whinnom, ed. *Diego de San Pedro, Obras Completas*, I, Madrid, Castalia, 1973, pp. 55-56. El marqués de Santillana citó a Guillaume de Machaut en su *Prohemio e Carta*; en la literatura francesa la obra de René d’ Anjou, *Le Livre du Cœur d’Amour Espris*, compuesto muy pocos años

No son muy abundantes los trabajos sobre la poesía en el *Siervo libre de amor*, si bien, afortunadamente se cuenta ahora con la edición exclusiva de los poemas efectuada por Carla De Nigris³. Apenas he visto reflejada en la bibliografía del *Siervo libre de amor* alguna discusión pormenorizada sobre el concepto expuesto por Impey acerca de la original invención personal de Rodríguez del Padrón en los versos acomodados en el *Siervo*, lo que la estudiosa ha expresado a lo largo de su trabajo más de una vez. Consciente de la influencia de la tradición provenzal así como de la cancioneril gallego-castellana sobre el escritor, declaraba al principiar su análisis: “Más interesante sería destacar aquellos versos que, tal vez, llevan el sello individual de la mentalidad de Juan Rodríguez con respecto a la convención erótica en boga, mentalidad que contribuiría a la mejor comprensión de su libro” (p.172). Así, en su razonamiento sobre la expresividad de la poesía en ciertas situaciones, no ahorrará Impey los datos discrepantes con “la mentalidad tradicional del amante cortés”, la no concordancia con “la ideología de la lírica trovadoresca y de la *fin’amors*”, la línea casi continua de “no conformismo” con una apegada convención amorosa, lo que culmina en el análisis de Impey con la categorización del concepto de servitud, partiendo de esta aclaración que Juan Rodríguez incluye en una de las inserciones poéticas: “No soy syervo, mas syrviante, /pues que libre fuy llamado / en el tiempo ya passado / que no puede ser presente” (pp. 174-176). Por supuesto, nada tiene de singular para Impey la actitud aparentemente renovadora de Rodríguez del Padrón, de quien señala: “como otros tantos poetas castellanos, anteriores y posteriores, Juan Rodríguez goza en someter dicha convención a experimentos, goza en tantear su resistencia para introducir en los puntos débiles unas notas si no individuales, por lo menos, autóctonas, castellanas” (187).

después del *Siervo*, es un buen representante de la conjunción del verso y prosa en la narración alegórico-caballeresca. En la Península hay también antecedentes del *prosimetrum* en la literatura catalana.

³ Carla De Nigris, “Le poesie del *Siervo libre de amor*”, *Medioevo Romanzo*, 24, 2 (2000), pp. 256-277. Deben tenerse en cuenta, Gregory P. Andrachuk, “Prosa y poesía en el *Siervo libre de amor*”, en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University Press, 1980, pp. 60-62; César Hernández Alonso, ed. *Obras completas de Juan Rodríguez del Padrón*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 70-85; Louise M. Haywood, “Lyric and Other Verse Insertions in Sentimental Romances”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a Genre*, eds. Joseph J. Gwara and E. Michael Gerli, London, Tamesis, 1997, pp. 61-73; Martin J. Duffell, “The Metrics of Juan Rodríguez del Padrón”, en *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorica Impey. Poetry and Doctrinal Prose*, eds., Alan Deyermond & Carmen Parrilla, University of London-Queen Mary, Department of Hispanic Studies (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar), 2005, pp. 53-73.

A la puntualización de Impey sobre el sello individual en algunos de estos poemas, quiero sumar el valor representativo del *yo* como poeta, lo que, como trataré de exponer, creo que está sugerido con reticencia o explícitamente declarado en las circunstancias del propio procedimiento de inserción de las poesías⁴. El análisis de la calidad prosimétrica del *Servo libre de amor* se dirime en la frontera peliaguda que separa la autobiografía de la ficción; este es un riesgo que hay que sortear, sobre todo, porque en esta obra la poesía es una contribución efectiva que no sólo no oculta, sino que trata de expandir la personalidad pública de un *yo* en ostensible correlación con un autor que tuvo la fortuna de sobrevivir durante los dos siglos siguientes en el recuerdo de los lectores, por la difusión de su obra poética y por la novelización de su vida.

En el grupo sentimental la aportación del verso se manifiesta en bastantes obras, salvo en *Grisel y Mirabella* y *Cárcel de amor*, así como en las tardías *Notable de amor* y el *Proceso de cartas de amores*. La fusión de las dos formas de escritura cumple variada función en el conjunto de la ficción sentimental y las afinidades tienden a manifestarse en obras compuestas en un mismo período temporal⁵. Con todo, en la primera etapa del grupo apenas hay semejanza entre el *Servo libre de amor* y la *Triste deleytación* en el uso del *prosimetrum*; incluso en la *Sátira de infelice y felice vida*, tan deudora de la obra de Rodríguez del Padrón, el empleo del verso, muy escaso, se aparta del procedimiento de inserción utilizado en el *Servo libre de amor*. El rasgo diferencial y característico del *prosimetrum* en esta obra se debe al empleo de una forma de enunciación recurrente, pues por la vía de los dos modos de escritura el *yo* autobiográfico proporciona la ilusión de dar cuenta cabal de su proceso anímico, de la dialéctica entre el hombre interior (razón e inteligencia) y el hombre exterior (sentido e imaginación), con tal fluidez que funcional y temáticamente el conjunto lírico-narrativo se ajusta al objetivo, claramente expresado al receptor y confidente Gonzalo de Medina: “La muy agria relación del caso, los passados tristes y alegres actos y esquivas contemplaciones, e inotos e varios pensamientos qu’el tiempo contrallo non consentía poner en efecto, por escrituras demandas saber”⁶. Esta declaración abarca la construcción total del

⁴ En este trabajo me ocuparé únicamente de tres de las poesías insertadas.

⁵ Véase Regula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental de los siglos XV y XVI*, London, Queen Mary & Westfield College, Department of Hispanic Studies, (PMHRS), 1999, pp. 74-79.

⁶ Cito por la edición de Carla de Nigris, Juan Rodríguez del Padrón, *Schiavo d’amore*. (*Servo libre de amor*), Milano, Trento, Luni Editrice, 1999, p. 56. De ahora en adelante, remitiré al número de la página.

Siervo libre de amor: la simple anécdota amorosa (“pasados tristes y alegres actos”), la ejemplar *Estoria de dos amadores* (“la fabla que pasado entre mí avía”), más la consistencia del debate interno (“inotos e varios pensamientos”), componente capital este último como instrumento para la comprensión del contenido narrativo, en virtud de la utilidad del “seso alegórico”. Sea o no el *prosimetrum* de la tradición latina –boeciana, principalmente– fuente más o menos directa para su empleo por Rodríguez del Padrón, la cuestión es que esta conjunción de verso y prosa, acarrea un componente explicativo que intensifica y remata la ejemplaridad buscada, a modo de fenómeno de reduplicación que no disocia la perspectiva única que se maneja en el *Siervo*⁷. Sin embargo, en alguna ocasión la reciprocidad se ve mermada por aparentes discordancias entre verso y prosa, a causa de expresiones equívocas o ambiguas que parecen fragmentar el sentido del conjunto y que amenazan este organismo literario configurado como una personal confidencia trasladada en epístola. Se trata de recursos paradójicos imputables al nivel de estilo elevado alegórico en su contigüidad con la exaltación propia del lirismo⁸. Por ello, es conveniente conceder atención a la competencia del engarce del verso en esta aplicación flexible de un *prosimetrum* desde el que se inaugura la ficción sentimental.

En esta ficción retórica que es el *Siervo libre de amor*, el yo pretendidamente autobiográfico –sujeto y objeto en un primer nivel de discurso– evoca un pasado reciente, y a la busca del equilibrio anímico, el ejercicio de relatar surtirá sobre él un efecto autoconsolatorio⁹. La lógica discursiva de su confidencia se extiende en la prosa y en el verso, acomodándose a las situaciones que revela la exploración del *yo-auctor*¹⁰. La integración de la poesía en la prosa se canaliza primordialmente a la comprensión del proceso amoroso, como ya señaló Impey, pero recurriendo a procedimientos que dan cuenta de la más estricta intimidad, al

⁷ Es función diferente a la observada por Dante en su *Vita nuova*, en donde, como ya señaló Impey: “la poesía aparece como mera recapitulación, como una variación sobre algún motivo presentado en la prosa”. “La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*”, art. cit., p. 185. Cfr. con Marina Scordilis Brownlwe, “The Generic Status of the *Siervo libre de amor*: Rodríguez del Padrón’s Reworking of Dante”, *Poetics Today*, 5 (1984), pp. 629-643.

⁸ De acuerdo con Regula Rohland, *La unidad genérica*, ob. cit., pp. 63-67.

⁹ Este efecto actúa en el nivel exclusivo y reservado de su conciencia, pues el relato a Gonzalo de Medina es, por añadidura, justificativo y reprobatorio, en definitiva, instructivo. Para la importancia de este relato epistolar en el ambiente cultural salmantino y su trasfondo etológico, véase Pedro Cátedra, “Lo primeros pasos de la ficción sentimental. A propósito del *Siervo libre de amor*”, en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 143-159.

¹⁰ Remito al detallado análisis de Eukene Lacarra, “*Siervo libre de amor*: ¿autobiografía espiritual?”, *La Corónica*, 29. 1 (2000), pp. 147-170.

funcionar únicamente como derivación de las percepciones del *yo*. En este sentido el *yo* potencia la función cognoscitiva y asume un carácter ético, que es normalmente fundamento de toda escritura autobiográfica. No hay medio mejor para explorar la intimidad en su vertiente psicológica y moral que acudir a la representación del debate anímico, con un autorizado y evidente desdoblamiento del *yo*, en analogía deudora a la adaptación de las “morales significaciones” que ya circulan para uso romancista en el panorama cultural y literario castellano en virtud de la difusión del método exegético. Enrique de Villena y algunas sesudas composiciones del *Cancionero de Baena* son modelos para tener en cuenta. El debate anímico del *Siervo*, a modo de psicomaquia, no es novedoso; se halla en la poesía alegórica europea y en la ya tradicional castellana, pero si tomamos al *Siervo* como cabeza de un género, este debate es inaugural en la nueva modalidad narrativa.

Las facultades anímicas con función expresiva en el *Siervo libre de amor* o simplemente enunciadas son Sesó, Discreción, Corazón, Entendimiento, Libre albedrío y Syndéresis. De ellas, son Discreción, Corazón y Entendimiento, en su dimensión de figuras alegóricas, las que se interponen en el curso de los pensamientos del *yo* para contribuir a la coherencia íntima de éste. Estas voces, factores indispensables de la transferencia anímica que se confía a un receptor, asumirán la recitación de los contenidos en verso cuando ello sea necesario.

Se incluyen sucesiva y adecuadamente seis poesías¹¹, todas, menos dos, anunciadas al tiempo de la inserción desde la prosa por el subgénero poético al que pertenecen, esto es, la canción. Cuando esta referencia no se indica en la prosa, la precisión se ofrece en el cuerpo del verso. Así sucede cuando el *yo* enamorado, aconsejado por el amigo, envía a la dama “por estrenas” una epístola “en son” de canción: “Recebid alegremente, / mi señora, por estrenas, / la presente”, en donde puntualiza: “la presente canción mía” (p. 66). En la última poesía que se inserta en el *Siervo*: “Çerca el alva, quando están”, desprovista de indicación alguna y constituida por dos secciones que se complementan, en la primera el *yo* contiene con la forma y el tono poéticos del discor expresivo de las aves canoras, pero al no hallar acogida de estos interlocutores, adoptará su propio estilo, esto es, “la antigua canción mía”. Así, en el *Siervo*, la forma y función del discor se avienen con la polifonía de

¹¹ Paz y Melia, Prieto, Impey y Haywood mantienen el número de siete. El resto de los estudiosos: Andrachuk, Hernández Alonso, Dolz, De Nigris y Dufell optan por considerar una sola composición la que comienza “Cerca el alva”, en la que incluyen la canción “Pues que Dios y mi ventura”.

las aves, pero también con la turbación y cortedad del enamorado en este punto de la narración.

El amplio espacio narrativo que contiene las tres primeras poesías del *Siervo* puede analizarse como una sola secuencia en la que se encadenan segmentos lírico-narrativos que conducen a un único sentido ajustado a la exposición tripartita del *accesus* a la obra¹². De este modo los interludios líricos, aun siendo recitados por voces distintas, muestran estrecha conexión —principalmente los dos primeros—, como trataré de exponer. En la inserción de la primera poesía se implica al siervo como poeta, dueño y responsable de sus propias palabras, por medio de la amonestación de la “madre de todas las virtudes”: “¿qué merced esperas del contra ti airado Amor que así maltrataste por tu odiosa canción?” (p. 60). Inmediatamente Discreción recita dicha pieza; con esta inserción se recobra literalmente una supuesta invectiva del *yo*:

“Sí, sin error puedo dezir
esta canción:
leal servir a ti, Amor,
es perdiçión.
Plega a Dios de te traer,
Amor, a tan mal estado
que padescas el cuidado
que me fazes padeçer.
¿Qué amador puede seguir
tu condiçión
viendo seguir tal tristor
mi coraçón?
Amigos, vuestro perder
por bien amar mi alegría;
los que siguen otra vía
viven en todo plazer.

¹² Adopto conscientemente la terminología procedente del estructuralismo. La secuencia elemental está formada por una triada de funciones: la primera abre la posibilidad del proceso; la segunda, realiza la virtualidad; la tercera cierra el proceso en forma de resultado alcanzado. Claude Bremond, “La lógica de los posibles narrativos”, en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 87-109. La terminología empleada por Rodríguez del Padrón para el equivalente a este tipo de secuencia es “parte”. Es variable el léxico en torno a estas unidades a lo largo del siglo XV. Por ejemplo, Villena, preocupado por la intelección de su lector romancista, divide en capítulos los diversos actos de cada libro de *La Eneida* y aconseja la lectura seguida de cada uno “porque los juegos en ellos contenidos juntamente se entendiesen”, defendiendo así su unidad de sentido. Pedro M. Cátedra, *Enrique de Villena. Traducción y glosas de La Eneida. Libro primero*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Diputación de Salamanca, 1989, I, pp. 33-66. Respecto a la *ordinatio* de ciertos paratextos, rúbricas e informaciones en manuscritos e impresos de la ficción sentimental, véase Regula Rohland, *La unidad genérica de la novela sentimental de los siglos XV y XVI*, ob. cit., pp. 19-20, quien se inclina a ver estas divisiones externas de la materia como un rasgo que “parece señalar una conciencia genérica en este grupo de textos”.

¿Qué hombre puede sufrir
 más sinrazón
 que del señor reþibir
 mal galardón?

Impey ha señalado el adecuado enlace orgánico de prosa-verso en esta secuencia: “amplía desmesuradamente la dimensión temporal, de modo que abarca tanto el amor pasado como el futuro y sirve a la vez de *memento* para una desgracia remota del protagonista y de *caveat* para la infelicidad en que está a punto de incurrir” (p. 173). Estoy completamente de acuerdo con este juicio, al que sumaré algunas otras deducciones.

Conviene recordar la ofuscación del enamorado en su “fecho de amor” cuidadosamente transmitido a Gonzalo de Medina: “por mandamiento del que me suele regir, que es el seso, firmado consejo de mis çinco sirvientes, luego prendí por señora e juré mi servidumbre” (p. 60). Lacarra ha señalado lo incorrecto de la decisión, por ser tomada con el apoyo de los cinco apetitos sensoriales, por lo que: “la que es madre de todas las virtudes”, esto es, Discreción, interviene con su consejo¹³. Esta precisión de Lacarra me hace reflexionar sobre cómo se refleja el proceso de enamoramiento del *yo*. Se trata de una clara manifestación de la *cupiditas*, porque parte de una contemplación visual, percepción no intelectual como potencia pasiva del alma sensorial, según los contenidos científicos de la exposición escolástica de la materia, a menudo incorporados en los textos poéticos¹⁴. La percepción visual, como carácter accidental del enamoramiento, está profusamente expresada en este pasaje previo a la introducción de la primera poesía en el que se reitera el dinamismo visual: “la grand señora [...] quiso endereçar su primera vista contra mí [...] me mirava [...] venir en acatamiento de mí [...] me veía acatado” (p. 58)¹⁵. Se hace, por tanto, indispensable el concurso de una facultad como Discreción, introducida con procedimiento perifrástico común y fácilmente comprensible¹⁶. Así dice el ya

¹³ “*Servo libre de amor*: ¿autobiografía espiritual?”, art. cit., p. 155.

¹⁴ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica – Grijalbo Mondadori, 1996.

¹⁵ Es percepción, en principio unilateral, como comienzo de un proceso que, aunque troncado, permitirá al lector de la confesión advertir seguidamente que el amante fue mínimamente atendido.

¹⁶ La forma perifrástica “madre de todas las virtudes” y otras similares para la Discreción ya se hallaban en fuentes latinas. Georgina Olivetto, “Apuntes sobre el manuscrito del *Servo libre de amor*”, *Incipit*, 17 (1997), pp. 229-244, remite a autoridades de la patristica y a hombres de letras coetáneos a Rodríguez del Padrón. Prescindo por ello de ofrecer relación de las acepciones y matices de esta cualidad en los textos literarios del siglo XV y en el ámbito de la poesía moral cancioneril. En lo que respecta a Rodríguez del Padrón, en *Los diez mandamientos de Amor* la Discreción es el alférez del pendón real, por

siervo: “juré mi servidumbre, no discordando parte de mí, salvo la que es madre de todas las virtudes”¹⁷.

Así, pues, en principio, la intervención de Discreción parece tener finalidad persuasiva: “¡O mi buen señor! y que daño fazes de ti en trocar la libertat que en tu nazimiento te dio naturaleza por tan poco plazer que demostrarte quiso fortuna [...]” (p. 60). No hay aspereza ni severidad en el tono, como se requiere en otros debates¹⁸; pero conviene reparar en la alteración o vuelco de su actitud. Discreción parece más bien predecir el fracaso, por lo que echa mano de un recurso patético como es la prueba demostrativa de la canción reprobatoria: “¡O, o! ¿y qué merced esperas del contra ti airado Amor que así maltrataste por tu odiosa canción?” (p. 60). Por tanto, en la canción recitada por Discreción se reparte el sentimiento de rechazo al Amor en dos estrofas con receptores distintos, pues en la primera se formula un dicitio contra el dios, mientras que en la segunda la función parenética va dirigida a “Amigos”, con lo que la diatriba se extiende como aviso a otros posibles amadores¹⁹. Hay, a mi juicio, una dialéctica irónica en la conjunción verso y prosa de este pasaje, al pretender la dilatación del curso narrativo de la anécdota echando mano de la pasada invectiva, que resulta así un procedimiento de retorsión por el que la sabia gobernadora ofrecerá con su oportuno recuerdo una posible vía de concordia, a juzgar por la reacción inmediata del siervo. Por supuesto que esta estrategia *ad utilitatem* es producto de la competencia tradicional de Discreción, tantas veces acomodaticia a las circunstancias. En su discernimiento Discreción busca la paz, echando mano de un recurso patético: el temor al castigo de la divinidad ofendida, con lo que su interpretación del conflicto anímico original adquiere una validez relativa, por transitoria. Conviene señalar que la adopción de la táctica útil no proporcionará un éxito duradero al siervo, ya que la relación de

ello, la virtud superior y necesaria para gobernar el universo en el que reina Juan II de Castilla.

¹⁷ La premisa “salvo la que” es la lección del manuscrito, enmienda que Olga Impey ha defendido sagazmente, en su artículo-resena “Apuntes en torno a la edición de las *Obras completas* de Juan Rodríguez del Padrón”, *Romance Philology*, 41 (1987), pp. 165-178 (la precisión en p. 172). Así la adoptan De Nigris y Dolz en sus ediciones y tiene en cuenta Olivetto en su análisis del manuscrito. Paz y Melia leyó “salud la que”. Hernández Alonso ofrece una *emendatio* conjetural: “salud, esa que”, con fundamento adecuado. Prieto opta por la lección de Paz y Melia.

¹⁸ Aquí esta personificación alegórica dista de mostrar severidad o aspereza, como habrá de presentarse a su siervo en la *Sátira de infelice e felice vida* del Condestable de Portugal.

¹⁹ En la interpretación de la segunda estrofa discrepo de L. Haywood, quien considera que “amigos” hace referencia a “the other faculties and the five senses”. De igual modo, es lección equivocada la que propone para la voz “señor” del estribillo: “This is the same “señor” referred to in the ensuing lyric: “Paz a paz, gentil señor””. Por el contrario, se trata del propio dios Amor, del que se lamenta el hablante: “¿Qué hombre puede sufrir / más sinrazón / que del señor reçebir / mal galardón?”.

éste con su amada será muy breve y, por añadidura quedará frustrada por incurrir en la imperdonable imprudencia de confiar su secreto a un amigo. Por otra parte, este vaivén en el razonamiento alcanza a mostrar un reflejo del dinamismo pasional de quien está evocando su intimidad ante un consejero²⁰, consolidando la confidencia a su amigo y receptor inmediato, urgido por la función cognoscitiva del modo autobiográfico. Con esta intervención se ha evocado el ejercicio de la invectiva, una modalidad poética coetánea a Rodríguez del Padrón y bien difundida en medios cortesanos caracterizados por la absorción y aclimatación de tradiciones líricas peninsulares interdependientes, como atestiguan los primeros cancioneros del siglo XV. Es tentador imaginar que el receptor de la confidencia comparte en este punto conceptos u opiniones con el *autor*, asumiendo acaso unos mismos valores²¹. El sujeto confidente –sin el que la narración del *Servo* no tendría total sentido–, es causa extrínseca al “caso”, pero convincente justificación de una escritura que necesita la atención de su lector para recabar comprensión y consuelo, identificándose el plano de la creación, en su vertiente de producción en verso con el de la recepción de la lectura²². Así, pues, la diatriba contra Amor tiene en este contexto un valor programático que se hace elemento constructivo imprescindible en la narración evocadora. La oportunidad de la invectiva poética funciona a modo de reconstrucción social que, desde la ficción, se extrapola a un ámbito externo²³.

La inserción de la segunda poesía: “Paz a paz, gentil señor” está vinculada al motivo que ha generado la anterior, pues Discreción

²⁰ Refleja bien la situación del enamorado en litigio con sus potencias anímicas, lo que será materia trillada en la ficción sentimental. Diego de San Pedro en *Cárcel de amor*, introduce esta observación del *autor*: “tanta fuerza tiene las pasiones enamoradas, que siempre traen el seso y discreción debaxo de su bandera”.

²¹ Sobre este punto, véase Mercedes Alcázar Ortega, “La epístola de Juan Rodríguez del Padrón: el *Servo libre de amor*”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, I, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad (Servicio de Publicaciones), 1993, pp. 222-232, esp. 224 y 228..

²² Véase sobre esto F. Gómez Redondo, “Origen y formación de la lectura moderna en la Edad Media (siglos XIII-XIV)”, en *Teoría de la lectura*, eds. Pedro Aullón de Haro y M^a Dolores Abascal, Málaga, Universidad de Málaga, Analecta Malacitana, Anexo LXI, 2006, pp. 53-100, espec. 59-64.

²³ En el cultivo de la modalidad poética de los dicterios contra Amor hay cierta variedad, ya que la protesta se balancea entre la invectiva sazónada con vituperio y aquella que con razonamientos más o menos sutiles reduce la protesta o incluso llega a recurrir a la palinodia. Me interesa señalar que doce de los más contundentes dicterios contra Amor se hallan recogidos en el *Cancionero de Palacio* y que todos menos uno son únicos testimonios. La excepción es la queja del propio Juan II de Castilla, “Amor, yo nunca pensé” (ID1802), conservada también en un par de cancioneros. Así Juan de Torres, Suero de Ribera, Juan de Sesé, Montoro, Hurtado de Mendoza, Íñigo López, Gómez Carrillo, no ahorran denuestos: el Amor es falso y estragasolaces; cruel y baratero; aleviso, traidor, mentiroso, monedero, tirano, ladrón, descortés.

no sólo trae a la memoria del *yo* su atrevido alegato poético, al ejecutarlo en estilo directo, sino que cierra su intervención expresándose en el segmento en prosa con un argumento pragmático, por determinante, que enlaza causa y consecuencia. Es decir, el recurso patético del posible castigo de la divinidad ofendida, al que me he referido más arriba. Así, concluida la canción, prosigue: “No dubdo yo, si tú no vienes en condición que fazes con él perpetua paz, sin más contender, que la furia de aquél no te sea merçed y merçed dolor perdurable” (p. 62). Es inmediata la búsqueda de una avenencia por parte del Corazón, al tomar a su vez la palabra poética, con argumentaciones que tratan de enmendar la invectiva:

Paz a paz, gentil señor,
pues tan bien se os entiende;
quien no segura no prende
de segurar el amor.

El Señor Rey lo dizía
por su gentil invención:
“Bien amar, aunque es follía,
quiere arte y discreción”.
Por tanto, gentil señor,
si vos plaze salvaçión
de mi, vuestro coraçón,
fazed paz con el amor.

El gentil Juan de Padilla,
quando de amor se partía,
dixo con pura manzilla:
“No so ya quien ser solía”.
Por ende, gentil señor,
si vos plaze aver contienda,
id buscar quien vos defienda,
que no so contra el amor.

Toda la composición es un mensaje razonable sobre la conveniencia de no desertar del servicio de Amor, decisión que el Corazón toma a partir del aviso de Discreción. Si en la primera poesía se trasladaba textualmente el atrevido alegato imputable al siervo, ahora el siervo recibirá aviso y consejo por medio de la canción entonada por su propio Corazón. En los versos de la cabeza se concentra con exactitud el objetivo propuesto, al distribuir en dos partes complementarias el sentido. El tono exclamativo de los versos 1 y 2: “Paz a paz, gentil señor, / pues tan bien se os entiende;”, se enlaza con la aseveración sentenciosa:

“quien no segura no prende /de asegurar el amor”. Se trata de un breve refrán octosílabo, a modo de mote sentencioso: “Quien no segura no prende” que se halla en varios lugares, de los que entresaco el *Poema de Alfonso XI*, la *Crónica de don Álvaro de Luna*, el *Seniloquium* y el *Juego de damas* de Pinar recogido en el *Cancionero general*. Un sentido completo análogo al que se halla en la propuesta del Corazón es precisamente el que se dará en el *Juego* de Pinar:

Y, por que sintáis quamañas
son las ansias del amor,
cantaréis, muy sin temor:
“El Amor ha tales mañas”.
Y el refrán, con ¡xaque dende!:
“Quien no asegura no prende”²⁴.

Aun sin el gracejo de Pinar, en un antecedente como el *Servo* la utilización sentenciosa no carece de elocuencia.

En las respectivas mudanzas se aducen citas de dos autoridades: “el señor Rey”; “el gentil Juan de Padilla”, con juicios aparentemente inequívocos sobre la utilidad de avenirse con la divinidad. Los dos estribillos, por su función de enlaces lógicos de la cabeza, darán cuenta del resultado de la deliberación, de modo que se trazarán en cada uno de ellos la adhesión o la oposición al aserto del refrán de la cabeza. Pues bien, uno y otro estribillo expresan cosas distintas, pues queda claro que el Corazón está decidido a la concordia, cuando exhorta: “fazed paz con el amor”. En consecuencia, si este consejo no lo acepta el *yo* = “gentil señor”, el propio Corazón se apartará de él, según recoge el estribillo de la segunda estrofa: “si vos plaze aver contienda, / id buscar quien vos defienda, / que no so contra el Amor”. Nada hay que objetar a la propuesta, prudente y contemporizadora de la invención atribuida al señor Rey, y que consiste en una cita desconocida hasta ahora y única, conservada en esta poesía de Rodríguez del Padrón y que, por su sentido, se ajusta al de los versos de la cabeza: “Bien amar, aunqu’es follía, / quiere arte y discreción”; en definitiva, se requiere alguna estrategia. La invención da cuenta de la amplitud de la intencionalidad de la sentencia de los versos de la cabeza y la dúctil acomodación del aforismo antiguo y tradicional en toda instrucción amorosa²⁵. Por

²⁴ *Cancionero general*, Tomo III, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Editorial Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica), p. 193, vv. 305-310.

²⁵ Cabe la posibilidad de que estos versos perdidos hayan tenido mayor entidad, al modo de la copla esparza “Vi a Venus, la planeta”, atribuida al “dicho señor rey” y, justamente, *única* en el *Cancionero de Palacio*.

el contrario, hay algo desconcertante en la mudanza que inserta la cita del poeta Juan de Padilla, a juzgar por la consecuencia del estribillo. Esta cita lastimera de un solo verso: "No so ya quien ser solía", se halla en un diálogo poético entre Padilla y Sarnés: "Los que seguides la vía", que se conserva en el *Cancionero de Palacio*²⁶. En tal contexto los versos correspondientes a Padilla distan de tener algún sentido conciliatorio como el que parece encerrarse en la invención del señor Rey, por lo que acaso discordan con el sentido total de la composición incluida en el *Siervo*. En el *Cancionero de Palacio*, frente a Sarnés, que se postula como fiel súbdito del Amor y con esperanza en el servicio de una dama, según reitera: "pues mi senyora me guía /servirla he todavía", Padilla trata de ejercer un influjo disuasorio, advirtiendo sobre la futilidad de un empeño que sólo acarrea, en definitiva, amargura y pesar. En la tensión poética mantenida con Sarnés, son palabras de Padilla los versos que encabezan la composición: "Los que seguides la vía /alegre de bien amar, / una ora sola del día / vos plázia de contemplan / en la trista canción mía: / non só ya quien ser solía"²⁷. Cronológicamente, el *Cancionero de Palacio* no pudo ser la fuente directa para la aplicación de Rodríguez del Padrón²⁸, pero quien hubiese conocido con anterioridad alguna o buena parte del material poético allí recogido, grato en el ambiente curial de Juan II de Castilla y en el de los Infantes aragoneses, entendería el giro de la segunda mudanza de la poesía recitada por el Corazón y

²⁶ Esta contención es única en el *Cancionero de Palacio*, pues tanto en el *Cancionero de Estúñiga* (MN54) como el *Cancionero de Roma* (RC1) no se conserva en la forma de diálogo. Carece de la contribución de Sarnés y además está atribuida a un Mendoza. Con todo, Nicasio Salvador Miguel en su edición del *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987, pp. 661-663, edita el poema en Apéndice según la versión del *Cancionero de Palacio*.

²⁷ *Cancionero de Baena*, ed. Ana María Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 113-115. No se conoce mucha poesía de Juan de Padilla, riguroso coetáneo de Rodríguez del Padrón y una figura de cierto prestigio en la corte de Juan II, así como en la cercanía de Álvaro de Luna. Para los datos biográficos debe consultarse Nicasio Salvador Miguel, *La Poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 167-178. El cultivo de la canción cortés, la inserción ocasional de refranes en las composiciones y el ideario amoroso propio de la tradición castellana derivado de la lírica gallega son práctica común entre los poetas que componen a lo largo de la primera mitad del siglo XV.

²⁸ La fecha propuesta por F. Vendrell, después de 1460 ha sido modificada, restringiéndola a veinte años antes. (Véase Brian Dutton, "Spanish Fifteenth-Century Cancioneros: A General Survey to 1465", *Kentucky Romance Quarterly*, 26, (1979), pp. 445-460; José María Viña Liste, *Cronología de la literatura española. I. Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1991, núm. 399; Ana María Álvarez Pellitero, ed., *Cancionero de Palacio*, ed. cit., p. xiii. Vicenç Beltran, "El Testamento de Alfonso Enriquez", en *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, ed. N. Henrard, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 63-76; Cleofé Tato, "El Cancionero de Palacio (SAT)", ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)", en *Cancioneros en Baena I. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 495-523.

valoraría adecuadamente su efecto contrastivo²⁹. Pues si el *yo* va a mantenerse en la actitud expresada por Padilla, entonces no contará con el auxilio del propio Corazón. De modo que el concurso de la contención que habría de ir a parar al *Cancionero de Palacio* es necesario para dar cabal sentido a la autoridad de Padilla en la poesía recitada por el Corazón, que funciona como un contraejemplo que, según el curso de los acontecimientos narrados, el *yo* desechará. Por tanto, al abrazar la propuesta de la primera estrofa, el siervo, según declara en la prosa, entra en otro estadio de pretensión amorosa, no exento de altibajos que prueban un genuino servicio, si bien “era a la sazón quien de plazer entendía de los amadores ser más alegre y bien afortunado amador y de los menores siervos de amar más bien galardonado servidor”(p. 64)³⁰. Me inclino a pensar en que Rodríguez del Padrón ha utilizado la cita de Padilla sin separarla de su contexto, en un estado muy similar al que aparecerá en el *Cancionero de Palacio*, con el valor antitético que las intervenciones del poeta tenían frente a la postura de Sarnés. Un fundamento a esta presunción me lo proporciona la relación de sentido que, asimismo puede establecerse entre las poesías recitadas por Discreción y Corazón. En la segunda estrofa de “Sí, sin error puedo dezir”, el *yo* se había dirigido a otros posibles amadores: “Amigos, vuestro perder / por bien amar mi alegría; / los que siguen otra vía / biven en todo plazer”. Esta consideración de otros súbditos del Amor más favorecidos ocasiona la protesta del siervo que, por el contrario, no recibe más que “mal galardón”. Si se repara en los primeros versos del diálogo entre Padilla y Sarnés, se observará la similitud: “Los que seguides la vía / alegre de bien amar”. En ambos casos, Padrón y Padilla utilizan un motivo común y manido, indudablemente, pero el uso reiterativo que el autor del *Siervo libre de amor* hace de este esquema poético muestra un procedimiento alusivo de nociones descifrables. Se trataría de establecer una especie de juego con los lectores y con el lector inmediato de la confidencia, que conocería probablemente la construcción dialogada entre Padilla y Sarnés. Alusión y referencia son mecanismos patentes en la construcción lírica de esta secuencia del *Siervo*, y desarrollados en un grado creciente. Si en la inserción de la poesía anterior, se implicaba al *autor* como poeta y cultivador de una modalidad lírica común,

²⁹ Otros ejemplos en el *Cancionero de Palacio* dan cuenta de la reiteración en el motivo de seguir equivocadamente la vía de amar. Entre otros ejemplos, la poesía de García de Pedraza “Partiendo de madrugada” (ID2406), *única* en este cancionero, al evocar el sufrimiento de Macías y de otros: “Porque siguieron la vía/ del amar muy infinito, / cada qual d’ellos non quito / ser en muy poca alegría”.

³⁰ Un estadio, como ya se ha señalado más arriba, en que se frustrará la felicidad apetecida.

aquí se progresa en la dimensión de su ejercicio, inscribiéndole de acuerdo con el manejo de autoridades poéticas, en un ámbito de dependencias susceptibles de esbozar los límites de una comunidad literaria localizada en determinada área social y poseedora de un ideario convencional y discutible, básicos rudimentos que canalizan y, a la vez, presionan el proceso de construcción del sentido literario.

Finalmente, dirijo mi atención a las dos últimas poesías del *Siervo*³¹. La primera composición: “Aunque me vedes así”, desarrolla paradójicamente la concepción del servicio amoroso con la intensificación formal que presta el procedimiento del encadenado; la segunda combina en un único sentido y función dos composiciones de métrica y forma estrófica diversas, y con procedimiento recurrente de alusión y cita. Corresponde ahora al yo la recitación de estos contenidos en verso que hasta ahora habían sido declamados por los actores de la dialéctica anímica. Para Impey, estas composiciones insertadas a continuación de la *Estoria de dos amantes*: “adquieren una importancia singular, ya que sobrepasan en extensión y sentido a la prosa que las rodea y en fuerza sintetizadora a las canciones anteriores: sus versos condensan la materia de todo el libro” (p. 175). Al entablar comunicación: “Aunque me vedes así”, el yo peregrino desea congraciarse con sus semejantes, –todo lo viviente; “montañeros”, fieros salvajes”, “auseles”– para justificar con sus versos su personal actitud ante el servicio amoroso: “No soy siervo, mas sirviente, / pues que libre fui llamado”. La naturaleza de este rasgo diferencial, la renovada identidad de siervo a sirviente ha sido expuesta por Olga Impey, quien al analizar aquí un lenguaje plagado de insinuaciones, percibe en ello un rasgo irónico con el que se manifiesta la resistencia al amor convencional impuesto por la tradición cortesana (p. 182). Nada tengo que objetar a su comentario sobre esta pieza; sí expondré algunas reflexiones sobre la última composición poética del *Siervo*: “Çerca el alva, quando están / en paz segura / las aves cantando el berne”. Conviene detenerse en las circunstancias del segmento prosístico que introduce las últimas poesías para tratar de ver la relación de sentido en el orden del *prosimetrum*. El ejemplo de la *Estoria de dos amantes* determina al yo: “Buelta, buelta, mi esquivo pensar [...] e prende la muy agra senda donde era la verde oliva, consagrada a Minerva, qu’el entendimiento nos enseñava quando partió airado de mí” (p. 114). Este pasaje ha sido interpretado con

³¹ Prescindo del análisis de la composición “Alegre del que vos viese”, pues forma parte de un trabajo en curso que requiere otro enfoque.

convincentes argumentos explicativos de la tercera vía del proceso ascético y fin de la *peregrinatio*, pero en estos útiles razonamientos apenas se ha considerado el valor conjunto e interdependiente de la versificación, salvo en el trabajo de Impey, en donde el análisis despeja una buena dosis de la ambigüedad de los versos³². A las palabras de Olga Impey deseo añadir algunas apreciaciones.

Como reflejo fiel de la estructura tripartita del *Servo libre de amor* diseñada en el *accesus*, el *yo* dará cuenta concienzudamente al receptor de la epístola sobre la conmoción y evolución de su ánimo, en el tiempo en que “bien amó y fue desamado”, y en el que “no amó ni fue amado”. La plasmación detallada de estas dos magnitudes temporales se configura como una sola y amplia secuencia, lo que permite advertir la interdependencia de los dos tiempos, por la participación conjunta de las dos facultades superiores humanas, Entendimiento y Libre albedrío –voluntad del alma razonable–, concurrentes primero en la “desierta y solitaria contemplación”, latentes después en el itinerario hacia la libertad. Dividido el *yo* por su trastorno, estos agentes fracasarán en principio en sus respectivos fines, ya que el *yo* no toma ninguna determinación; ni la muerte desesperada que le sugería el Libre albedrío ni la “angosta vía que demuestra la verde oliva” y que el Entendimiento le aconsejaba. En este debate la intervención del Corazón como potencia orgánica y sensitiva, todavía complica el dilema del *yo*. Como potencia sensitiva, ni puede ejercer libremente la voluntad ni, por tanto, discurrir y obrar juiciosamente: “no era en su libertad”; no está en condiciones de participar en arbitrio alguno. Por otra parte, la detallada relación paradigmática infernal a cargo del Entendimiento muestra finalidad disuasoria, pero no surte efecto en el Libre albedrío, por lo que el *yo* se entrega a la desesperación, al percibir el desacuerdo entre las demás facultades y potencias. Solamente la ejemplaridad de la *Estoria de dos amadores*, evocada en un estado de gran ofuscación, obrará como revulsivo, ya que el relato es una historia de perdición, por lo que su “esquivo pensar” –las vacilaciones de su voluntad– son desechadas para por fin adoptar la solución que le

³² Remito a Gregory P. Andrachuk, “On the Missing Third Part of *Servo libre de amor*”, *Hispanic Review*, 45 (1977), pp.171-180; Javier Herrero, “The Allegorical Structure of *Servo libre de amor*”, *Speculum*, 55 (1980), pp.751-764; Michael E. Gerli, “*Servo libre de amor* and the Penitential Tradition”, *Journal of Hispanic Philology*, 12 (1988), pp. 93-102. Del mismo autor, “The Old French Source of *Servo libre de amor*: Guillaume de Deguileville’s *Le rommant de trois pélerinages*”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, London, Tamesis, 1997, pp. 3-19. Se remite igualmente a Pedro M. Cátedra, “Los primeros pasos de la ficción sentimental. A propósito del *Servo libre de amor*”, en *Amor y pedagogía, ob. cit.* y a Eukene Lacarra, “*Servo libre de amor*: ¿autobiografía espiritual?”, art. cit.

había ofrecido el Entendimiento³³. Así, pues, el combate psíquico y moral no se resuelve hasta esta situación, cuando el *yo* se determina y voluntariamente busca la vía más razonable, el camino de la paz, que es, de acuerdo con el *accessus*, la senda “más grave de seguir”, manifestándose con la opción de la proeza ascética la primacía de la voluntad en su relación con el acto intelectual, de acuerdo con el voluntarismo de la espiritualidad franciscana³⁴. En la anterior sección prosística que se rubrica como “contemplación”, todo el dramatismo del debate interno adquiere mayor significación si se repara en la reiteración del término “pensamiento”, entendiéndolo en la acepción no tanto de acto imaginativo como la de intención o designio de obrar algo³⁵. Tales rasgos señalan la interdependencia entre las dos temporalidades, a los que pueden sumarse otros rasgos: el viaje alegórico disuasorio y el viaje alegórico, salvífico y fin de la peregrinación.

La conexión de estas dos secciones prosísticas que se ajustan a los dos tiempos definidos en el *accessus* se acentúa por la aplicación en ambas de un similar procedimiento descriptivo de valor simbólico sostenido por la percepción sensorial del *yo*, ya que en una y otra sección las propiedades naturales de los seres vivientes se representan alteradas o mitigadas en sus funciones principales. Tal perturbación es uno de los motivos convencionales de la tópica de la Naturaleza en las letras latinas, pero este procedimiento descriptivo contribuye a mostrar cierto desacuerdo del *yo* con el mundo circunstante y a subrayar su soledad. Esta circunstancia debe tenerse en cuenta para la intelección de la última poesía.

Así, pues, las poesías incluidas en el tiempo que no amó ni fue amado contribuirán a señalar la transformación de ese *yo* que ha recuperado la salud moral, determinándose libremente a seguir el camino ascético. Como ha señalado Impey, “Tanto la poesía como

³³ La concesión admirativa hacia Macías no ha de tomarse como una identificación que invalida la intención moral del relato insertado; se trata de un recurso característico de la conclusión. Acaso en la rúbrica que anuncia la *Estoria* se contiene veladamente el sentido de la instrucción: “Comiença la estoria de dos amadores los quales el dicho Joan Rodriguez reçita al su propósito”. La consideración de la *Estoria de dos amadores* como ejemplo negativo la sostienen D. L. Bastianutti, “La función de la Fortuna en la primera novela sentimental española”, *Romance Notes*, 14 (1972), pp. 399-402; Gregory P. Andrachuk, “The Function of the *Estoria de dos amadores* within the *Siervo libre de amor*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2 (1977-1978), pp. 27-38; Eukene Lacarra, “*Siervo libre de amor*, ¿autobiografía espiritual?”, art. cit.

³⁴ La influencia de esta forma de religiosidad sobre Rodríguez del Padrón, quien terminó sus días como fraile franciscano, ha sido sugerida y sostenida en los trabajos de Gerli, “*Siervo libre de amor* and the Penitential Tradition” y “The Old French Source of *Siervo libre de amor*”, ambos citados, y Pedro Cátedra, “Los primeros pasos de la ficción sentimental. A propósito del *Siervo libre de amor*”, en *Amor y pedagogía*, ob. cit.

³⁵ De ahí “los tres caminos, que son tres varios pensamientos” y su reiteración: “de los caminos, que son todos pensamientos”.

la prosa indican que la furia del amor se ha calmado y apuntan, por lo tanto, hacia una salud incipiente” (pp. 179-180). Con todo, la recuperación de la salud anímica y moral tiene un precio, y éste es la soledad y la incomunicación. En su camino, el ahora sirviente despierta a un mundo ajeno e ininteligible, en el que los seres vivos apenas le prestan atención, según informa:

Cerca el alva, quando están
 en paz segura
 las aves cantando el berne,
 passando con grand afán
 a la ventura
 por una ribera verde,
 oí loar con mesura
 un gayo d’entre las flores,
 calandrias y ruiseñores
 por esa misma figura.

E en son de alabança
 dezía un discor:
 ‘Servid al Señor,
 pobres de andança’.
 Y yo por locura
 canté por amores,
 pobre de favores,
 mas no de tristura.

Y por más que dezía
 no me respondía;
 y desde entendía
 no ser entendida
 la mi triste vía,
 no pude sufrir
 de no les deçir
 mi gran turbaçión
 por esta cançión.

Esta es la única composición poética del *Servo libre de amor* en la que se ofrecen referencias al paisaje, siguiendo, por supuesto, los preceptos de la descripción retórica. El amanecer, la ribera verde, las flores y el concierto de las aves configuran sensorialmente un escenario hermoso e idealizado, pero en el que el caminante no es atendido ni escuchado³⁶. En este sentido creo

³⁶ El encuentro con aves exóticas o no, en situación de entonar cantos religiosos y de alabanza es motivo constitutivo del viaje imaginario y visionario. Véase Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid-México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1983, 3ª ed.

que el motivo poético y narrativo de la incomunicación con las aves no es del todo inerte, pues se halla en estrecha vinculación con la falacia patética que se ha utilizado en la prosa, esto es, cuando en la fase de su relato dedicada a la “solitaria e dolorosa contemplación”, las criaturas y seres del mundo animal y vegetal mudan su propio ser. Aquí las aves, canoras por naturaleza, o enmudecen o se desentienden y no escuchan la queja del caminante. Con ello parece subrayarse la dificultad de expresar los sentimientos –sobre todo, en cuanto tienen de paradójicos– a un mundo sensible y circunstante.

Los versos se agrupan en la forma estrófica de un discor de polimetría *piú accentuata* y empleo de rimas diversas. Carla De Nigris fundamenta la adecuada integración del texto “proprio per la sua disarmonia, resulta ben adatto a descrivere lo stato d’animo alterato del narratore, che cerca affannosamente il sentiero che dovrebbe portarlo alla rinuncia all’amore”³⁷. El intérprete del discor es un gayo, ave poética de presencia muy temprana en los textos románicos e hispánicos para la constitución del *locus amoenus* y para celebrar en unión de otras aves hechos jubilosos relacionados principalmente con la exaltación del amor. Calandrias y ruiseñores forman comparsa, pues es el gayo el que dirige un canto que no concuerda con el canto del siervo. Me pregunto si acentuar la incompreensión mutua no encubre en este pasaje una actitud irónica, pues más allá de su presencia en el paisaje ideal, en la poesía castellana de la primera mitad del siglo XV una de las estimaciones que merece el gayo es la de su condición vicaria respecto de otras especies de aves, por su capacidad para remedarlas³⁸. Surge así una especie de descrédito que se encuentra en algunas poesías del *Cancionero de Baena*, en donde se traza como ave impertinente y discutidora. Pérez de Guzmán en la pregunta a Villasandino “Abril ya pasado aquende” [ID1676] reprocha a un gayo atrevido: “eres cantar desdonado”. En la composición de Villasandino “En muy esquivas montañas” (ID1185) el gayo censura al Amor, en tanto que dos ruiseñores lo alaban. Por añadidura y, a la hora de ejercitar el vituperio, será blanco de tales tiros el poeta mediocre, al que se identifica con el gaio, por su parloteo y charlatanería. Un uso irónico funcionaría aquí como un modo de distanciamiento asumido por quien está en el camino de la recuperación moral. El *yo* escucha e intenta hacerse escuchar, pero ni le atienden ni le entienden. A su vez, aunque escucha, no llega a comprender plenamente ni es capaz de expresar

³⁷ Carla De Nigris, “Le poesie del *Siervo libre de amor*”, art. cit., pp. 272-274.

³⁸ El gaio, popularmente denominado “arrendajo”, es definido por Nebrija: “*ave imitatrix*”.

su desasosiego: “mi gran turbación”. El énfasis puesto en estas vacilaciones parece intencionado para destacar el apremio de la vía del canto. Contar y cantar como medio para relacionarse con una comunidad de seres que tienen vivencias diferentes a las del *yo* y que habitan un espacio en el que ha despertado el siervo, ahora sirviente, ya determinado a emprender el camino de no amar y no ser amado. Por ello, todavía hace un último intento:

E por los más atraer
a me querer responder
en señal de alegría
cantava con grande afán
la antigua canción mía.

Me pregunto si precisamente el último canto: “la antigua canción mía” no será un mensaje que constituye la mejor prueba de salud mental. El *yo* solo, sin la ayuda expresa de sus facultades anímicas, intuye que únicamente será atendido si se expresa en un lenguaje inteligible, por común. Por esta razón, se inserta una composición completamente ajustada a la convención cortés, por medio de una serie de citas que evocan a Macías, el mártir de amor, en comparación hiperbólica que respalda prestigiosamente los versos del *yo*. Así, una vez que percibe que le prestan alguna atención, y volviéndose interlocutor adecuado: “y desque entendía / no ser entendida / la mi triste vía”, se dirigirá a aquellos seres “en señal de alegría”. Me parece el procedimiento una muestra del equilibrio anímico del *yo*, quien ya no experimenta ni asume los conceptos que se insertan en la canción, pues ya no es cautivo y sí sirviente, pero no deja de expresar por medio de la “antigua canción” todos aquellos componentes que articulan la pena amorosa: amargura, cuita, tristeza, tribulación, a modo de vivencias intensificadas por el sentido de composiciones ajenas. No se trata de falsedad, sino de ficción; lo que dice es incompatible con lo que ahora sostiene; por tanto, el discurso poético de su “antigua canción” es una forma de redargüir a sí mismo, en definitiva, un mecanismo práctico y reflexivo para estabilizar las alteraciones internas³⁹. Creo que estamos aquí ante un intencionado desenlace en el que se confirma que el *yo* ha abandonado toda ofuscación, si bien sólo puede establecer comunicación –poética– con quien mantiene el antiguo ideario, representado aquí por un grupo formado por un ave vicaria de otros cantores. Por parte del *yo*, la

³⁹ Para Impey, pp. 180-181, se trata de un final ambiguo, pero no desde el enfoque que *yo* ahora sostengo, sino que Impey percibe el equívoco por la doble referencia en versos casi contiguos a una “señora”, lo que interpreta como que en un caso se trata de la amada; en el otro, de la salvífica dama Synderesis.

poesía insertada tiene una dimensión protocolaria que ya no responde al ideal del sirviente. Si esta sutileza se interpreta como procedimiento irónico, y otra muestra de ir contra la convención, podremos apreciar el grado de conocimiento de Rodríguez del Padrón sobre la palabra poética, tan capaz en sus infinitas posibilidades de matizar el registro de la palabra.

La canción enmarcada por el discor está formada por una cabeza y dos mudanzas:

Pues que Dios y mi ventura
m'a traído a tal estado,
cantaré con grand cuidado,
cativo de mi tristura.

No sé qué postremería
ayan buena los mis días
quando el gentil Maçias
priso muerte por tal vía.
Por ende, en remembrança,
cantaré con amargura
cuidados y maginança,
cativo de mi tristura.

Los que me vieren así
no ayan a maravilla
mi grave cuita y manzilla,
que tal señora perdí.
Por lo qual por tribulança
cantaré con amargura,
ya, señora, en quien fiança,
*cativo de mi tristura*⁴⁰.

Así, pues, intencionadamente el juego referencial de la cita repite en esta secuencia la modalidad utilizada en otra parte del texto, en este caso sirviéndose de Macías como autoridad. “Cativo de mi tristura” (ID0131) es una cantiga de Macías que se recoge en siete cancioneros peninsulares⁴¹. “Ay, señora, en quien fiança” (ID0447) canción polimétrica formada por una cabeza y cuatro estrofas, y con presencia en varios cancioneros presenta variedad en cuanto a la transcripción del primer verso⁴². “Cuidados y

⁴⁰ Señalo en cursiva los versos de Macías propios o atribuidos.

⁴¹ Para la verificación de algunos datos que siguen, consúltese Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-1991.

⁴² Esta composición de Macías recogida en varios cancioneros presenta diversidad en cuanto al primer verso, ya que en unos se transcribe: “Ay, señora, en quien fiança”, mientras que en otros: “Señora en quien fiança”, así citada también por Santillana en su *Prohemio e*

magança” es una redondilla atribuida a Macías que debió de formar parte de alguna canción y es, de momento, *única* en el *Cancionero de Palacio*, en donde se halla inserta como cita en la obra de un par de autores⁴³. En el *Siervo* las referencias a la poesía del trovador gallego están castellanizadas, como lo están generalmente en la práctica de otros poetas coetáneos a Rodríguez del Padrón cuando se sirven de los versos de Macías. La inserción del primer verso de “Cativo de mi tristura” expresa la actitud del sujeto al pretender hacerse entender de los cantores. Las citas que coetáneos de Rodríguez del Padrón han hecho de esta pieza del enamorado por antonomasia se encuentran recogidas en su mayoría en el *Cancionero de Palacio*⁴⁴. En esta colectánea el ejercicio de este recurso presenta variedad, ya que o bien los poetas echan mano de la pieza de Macías introduciendo los cuatro primeros versos de la cantiga o se limitan a la cita del primer verso⁴⁵. De entre los poetas de *Palacio*, solamente Montoro comparte con Rodríguez del Padrón el modo de citar el primer verso. Conviene señalar que solamente en el *Cancionero de Palacio* se recogen citas de “Ay, señora, en quien fiança” y de “Cuidados y maginança”. En la cita de “Ay, señora ...” su empleo en el *Siervo* –inserción del primer verso– es coincidente con el que adopta Suero de Ribera en su canción “Piérdesse quien esperança” (ID2238), ya que García de Pedraza y el anónimo autor de “Un día por mi ventura” (ID2508) se sirven de los cuatro primeros versos. La cita de un solo verso de “Cuidados y maginança” es hasta ahora única en el *Siervo*, mientras no se conozcan otros testimonios de la citación de Macías, ya que en una poesía de Juan de Torres “Non podría hombre pensar” (ID2526) se incluyen dos versos, mientras que en la ya citada “Un día por mi ventura”, se sigue la pauta común, sirviéndose así de los cuatro versos hasta ahora conocidos

Carta. En el *Siervo libre de amor* aparece: “Ya, señora, en quien fiança”. Adopto la lección de Carla De Nigris.

⁴³ Para la atribución de esta pieza a Macías, véase Hugo A. Rennert, *Macías o Namorado. A Galician Trobador*, Philadelphia, Privately Printed, 1900. Ahora, para todo lo relacionado con la obra de Macías, consúltese Andrea Zinato, ed. *Macías: l'esperienza poetica galego-castigliana*, Venecia, Cafoscarina, 1996; Juan Casas Rigall, “El enigma literario del trovador Macías”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 6 (1996), pp.11-45; Cleofé Tato, “Apuntes sobre Macías”, *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell' Università di Pavia*, 35 (Año XVIII, Nuova Serie), 2001, pp. 5-31.

⁴⁴ En la *Querrela de amor* de Santillana, en dos poesías de Montoro, “Ay cuidado, agora siento” y “Pues no supe ser contento”, así como en la anónima “Un día por mi ventura”. La cita se encuentra en otras dos ocasiones en obra de poetas que no aparecen en el *Cancionero de Palacio*, como son Gómez Manrique (MN24-56, *Obras de Gómez Manrique*) y Diego de Valera (PN13-33, *Cancionero de Salvá*).

⁴⁵ Se distingue Gonzalo de Torquemada en “Maldita sea tal vida” (ID2503), extensa canción y *única* en el *Cancionero de Palacio*, en la que inserta en cada mudanza los nueve versos primeros de la poesía de Macías.

de esta poesía atribuida a Macías. Así, pues, Rodríguez del Padrón, como otros poetas con obra recogida en el *Cancionero de Palacio*, cultiva la concentración de versos del mítico trovador enamorado, resultando un testimonio más de la tradición y transmisión de Macías, si no directa, al menos inscrita en el ámbito difusor de su leyenda.

Es obvio que en una obra como el *Siervo libre de amor*, relato pretendidamente autobiográfico, se vulgarizan en la configuración del *yo*, con mayor o menor destreza, ciertos aspectos que conforman el andamiaje del método y técnica de la exposición escolástica, como se refleja en la argumentación sostenida y refrendada por la personificación de las facultades anímicas, el artificio dialéctico y la sutileza verbal. En el orden de la poesía el relato autobiográfico se beneficia de la inserción de los versos, en virtud de la relación dialéctica que generalmente estos presentan en el proceso lógico del discurso, pues la aplicación del verso aporta al conjunto un añadido proceso razonador no exento de complejidad. Las voces poéticas contienen; contienen por el sentido las estructuras estróficas en una única composición; y en definitiva, los versos propios y los ajenos se combinan formando un entramado de efecto intensificativo, no sólo en su propia textura lírica, sino en su relación con la prosa.

En lo que respecta a esta superabundancia de la poesía, tanto por su injerencia en la prosa como por la práctica de la cita de versos ajenos, –a veces, audaz paráfrasis– estamos inevitablemente ante un modo de tratar la materia poética que remite a formas de instrucción en el ámbito de la retórica clásica, privativas en su origen para la actividad traductora y aplicables a la creación literaria. El auge y la aplicación funcional del poema colectivo es aparentemente una forma de libertad y flexibilidad poéticas, de *certamen atque aemulationem* en atmósfera cada vez más propicia a este tipo de concurso, pero es igualmente un ejercicio básico de transferencia léxica y conceptual para tratar con abundancia una materia convencional y limitada, por imitada. Tratar el asunto copiosamente significa, además, modelar el material propio con el mayor número de formas: *Nec aliena tantum transferre, sed etiam nostra pluribus modis tractare proderit*. (Quintiliano, *Inst. or.*, X, v, 9) para lograr variados matices.

Juan Rodríguez del Padrón hubo de seguir tales prácticas compositivas; el fenómeno de la emulación y de la redundancia se advierte en su *Siervo libre de amor*. En este ejercicio lírico-narrativo Rodríguez del Padrón reivindica con impertinencia su condición de poeta. La voz poética, refractada en el *yo* y las potencias, vulnera los límites fronterizos de la ficción y la trasciende para concederle a la

confidencia una entidad testimonial que se incrementa por la graduada exhibición de la imagen del *yo-auctor* poeta, con ayuda de las referencias expansivas engarzadas. Cuatro de las seis composiciones incluidas en el *Siervo* son *unicas*, privativas de esta obra. De ellas, las tres que aquí se han comentado son las que representan oportunamente la gravitación del autor sobre la obra. En el uso del *prosimetrum* utilizado por Rodríguez del Padrón este juego dialéctico acaso haya contribuido a forjar a distancia la fortuna y supervivencia literarias del escritor y a trazar su leyenda.

Recibido: 14/11/2009

Aceptado: 22/12/2009



RESUMEN: En este trabajo sobre la conjunción verso-prosa del *Siervo libre de amor*, relato pretendidamente autobiográfico, se destaca la forma de enunciación recurrente del *prosimetrum* para considerar su relación dialéctica y al analizar funcional y temáticamente el conjunto lírico-narrativo, se señala la interdependencia del quehacer poético de Rodríguez del Padrón con autores, formas, tendencias y motivos recogidos en el *Cancionero de Palacio*, aun cuando cronológicamente, este cancionero no pudo ser fuente directa para Juan Rodríguez. Por ello, con el análisis de algunos procedimientos alusivos –paráfrasis y citas de versos ajenos– se muestra al poeta en el ámbito de la comunidad literaria que hizo posible la colectánea poética. Los versos propios y los versos ajenos se combinan formando un entramado de efecto intensificativo, tanto en la propia textura lírica como en su relación con la prosa en el *Siervo libre de amor*.

ABSTRACT: This paper analyzes the mixture of prose and verse in *Siervo libre de amor*, a supposedly autobiographical story. In it special attention is paid to the recurrent enunciation in the *prosimetrum* in order to consider its dialectic relationship and to study the topoi and functions of this narrative and lyric composition. Although, due to its chronology, this text could not have been a direct source for Juan Rodríguez, it does highlight Rodríguez del Padron's relationship with authors, forms, tendencies, and motifs present in *Cancionero de Palacio*. Thence, through the analysis of allusive procedures (such as paraphrases and quotations of other bards' verses) the poet is proven to be within the literary community that made this poetic collection possible. Compositions of his own and by others are here combined to come out in an intensifying effect, both in its lyric texture and in its relationship with prose.

PALABRAS CLAVE: Yo autobiográfico, facultades anímicas, *prosimetrum*, invectiva, contención, *Cancionero de Palacio*.

KEYWORDS: Autobiographical I, faculties of the soul, *prosimetrum*, invectives, contention, *Cancionero de Palacio*.