

---

Autor: **Enrique Rodríguez Galdeano**

Título Artículo: **La novela medieval *Siervo libre de amor*: Estudio de sus influencias latinas**

Fecha de envío: **8/09/2005**

---

**Resumen:**

El presente artículo trata de profundizar en tres aspectos, que nos parecieron interesantes y hasta ahora no habían sido estudiados, de la obra *Siervo Libre de Amor* del escritor castellano del s. XV Juan Rodríguez del Padrón. Son éstos: 1. La *gran influencia de los modelos clásicos latinos* en la lengua y estilo del autor. 2. El *carácter marcadamente poético de esta prosa*, lo que se demuestra por numerosas pruebas o detalles, y que la convierte en un subgénero prácticamente desconocido en la literatura latina, como lo eran asimismo los Libros de Caballería. 3. Y la *musicalidad de la prosa de Rodríguez del Padrón*, que, comparada con la prosa de Cicerón, como ejemplo paradigmático, aparece como la de un principiante, o sea como bastante caótica y poco elaborada y conseguida, por más que se trate de dos tipos de musicalidad bien distintos y distantes: la de una lengua como la latina, que basaba su musicalidad en la cantidad o duración de las sílabas, y la de la lengua castellana naciente, que lo hacía basándose en la distribución de los acentos y cierto recurso a la rima.

**Resumée:**

L'article ci dessous essaie d'approfondir dans l'étude de trois aspects de la prose de Juan Rodriguez del Padron, écrivain de la Castille du XVème siècle et auteur du roman *Siervo Libre de Amor*. Ces trois aspects sont: 1. Une *évidente influence des modèles latins classiques* sur la langue et le style de notre auteur. 2. Le *caractère notamment poétique de cette prose*, qui se révèle par de nombreuses preuves, et en fait une sorte de sous-genre pratiquement inconnu dans la littérature latine, ainsi que l'étaient les Romans de Cavallerie. 3. Et la *musicalité de la prose de Rodriguez del Padron* qui, comparée avec celle de Ciceron comme exemple paradigmaticque, apparaît comme celle d'un débutant, c'est à dire, assez caotique et tres peu élaborée ou réussie; bien qu'il s'agit de deux tipes de musicalité certainement différents: celle d'une langue, comme le latin, qui se bâtissait sur la base de la quantité des syllabes d'une part, et d'autre celle de la langue castillane du XVème siècle, dont la base était la distribution des accents et un certain recours à la rime.

---

## **La novela medieval *Siervo libre de amor*: estudio de sus influencias latinas**

Si comparamos la forma de escribir de Juan Rodríguez del Padrón en *Siervo libre de amor* con la de los prosistas latinos, como Cicerón o César por ejemplo, encontramos indudablemente muchos aspectos dignos de resaltar.

La influencia de los modelos latinos en la prosa de Juan Rodríguez del Padrón es evidente por multitud de datos que se darán por extenso en el apartado correspondiente, aunque también convendría resaltar ciertas diferencias, ya en esos momentos inevitables

a causa de la distancia en el tiempo y la distinta personalidad de las dos lenguas, la latina y la castellana.

Hay un segundo aspecto muy digno de ser tenido en cuenta. Por su contenido e intención, el *Siervo libre de amor* se aproxima mucho a la poesía (no hay más que ver la cantidad de poemitas que se intercalan en la obra), sin dejar de ser prosa. Estamos ante un texto literario que más bien pertenece al tipo de la denominada prosa poética, género muy poco caro a los romanos; ahí está la clave de buena parte de las diferencias. Esto se hace más claro al cotejar la prosa del *Siervo libre de amor* con la de la versión que el propio autor hizo en el *Bursario* de las *Heroides* de Ovidio, que claramente eran poesía: no difieren tanto.

Otro aspecto comparable es, en fin, el de la musicalidad de la prosa de Juan Rodríguez del Padrón y la de los retóricos latinos, considerando la prosa de Cicerón como paradigma.

Vamos a desarrollar estos tres apartados, con muestras, pruebas y detalles suficientemente esclarecedores.

### **1.- La influencia latina en el *Siervo libre de amor***

Como no podía ser de otro modo en un hombre culto del siglo XIV, muchas de las fuentes en que Juan Rodríguez del Padrón podía haber bebido para inspirarse y escribir eran grecolatinas.

Esto se advierte ya a primera vista en la abundante onomástica, tanto mitológica como literaria, que va apareciendo a lo largo del relato, pero también se hace ostensible en las principales imágenes y comparaciones. Entresacar ejemplos de esto es ocioso; hay cientos. Por otra parte, sería impensable buscar tal riqueza de imágenes y alusiones mitológicas en la prosa corriente de cualquier escritor latino. En cambio, eso mismo hallamos a cada paso en la poesía de Virgilio y Ovidio, luego es obvio que estamos ante una prosa poética que sobreabunda en imágenes y mitos del mundo grecolatino, como también que Virgilio y Ovidio fueron las fuentes en que bebió nuestro autor.

Por ejemplo, una primera muestra, muy elocuente por cierto, de lo que acabamos de afirmar, se encuentra en la página 11, líneas 4 a 7; y lo mismo vemos en 'Fabla el

entendimiento', páginas 20-21, donde se hace una generosa incursión por el mundo de ultratumba grecorromano.<sup>1</sup>

Pero por otra parte sigue tratándose de un texto narrativo en prosa; esto se nota en la mayor influencia de las construcciones propias de los historiadores, como son el participio o ablativo absoluto, construcción tan cara a Julio César y de la que hemos contabilizado al menos 24 muestras en esta obra, algunas tan raras que son incluso infrecuentes en la propia literatura latina como incluir en dicha construcción una subordinada del participio, *verbi gratia* en página 35, 'Aquí acaba la novella,' línea 1: 'complida la fabla que pasado entre mi avía con furia de amor endereçada a las cosas mudas.' Incluso encontramos dos participios absolutos con participio de presente, que es casi el *summum* del mantenimiento de lo más rancio del latín, por ejemplo en la página 31, línea 20: 'reinante en nos la brava furia'.

Se dan igualmente otras construcciones propias de los historiadores o narradores, como por ejemplo el *cum* histórico, en menor medida que el participio absoluto, aunque hay varias muestras, *verbi gratia*, página 31, línea 7: 'como seas nuestro capital enemigo.'

Naturalmente, en este tipo de construcciones narrativas la influencia latina viene más de la mano de César, Salustio, Nepote o Tito Livio que de Cicerón.

Existen además otras construcciones latinas, menos frecuentes y que ya pueden deberse lo mismo a la influencia de un historiador que de un retórico: las llamadas completivas de infinitivo, de las que hemos hallado 3 ejemplos, *verbi gratia* en página 26, 'Del Planto...', línea 5: 'vio estar rendida la falleçida Liessa', o en página 34, párrafo segundo, línea 17: 'los quales affirman venir de la casta de los trese canes'.

Como es lógico y natural, son muy numerosos los ejemplos de hipérbaton que, como es sabido, es una característica muy clara de la influencia del modo de escribir latino. Como botón de muestra, y muy simple, el de la página 16, línea 8: 'que ninguno remediar me podía'. Sobre el hipérbaton y en concreto la frecuencia del verbo al final de la frase, conforme al modelo latino, volveré con más profusión en el apartado segundo de este trabajo.

Por último, quizás donde más notoria sea la influencia de Cicerón sobre Juan Rodríguez del Padrón es en el uso abundante de combinaciones binarias,

<sup>1</sup> Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. de Enric Dolz en *Anexos de la revista Lemir* (2004): <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Siervo/Index.htm>>.

frecuentemente antitéticas, que era una construcción muy ciceroniana. En el *Siervo libre de amor* se da con relativa frecuencia este uso; por ejemplo en la página 26, línea 7 hay un caso muy interesante porque en él se combinan el conjunto binario, la paradoja y el hipérbaton, todo al mismo tiempo: 'que por ti muriendo salvo sería, e por ti biviendo sólo un día, desseando morir, no podría'. Otro ejemplo en página 31, línea 17: 'breve la fabla y luenga la enemistat,' que suena parecido al refrán latino 'ars longa, vita brevis'.

Quizás más que de Cicerón sea influencia de Séneca, con su estilo tan densamente sentencioso, la presencia en esta obra de pasajes como el de la página 31, líneas 15-16: 'más vale con destreza ser vençido de los vençedores, que sin denuedo ser vençedor de los vençidos'.

Estos juegos conceptuales, tan del gusto de nuestros escritores del Siglo de Oro, eran muy característicos de Cicerón y Séneca.

Pongamos un ejemplo de cada uno de ellos: Cicerón, *De Amicitia*, 85, líneas 1-2: quocirca (dicendum est enim saepius), cum iudicaris diligere oportet, non cum dilexeris, iudicare. Traducción mía: por eso (y hay que repetirlo con demasiada frecuencia), cuando eres criticado debes mostrar tu afecto, no criticar cuando se haya terminado el afecto.

Séneca, *Epistulae morales*, 99, 23-25: quod damnorum omnium maximum est, si amicum perdidisses, danda opera erat ut magis gauderes quod habueras, quam maereres quod amiseras. Traducción mía: si hubieses perdido a un amigo, que es la mayor de todas las desgracias, entonces debías esforzarte por estar más bien contento de haberlo tenido, que triste por haberlo perdido.

## **2.- El estilo del *Siervo libre de amor* como prosa poética**

Por lo que respecta al carácter de prosa poética que reivindicamos para esta 'novela', creo que demostrarlo es empresa muy fácil y no hay que recurrir para ello a muchas pruebas o argumentos.

Como dije arriba, la sobreabundancia de imágenes relacionadas con la mitología clásica grecolatina y el hecho de intercalar poemitas amorosos a lo largo del relato ya nos sugieren inmediatamente esta idea.

Pero además hay que destacar en este análisis un hecho muy raro, para el que yo no encuentro explicación ninguna, salvo que se tratase de la mano de distinto autor: estoy afirmando lisa y llanamente que en las páginas 10, 11, 12, 13, 15 y 16 de esta obra el

carácter poético es tan manifiesto que se prodiga en abundantísimas muestras. En primer lugar, se fuerza el hipérbaton mucho más que en el resto de la novela; se abusa de las frases que, a modo de versículos, terminan en infinitivos (o sea, formas verbales, lo cual es una característica latina de terminar las frases) y sobre todo se pretende dar la sonoridad de la rima consonántica, una rima muy simple y popular, hecho que es característico de la poesía medieval ya desde el s. XII, incluso en formato latino, como el *stabat Mater dolorosa, iuxta crucem lacrimosa*.

Aquí vemos, por ejemplo en la página 10, párrafo final: *escrevir; revelar; seguir; amor; temor; amador; amar; decir*. Todo esto en 5 líneas.

Esta técnica persiste, repito, con mayor o menor intensidad hasta el primer párrafo de la página 17 en que súbitamente desaparece y ya no vuelve a aparecer. ¿Es que a partir de ahí la redacción del texto pertenece a otra mano?, ¿o es que el mismo autor, de repente, quizás aguijoneado por algún crítico que lo tilda de simple y vulgar, cambia de estilo, gusto y forma de expresarse?

Lo cierto es, volviendo atrás, a esas primeras páginas, que en ellas se multiplican las rimas de formas verbales al final de las frases, bien infinitivos, bien imperfectos de indicativo y subjuntivo, bien participios y gerundios; con menor frecuencia también sustantivos agudos de raíz verbal (*ut supra*). Esto hace que se multipliquen los casos de hipérbaton, como ya se ha dicho. Así, en página 11, línea 2: 'no poderoso de ti *fuir*', donde se da además un uso transitivo de *fuir*, como en latín *fugere* y una especie de construcción de gerundio / gerundivo en genitivo: 'poderoso *de fuir ti*'.

Pero vean qué infantil resulta este estilo, por ejemplo en las dos líneas últimas de la página 11: 'al *poético* fin de *aprovechar* y venir a ti en *plazer* en las fablas que quieren *seguir* lo que la naturaleza no puede *sofrir*'. Aquí no hay hipérbaton, pero sí una cantinela insufrible.

Y es muy interesante aprovechar este fragmento, porque en él el propio autor califica su intento de 'poético fin'. La cosa no puede estar más clara.

¿Parecía demasiado vulgar, anodino, inocentón este modo de escribir? ¿O era costumbre de la época empezar primero cantando el texto con esa cantinela popular, quizás acompañándolo de algún instrumento musical, pero luego, pasados los primeros compases, en aras de la rapidez y claridad de narración, ya se iba al grano, directamente a una forma recitada, más viva y diáfana, de modo que no se perdiese el hilo del relato en demasiadas florituras? No sé. Esta es materia para otro trabajo de investigación. Lo

cierto es que a partir de la página 17, como he dicho, el estilo cambia radicalmente. Sólo queda un leve reflejo de este primer estilo al final del último párrafo de la página 25, en las 4 últimas líneas:

Traer de lo consentir  
Seguir conoçer quería  
Ferir no avían por saber

### 3.- En cuanto a la musicalidad del texto

Resulta hartó complicado comparar la musicalidad de un texto castellano medieval con la de otro latino de la época clásica. ¿Por qué? Sencillamente porque las dos lenguas, en este aspecto, se miden por parámetros distintos: el ritmo, la cadencia de la frase latina, depende de la cantidad de las sílabas, con su distribución en largas y breves y una determinada colocación de los *ictus*, mientras que en la lengua castellana de la baja Edad Media, perdido ya totalmente el sentido de la cantidad y de la métrica clásica, la musicalidad y el ritmo se basan en la distribución de los acentos, el número de sílabas y con frecuencia la rima.

Sin embargo, cotejando a modo de ejercicio escolar unos fragmentos del *Siervo libre de amor* con otros de los discursos de Cicerón, tal como vamos a hacer seguidamente, se pueden obtener algunas interesantes conclusiones.

Ejemplos:

1. Del *Siervo libre de amor*, página 31, *in fine* (párrafo último):

1) E luego por todo el imperio,/ sus reinos, ducados, condados, prinçipados y tierras,//  
2) mandó aclarar su contrario capital/ enemigo del rey Croes de Mondoya,// 3) haciendo juras, votos, promesas/ de vengar la tan sin piedat muerte,// 4) que el lleno de toda crueldat/ así diera a la inocente Liessa,// 5) no haçiendo mençión los pregones,/ trompetas, reys d'armas y parsevantes// 6) de la enemistat de la cruel y sentible muerte/ que su buen amigo Ardanlier// 7) por sus amores priso avía.

Comentario: dividiendo el texto en lo que parecen lógicos segmentos musicales naturales y luego agrupando las palabras, no por sílabas como en latín para la métrica o en castellano para la versificación, sino por grupos sintacto-musicales, en función de una musicalidad que parece bastante notoria, las frases quedarían así, tal como las hemos separado aquí (6 segmentos y pico), partidas en cuasi-hemistiquios y con una regularidad de 4 + 4 grupos sintacto-musicales (juntando los dos hemistiquios), o todo lo más 3 + 5 / 5 + 3, siendo siempre el resultado final de 8.

Si hacemos algo parecido con otro fragmento del *Siervo libre de amor*, realizando en este caso la división por palabras estrictas en vez de grupos, como antes, nos sale:

2. *Siervo libre de amor*, página 24, párrafo segundo, líneas 1-5:

(A) Traspuesta la ursa menor, mensajera del alva,/ cavalga su dama de rienda,/ bien acompañados de ricas y valiosas piedras,/ en grand largueza del señor de los metales,/ a cuya reguarda venía el su fiel ayo Lamidoras/ y Baudín, esclavo de aquélla./ (B) E desque passados en arredradas partidas,/ vestían de un fino adamasco ricas sayas de Borgoña,/ cotas de nueva guisa,/ de la una parte bordados tres bastidores,/ e de la otra SEULE Y DE BLATEY,/ escripto por letras,/ empresa de puntas/ retretas, sangrientas,/ a pie y a cavallo.

Comentario: no existe ninguna regularidad de interés musical. Se dan segmentos o frases irregulares de 7, 5, 7, 8, 9, 5 (en todo caso cierta preferencia por las de 7, 5). Esto en la primera parte, (A). La parte segunda, (B), es aún más caótica: 6, 9, 4, 7, 8, 3, 3, 2, 5 (aparte de que algunas de estas segmentaciones puedan ser también discutibles).

Y si tratamos de hacer un estudio de la musicalidad por la distribución de los acentos en esos mismos segmentos, obtenemos en (A):

- 1.- Traspuesta la ursa menor, mensajera del alva, 7 pal.; 15 síl.; 5 pies de 3, ictus medial
- 2.- cavalga su dama de rienda, 5 pal.; 9 síl.; 3 pies de 3, ictus medial
- 3.- bien acompañados de ricas y valiosas piedras, 7 pal.; 15 síl.; anarquía métrica
- 4.- en grand largueza del señor de los metales 8 pal.; 13 síl.; anarquía métrica<sup>2</sup>

Comentario: Ver las anotaciones hechas sobre el texto mismo.

El resultado es de cierta regularidad en los dos primeros segmentos, mientras que los otros dos son completamente anárquicos desde el punto de vista de la distinción de acentos o pies. Sólo el tercer segmento coincide con el primero en palabras y sílabas.

3. Aún seleccionando otro fragmento del *Siervo libre de amor*, concretamente en la página 35, 'Aquí acaba la novella', líneas 1-5:

- |   |            |
|---|------------|
| 1.- Complida la fabla que passado entre mí avía con furia | 18 sílabas |
| 2.- de amor endereçada a las cosas mudas,                 | 12 sílabas |
| 3.- desperté como de un grave sueño                       | 10 sílabas |
| 4.- a grand priesa diziendo                               | 7 sílabas  |
| 5.- 'buelta, buelta a mí esquivo pensar                   | 10 sílabas |
| 6.- de la deçiente vía de perdiçión,                      | 11 sílabas |

<sup>2</sup> síl= sílabas; sint.= sintagmas; pal.= palabras.

7.- que el árbol púpulo consagrado a Hércules	13 sílabas
8.- le demostrava al seguir de los tres caminos	13 sílabas
9.- en el jardín de la ventura	9 sílabas
10.- e prende la muy agra senda	9 sílabas
11.- donde era la verde oliva	9 sílabas
12.- consagrada a Minerva	7 sílabas
13.- qu'el entendimiento nos enseñava	11 sílabas
14.- quando partió airado de mí.'	9 sílabas

Comentario: vemos cómo en los 4 primeros segmentos hay como dos pareados, en rima asonante. Después, anarquía de sílabas y acentos en los 4 siguientes (también la había en 3º y 4º). En cambio en los 6 últimos segmentos, sí puede encontrarse cierta uniformidad en el número de sílabas: 9, 10, 11 y 14 presentan el mismo número de 9, mientras que los segmentos 12 y 13 tienen 7 y 11 sílabas respectivamente, lo que sumado y dividido por dos ( $11 + 7 = 18 \div 2$ ) da también 9. Pero luego la musicalidad que se podría conseguir en estos 6 segmentos por la unidad de sílabas, se pierde por la anárquica distribución de los acentos. Lógicamente no vale la pena plantarse su estudio por pies e ictus. Sólo se salvarían el 10º y el 11º.

Hasta aquí el *Siervo libre de amor*.

Ahora, si tomamos un texto cualquiera de los discursos de Cicerón, por ser la oratoria la prosa más musical y Cicerón su representante más eximio, y lo analizamos de un modo parecido, obtenemos esto:

Fragmento de la 1ª *Catilinaria*:

1.- Castra sunt in Italia contra rem publicam	14 síl., 20 moras, 4 sint., 7 pal.
2.- in Etruriae faucibus collocata,	12 síl., 19 moras, 3 sint., 4 pal.
3.- crescit in dies singulos hostium numerus;	14 síl., 21 moras, 4 sint., 6 pal.
4.- eorum autem imperatorem castrorum	13 síl., 20 moras, 4 sint., 4 pal.
5.- duces hostium intra moenia	8 síl., 14 moras, 3 sint., 4 pal.
6.- atque adeo in senatu videmus,	11 síl., 15 moras, 3 sint., 5 pal.
7.- intestinam aliquam quotidie	10 síl., 16 moras, 3 sint., 3 pal.
8.- perniciem reipublicae molientem	13 síl., 20 moras, 3 sint., 3 pal.

Comentario: Las frases o segmentos son breves. Constan todos ellos de 3 o 4 sintagmas tan sólo. El número de palabras también oscila entre 3 y 7.

En cuanto a la musicalidad o métrica, parece interesante y puesta claramente al servicio del discurso: los 4 primeros segmentos constan de una media de 20 moras o tiempos cada uno, o sea son lentos, parsimoniosos, como preparatorios; siguen luego 3 segmentos o frases de una media de 15 moras cada uno, o sea más breves, más rápidos y provocadores, y todo el fragmento o párrafo termina con otra frase larga de 20 moras, constituyendo la ralentización final de esa provocación, porque sintácticamente no se puede desvincular este último segmento del anterior. Algo así:

Cada día un civil  
desastre urdiendo contra el Estado.

Sin embargo también aquí sería inútil buscar una distribución uniforme por pies. Más que en el *Siervo libre de amor*, aquí sí que hay que tener siempre en cuenta que esto es prosa y no verso y ni siquiera pretende ser prosa poética. Claro, si no hay uniformidad de pies, tampoco de *ictus*, hasta el punto de que, si nos empeñamos en buscarlos, se acaban rompiendo las más elementales reglas de los *ictus*: por ejemplo aquí hay frases (el equivalente a versos) que no empezarán como es preceptivo por — (larga con *ictus*), sino por -u- (breve sin él): *verbi gratia*, nº 4 *eorum* ...

Por tanto, la musicalidad en los discursos de Cicerón no se obtiene por la métrica, o sea los pies y los *ictus*, sino por medio de una serie de factores que son:

- a) cierta uniformidad o pequeña oscilación en el número de palabras que constituyen cada segmento o frase;
- b) o si hay alguna oscilación marcada, ésta está puesta también al servicio de un efecto retórico buscado;
- c) como consecuencia de ello, también se produce:
  1. la tendencia a la uniformidad en el número de sintagmas que hay en cada segmento (en el fragmento analizado, 3 / 4)
  2. la misma aproximación en el número de sílabas (que en este fragmento es de 12 / 13 sílabas / segmentos).
  3. lo cual se traduce también en la homogeneidad del número de tiempos o moras (que aquí en los segmentos largos era de 20 moras y en los cortos de 15 moras).
- d) todo esto adobado con el juego constante de combinaciones o conjuntos binarios o ternarios y la estructura enfrentada o antitética de los segmentos o

frases, hace que la musicalidad de la prosa de Cicerón resulte tan obvia como elegante.

Nada tiene que ver con él, en mi opinión, el desorden, la irregularidad y la anarquía de sílabas y acentos, con que se distribuyen los segmentos, tal como hemos visto en este estudio, en el *Siervo libre de amor*, pese a que esta obra tiene intencionalmente un formato poético.

Y sin negar por ello que el autor, Juan Rodríguez del Padrón, pudiera conocer en cierta medida a los clásicos y beber en sus fuentes, siempre nos queda la impresión de que bebió en ellos de una manera libertina: basta, para refrendarlo, con darse un paseo por la versión libérrima que de las *Heroides* hace este mismo autor en la obra titulada *Bursario*.