

De la *belle dame sans merci* a la doncella que muere: sobre la figura femenina en la obra de Juan de Torres*

LUCÍA MOSQUERA NOVOA

Universidad de La Coruña

Resumen

En este trabajo se analiza el tratamiento que recibe el personaje de la señora en la obra poética de Juan de Torres, uno de los autores mejor representados en el *Cancionero de Palacio* (SA7), ligado al círculo de Álvaro de Luna y el rey Juan II de Castilla. En sus versos hallamos los tópicos más habituales relacionados con la dama (la dama bella y despiadada), pero también se descubren enfoques poco frecuentados en la lírica castellana del momento, que evocan su figura de forma menos abstracta (la muerte de la mujer, la correspondencia amorosa, la dama lectora, etc.).

Palabras clave: señora, cancioneros, Juan de Torres, *Cancionero de Palacio*

Abstract

I propose the study of the character of the *señora* in the Juan de Torres' poetry. This author is very represented in the *Cancionero de Palacio* (SA7) and he can be linked with the Álvaro de Luna and the king Juan II of Castile's circle. In his verses we found the most frequently topic in the *cancionero's* lyrics about the lady (as her beauty or her cruelty), but there are also other approaches, which shows her without so abstraction (the death of the dame, the reader woman, the happy love relationship, etc.).

Keywords: lady, *cancioneros*, Juan de Torres, *Cancionero de Palacio*



Juan de Torres es un poeta de la primera mitad del cuatrocientos que compone sus textos en el entorno de Álvaro de Luna y el rey Juan II de Castilla¹. A él debemos 38 piezas, todas de carácter festivo y amoroso, acordes con la poética imperante en el *Cancionero de Palacio*, su fuente principal²; de hecho, es uno de los autores de la colectánea que mejor representa los gustos cortesanos del momento, anticipándose a las tendencias literarias de la segunda mitad del XV: además de un número elevado de canciones de una vuelta, cultiva varias esparsas – una de ellas en arte mayor (ID2592 “Mis oxos llorando, no veen la lumbre”)–, es responsable de un mote temprano (“Cor diu qui a un plet”³) y de uno de los primeros perqués que documentamos (ID2464 “Por ver el tiempo acabarse”); asimismo, nos lega el único lay en lengua castellana (ID2480 “¡Ay, triste de mí!”⁴).

* Este trabajo se inscribe en el marco de los proyectos FFI2013-47746-P (MINECO) y FFI2016-78302-P (MINECO/FEDER, UE), integrados en el grupo de investigación *Hispania* (G-000208) de la *Universidade da Coruña*, subvencionado por la *Xunta de Galicia* (GPC-2015/028). Me valgo de las convenciones de Dutton (1990-1991) para referirme a las composiciones y a las fuentes.

¹ Contamos con una reciente propuesta biográfica y edición de sus textos (Mosquera Novoa, 2016a y 2016b); allí remito para la cita de los versos del poeta en este trabajo. El autor ha sido objeto de estudio, además, en Haywood (2009 y 2016).

² Para el conocimiento del cancionero son de referencia los estudios de Tato (2000, 2003, 2005 y 2012). Asimismo, contamos con dos ediciones del mismo (Vendrell, 1945 y Álvarez Pellitero, 1993).

³ Para el mote, remito a la propuesta editorial y el estudio de Tato (en prensa).

⁴ Véase Mosquera Novoa (en prensa a).

El marcado carácter lúdico de su repertorio poético se percibe en varios aspectos: en los temas y motivos que desarrolla, que giran siempre en torno al sentimiento amoroso y cuanto lo rodea; en el componente social que manifiestan sus versos, bien a través de los intercambios poéticos con personajes de la corte castellana (Álvaro de Luna y Juan de Padilla⁵), bien a través de la inclusión de elementos intertextuales (citas, refranes, menciones de otros personajes); en el predominio de composiciones breves que implican la expresión concisa de las emociones (28 de sus textos son canciones); en los juegos que establece con la rima (mozdobres, rimas derivadas, encadenadas...) o en las variaciones en el estrofismo (heterometría, uso de *retronx...*), que revelan, quizás, la esencia musical de este tipo de literatura. Existe, así, un claro predominio de lo lírico en su obra: solo tres de sus poemas, los más extensos, incluyen elementos propios de la narración (el perqué ID2464 "Por ver el tiempo acabarse", el decir ID2486 "Grand enoxo en yo bevir" y la recuesta ID0142 "Non sabes, Juan de Padilla").

A pesar de que estamos ante una tradición en la que prima la *imitatio*, me interesa destacar que Torres demuestra cierto gusto por la diversidad y aún la experimentación con elementos de distintas escuelas, algo que se percibe no solo en las formas empleadas, sino también en el contenido. De este modo, aun cuando desarrolla los tópicos más frecuentados por los escritores del momento (el sufrimiento amoroso, el vasallo fiel, el amor *hereos*, etc.), es capaz de sorprender al auditorio con sus gritos expresivos o a través de elementos temáticos menos explotados en su entorno: podemos citar algunos como la conveniencia de dejar de amar como remedio para el mal de amor (ID2452 "Si el pensar"), la invocación a una prenda amorosa (ID2590 "Mis passiones, sin dezillas"), la expresión de la gratitud a Amor (ID0528 "Sé que m'á costado cara") o incluso la propuesta de un pacto con esta divinidad (ID2446 "Amor falso, pues me fazes"), la crítica a los amadores de su tiempo (ID2464 "Por ver el tiempo acabarse"), la mención de los elementos de su blasón (ID2445 "Si a mi grave cuidado"), etc. Los personajes que encontramos en su universo poético son los más habituales en los versos del cuatrocientos (el dios Amor, la amada, el corazón, los ojos, los otros amadores, el confidente...); sin embargo, si profundizamos en cada uno de ellos, encontraremos notas disonantes o llamativas dentro de la tradición. En esta pequeña aportación quisiera atender a una de las figuras de más peso en su obra, además del yo lírico: la señora.

La dama aparece en la mayoría de sus composiciones, en tanto es el origen del amor y la causa de los diferentes estados que experimenta el enamorado. Concretamente, encontramos 15 textos en los que el yo la interpela a través del apóstrofe con el fin de expresarle su amor, declararse como vasallo, pedirle piedad o alabar sus virtudes; se convierte, pues, en la destinataria de los versos, a los que nunca da réplica. Asimismo, contamos, al menos, 14 composiciones en las que se evoca en tercera persona, de modo que sigue siendo el referente principal:

⁵ Con Álvaro de Luna mantiene el intercambio en esparsas ID2583 "Dizque más sabe'n su casa" e ID2584 R 2583 "La verdad está muy rasa"; con Juan de Padilla cultiva el género de las recuestas en ID0142 "¿Non sabes, Juan de Padilla?" e ID0143 R 0142 "Johán, señor, yo la fablilla", que se valen del molde del decir. Ambos interlocutores fueron importantes cortesanos relacionados con la corte de Juan II de Castilla, de los que nos han llegado muestras de poesía: el primero fue condestable de Castilla desde 1423 (para su biografía, véanse especialmente los trabajos de Calderón Ortega, 1998, Serrano Belinchón, 2000 y Pontón Choya, 2013; para su obra lírica, véase Vélez Sainz, 2013); el segundo, Juan de Padilla, fue Camarero de Armas del príncipe don Enrique en 1440 y Adelantado de Castilla en 1456 (véase Martínez García, 2017; asimismo, su biografía había sido previamente abordada en Vendrell, 1945: 41-54 y en Salvador Miguel, 1977: 178). Los dos diálogos poéticos que mantiene Torres han sido estudiados en Mosquera Novoa (2013 y en prensa b).

Invocación a la dama:	Alusión en tercera persona:
ID0404 "Sepas tú, señora mía" (SA7-24)	ID0528 "Sé que m'á costado cara" (SA7-53)
ID2442 "Muy discreta creatura" (SA7-50)	ID2446 "Amor falso, pues me fazes" (SA7-56)
ID2443 "A muchos pregunto esto" (SA7-51)	ID2450 "Pensamiento, Soledad" (SA7-60)
ID2445 "Si a mi grave cuidado" (SA7-54)	ID2451 "Departa en toda partida" (SA7-61)
ID2447 "Si por mal en que me viesse" (SA7-57)	ID2452 "Si el pensar" (SA7-62)
ID2448 "En me sentir amador" (SA7-58)	ID2453 "Esperando desespero" (SA7-63)
ID2589 "Quien lo lee bien s'avissee" (SA7-208)	ID2587 "Coraçón, debes saber" (SA7-202)
ID2592 "Mis oxos, llorando, no veen la lumbré" (SA7-211)	ID2588 "Non me basta discreción" (SA7-207)
ID2595 "Mi pesar" (SA7-214)	ID2590 "Mis passiones, sin dezillas" (SA7-209)
ID2473 "Si vos plaze que mantenga" (SA7-214bis; SA7-83)	ID2593 "Padezco non mereciendo" (SA7-212)
ID2263 "Esperar bien recibir" (SA7-216, LB2-145 y ME1-77)	ID2464 "Por ver el tiempo acabarse" (SA7-73)
ID2597 "¿Qué será de mí, cuitado?" (SA7-217)	ID2480 "¡Ay, triste de mí!" (SA7-86+SA7-3)
ID2717 "Cuitado cuando cuido" (SA7-364)	ID2486 "Grand' enoxo en yo bevir" (SA7-95)
ID2257 "Absente de tu presencia" (LB2-134; ME1-66)	ID1736 "¡O, maldida Fermosura!" (SA10a-45)
ID0590 "¡O, temprana sepultura!" (MN54-93)	

No se aprecian señas de identidad que nos permitan individualizar a la dama en un personaje histórico (no hallamos dedicatarias, ni menciones a algún nombre concreto) y tampoco toma voz en ninguno de los versos, algo que sucede en la obra de otros vates coetáneos (pensemos por ejemplo, en ID2492 "Con grant reverencia e mucha mesura", diálogo que Juan de Dueñas sostiene con una señora anónima, o en ID2501 "Será verdat, senyora" de Estamariu, que nos deja escuchar la voz de de una mujer imaginaria⁶). De hecho, nada hay que nos permita pensar que se trata de una sola dama: como veremos, ya solo a partir de los distintos tratamientos nominales que emplea, podemos intuir que estamos ante varias figuras femeninas, casi siempre idealizadas.

Con frecuencia se refiere a la amada utilizando el sustantivo *señora*, el más habitual entre los escritores cancioneriles: y es que, por una parte, nos informa de su condición noble, probablemente una dama de la corte, el ámbito en el que se difundía este tipo de poesía (Irastortza 1986-1987: 195) y, por otra, no hemos de olvidar el sentido vasallático del término, heredado, ya como metáfora fosilizada, de la *senhor* de los occitanos (Casas Rigall 1995: 70). Pensemos, además, que la voz es fácil de consonar con palabras relacionadas con el ámbito amoroso (*enamora*, *adora*) o el tiempo (*ora*, *agora*), de ahí que se localice en varias ocasiones en el vértice del verso; valgan a modo de ejemplo los siguientes segmentos:

⁶ Este último diálogo con una mujer ficticia ha sido abordado en Mosquera Novoa (2014). Otras piezas en que se incorpora la voz femenina son ID2635 "Mi senyor / mi Rey mi salut et mi vida", de Santa Fe e ID2693 "Amigo si goçedes", anónimo (Chas Aguión, 2012).

Qualquier que non vos adora
nin vos faze reverencia
non creades vós, señora,
que vos mira con creencia
(vv. 5-8 de ID2442)

¿Por qué por aventura
uno ama una señora?
¿Por qué razón s' enamora
d' otra que después vee?
(vv. 33-36 de ID2464)

En otras composiciones (ID2587 “Corazón, debes saber”, ID2464 “Por ver el tiempo aca-
varse” e ID1736 “¡O, maldida Ferosura!”), Torres nos habla de una *donzella*, sin duda inci-
diendo en su condición de no casada (Green 1949: 284)⁷, pero también en su juventud: según
los *Castigos e documentos* de Sancho IV, la etapa límite de la doncellez son los 25 años, y cito: “e
de doze fasta que la mujer ha marido se llama doncella; e dizen que edat de casamiento e casar
doncella comienza a diez e ocho años e dura fasta veinte e cinco” (Muriel Tapia, 1991: 27).
Pero, además, en dos de estas poesías, el término tiene una función enfática, en tanto nombra
a una joven profundamente triste o a una dama fallecida (así, la alusión a su temprana edad
hace que su tristeza o su muerte sea aún más dolorosa para el yo amador):

Cierto soy qu' es oy tan triste
que, quien bien viere su asejo,
dígoite que yo bien creo
que dirá que no es aquella
la muy graciosa donzella
de quien tanto bien dixiste
(vv. 13-18 de ID2587).

Donsella cuya medida
me mantuvo en esperanza,
¡Dios aya de vós memoria
por la su sanctitat pura!
(vv. 18-21 de ID0590).

También hallamos canciones que utilizan la voz genérica “criatura” para la amada, sus-
tantivo que incide en su singularidad dentro de la creación (ID2442 “Muy discreta criatura” e
ID1736 “¡O, maldida Ferosura!”):

Muy discreta criatura,
vuestra gentileza es tanta
que, solo por ferosura,
bien merecedes ser santa
(vv. 1-2 de ID2442).

No es término común, al menos entre los poetas de *Palacio*: solo encontramos cuatro
textos más que la emplean en referencia a la dama (ID2455 “Loaré vuestra figura”, ID2457 “Ya

⁷ El sentido es claro en versos cancioneriles como “casadas, biudas, donzellas / todas las pongo en olvido” de Mosén Moncayo (vv. 3-4 de ID2664 “Pues vos he obedecido”; sobre este autor cancioneril véase López Drusetta, 2014 y 2017).

del todo defaleçe”, ID2697 “Por amal cruel senyora” e ID2259 “Senyor Dios, pues me causaste”), tres de ellos debidos a Suero de Ribera y Álvaro de Luna, poetas del entorno en el que debió de moverse Juan de Torres (Mosquera Novoa, en prensa b).

Asimismo, en el decir ID2486 “¡Grand’enocho en yo bevir!” se vale del sintagma “mi amiga” (v. 64; véase *infra*), que nos traslada a un registro propio de la lírica popularizante y aun a la escuela gallego-portuguesa⁸. Esta fórmula es empleada en otras cuatro piezas del florilegio salmantino (ID2626 “Senyora, si mi mal catas” de Santa Fe e ID2396 “Si Dios nuestro Salvador”, ID2579 “Aun que se bien qu’enemigo” e ID2259 “Senyor Dios, pues me causaste” del condestable) y, por lo general, al igual que en la lírica tradicional, refleja cierta reciprocidad sentimental entre los enamorados. Así, por ejemplo, Santa Fe se refiere a la “amigança”, precisamente, como ‘relación amorosa’ en ID2639 “Con razón dexar devría” (Tato, 2004: 179). Estos tratamientos nominales, menos usuales que el de “señora”, evocan a la dama desde un punto de vista más íntimo. Con ellos podemos relacionar también otras fórmulas afectivas que emplea Juan de Torres en sus poemas, del tipo “mi bien” (ID2448, v. 7; ID2597, v. 10; e ID2257, v. 3), “vida mía” (ID2443, v. 5 e ID2445, v. 2), “mi dulce señora” (ID2592, v. 2) o “donosa señora” (ID0590, v. 2).

Sin duda, la figura retórica más empleada por Torres para referirse a la dama es la perífrasis. Es este un recurso que, según Casas Rigall (1995: 39), deriva de la lógica del silencio cortés —y es que el honor de la mujer exigía mantener el secreto—; se localiza en todas las etapas de la lírica cancioneril, si bien se aprecia una paulatina tendencia a la disminución del número de ejemplos con el paso del tiempo: es, precisamente, el momento en que nuestro vate compone cuando más se emplea el procedimiento (trienio III; ib. 41-42, n. 44). La perífrasis más habitual está formada por una oración de relativo sustantivada que revela la actitud de la señora ante el enamorado o los sentimientos que aquella despierta en este:

¡si oviesse galardón
mi cuitado corazón
de quien tanto bien atiendo!
(vv. 10-13 de ID2593).

Pueden establecerse varios tipos de perífrasis atendiendo a la caracterización que hacen de la señora: por una parte, inciden en su poder, bien para destruir al enamorado o bien para proporcionarle felicidad (v. 12 de ID2451: “con quien la puede partir”, v. 4 de ID0528: “quien consolarme solía”); por otra, aluden a ella como causa del enamoramiento y, por tanto, de la enfermedad del yo (v. 5 de ID2590: “pero quien m’entristeció”, v. 8 de ID2263: “a quien me faç ser perdido”); también son habituales aquellas relacionadas con la hipérbole de su belleza o del amor que el vasallo le rinde (v. 60 de ID2486: “a quien no se falla par”, v. 13 de ID2593: “de quien tanto bien atiendo”, v. 2 de ID2452: “de quien amo e é de rimar”); asimismo, en otras ocasiones reflejan la falta de piedad de la amada o a su carácter desdeñoso (v. 20 de ID2453: “a quien me quiere dexar”). En este último tipo resulta de interés una perífrasis locativa que identifica a la dama con el lugar donde no habita la piedad (vv. 3-4: “¿qué fazéis en criatura / do non mora Píadad?”). Lo cierto es que la pieza que más se vale de esta técnica es el lay ID2480 “¡Ay, triste de mí!” (SA7-86+3), en la que el tratamiento del recurso es de gran interés: evoca a la amada de forma indirecta en la mayor parte de las estrofas, siempre como causa de su aflicción (v. 7: “a quien su saber”, v. 17: “a quien fui amar”, v. 25: de quien su porfía); así, a través del uso continuado de la perífrasis se oscurece el mensaje y el referente, que se desvela,

⁸ Y lo cierto es que todas estas voces eran ya utilizadas, en mayor o menor medida, en la lírica gallego-portuguesa (Brea, 1987-1989).

ya en el cierre de la composición, a través de la invocación directa (v. 33: “por ti padescer” y v. 35 “resciba de ti”).

Gran parte de estos poemas presentan a la dama como un ente abstracto sin apenas caracterización, tal como es habitual en los cancioneros (Le Gentil, 1949-1952, 1: 102). Y lo cierto es que esta figura solo interesa en tanto genera las emociones que experimenta el yo poético, de ahí que no encontremos en la lírica de Torres canciones dedicadas al elogio femenino, como las “cantigas de loor” del *Cancionero de Baena* (PN1). No faltan, con todo, los versos dedicados a su alabanza; en estos casos, suele subrayar su belleza y su gentileza, puesto que justifican el enamoramiento, en sintagmas como “lindo gesto” (ID2443, v. 4), “gaya filusumía” (ID0404, v. 3), “gesto tan fermosso” (ID2597, v. 9), “gentil aseo” (ID2717, v. 14) o “gesto muy singular” (ID2452, v. 16). Tal beldad se pondera, en ocasiones, a través del superlativo absoluto, que expresa la supremacía de su amiga frente a todas las demás:

Pues qu’ en muchas partes siga,
que por todo’l mundo vaya:
¡la que fallare más gaya
conotca ser mi amiga!
(vv. 60-64 de ID2486).

En esta idealización de la mujer, la belleza es un elemento constante; los únicos rasgos que parecen mudar son los relacionados con el retrato moral de la joven o con su actitud, que nos permiten perfilar un poco más la desdibujada figura femenina de sus versos. En ID1736 “¡O, maldida Fermosura!” (SA10a-45) el yo lírico invoca a diferentes virtudes personificadas (la belleza, el juicio, la gracia, la bondad, la buena conversación y la cordura), a fin de oponerlas a un defecto (la crueldad), que conforman, en conjunto, el retrato de la dama. Este contraste nos lleva a la paradoja amorosa, ya que se presenta la causa del enamoramiento del yo lírico (las cualidades positivas) en intrínseca unión con la de su sufrimiento (el desdén o impiedad de ella):

¡O maldita Fermosura
Sentido, Gracia, Bondad!,
¿qué fazéis en criatura
do non mora Piedad?
(vv. 1-4 de ID1736).

Estamos ante el tópico de la dama cruel y esquiva, que se muestra indiferente ante las penas del enamorado, muy recurrente en los versos desde los occitanos, especialmente en la lírica francesa. Y es que la mujer debía ante todo salvaguardar su fama (Lacarra 1993: 160⁹). A partir de la segunda mitad del XV, el motivo manifiesta un gran desarrollo especialmente en Cataluña (recordemos la modalidad de la *desconeixença*), en cierto modo gracias al gran éxito de la obra de Alain de Chartier, *La belle dame sans mercy* (c. 1421). No es imposible que nuestro autor tuviese noticia del poema francés, pues, aunque no nos constan traducciones en castellano¹⁰, el texto de Chartier es mencionado por el marqués de Santillana en su *Proemio* (Alvar, 1996: 35) y, además, sabemos que nuestro poeta hubo de conocer la tradición francesa, pues se propone imitar una de sus categorías poéticas en el *lay*. Lo cierto es que la canción de Torres sobre la crueldad de la dama hubo de gozar de gran difusión en la época: por una parte,

⁹ La imagen de la mujer en los textos medievales es asimismo centro de interés en numerosos estudios; sobre sus implicaciones en la literatura hispánica, véanse, entre otros, Cátedra (1989), Serés (1996) y Archer (2011). Para otras referencias, puede consultarse el repertorio bibliográfico de Mérida Jiménez (2011).

¹⁰ Sí se conoce una traducción en catalán, debida a Francesc Oliver (c. 1457-1469; véase Alvar, 1996: 35).

se transmite en una de las fuentes más tardías de su obra, SA10a; por otra, Pere Torroella la recupera parcialmente en su *Desconort* ID3068 “Tant mon voler s’és dat a mors”, poema citador en el que, precisamente, también se incluye un fragmento de la obra de Chartier¹¹:

E por ço ab veu fellona
 ço que Johan de Torras rahona,
 no sens tristura:
 “¿O, malditxa fermosura,
 gracia, sentir e beldat!
 ¿Qué fazéys en creatura
 Do non mora piedat? (vv. 414-420).

En relación con esta semblanza femenina, resulta de particular interés el perqué ID2464 “Por ver el tiempo acabarse” (SA7-73), pues evoca a una dama especialmente cruel:

¿Et por qué me faz morir
 tan despiadada muerte?
 ¿Et por qué se muestra fuerte
 a su servidor leal?
 ¿Et por qué la fizo tal
 el Señor Dios poderoso?” (vv. 11-16)

La participación divina en la creación de la amada es un tópico habitual en la poesía del cuatrocientos y, de hecho, Torres se vale de ella en otras ocasiones para manifestar en términos divinos la grandeza de su amada (véase *infra*); sin embargo, en esta pieza no parece emplear la hipérbole sacroprofana para destacar su belleza: atendiendo a los interrogantes que preceden, con los que claramente se liga semánticamente (vv. 11-14), cabe pensar que el yo se pregunte cómo pudo Dios hacer una dama así de cruel. Los versos, por tanto, destacan dentro del corpus, pues, como indica Casas Rigall, “la dama suele ser cruel, pero no hiperbólicamente cruel” (1995: 118).

Ahora bien, la amada de Torres no siempre es despiadada. De hecho, en la canción ID2442 “Muy discreta creatura” (SA7-50), el escritor se dirige a la destinataria para equipararla a una santa, lo que nos lleva al ámbito de la *religio amoris*¹²:

Muy discreta creatura,
 vuestra gentileza es tanta
 que, solo por fermosura,
 bien merecedes ser santa (vv. 1-4).

En concreto, alude a dos elementos propios del culto cristiano: el objeto adorado (la dama), y los actos de devoción (“adora”, “reverencia”, “creencia”, “ignocencia”). Torres se ajusta a la tendencia general del *Cancionero de Palacio* (Tato, 2013: 72), rico en este tipo de procedimientos; de hecho, la religión de amor debió de ser muy del gusto de su círculo más próximo, pues Álvaro de Luna, con el que Torres se relaciona literariamente, es uno de los poetas que más destacan en el uso de estas fórmulas sacroprofanas¹³. En el poema, la amada posee las

¹¹ Sobre este autor catalán y su obra, véase Rodríguez Risquete (2011; me valgo de su edición para citar los versos).

¹² Sobre la hipérbole sacroprofana y la *religio amoris* es mucho lo que se ha escrito; véanse especialmente los siguientes trabajos: Lida de Malkiel (1977: 295-309), Gerli (1981), Tillier (1985), Crosas (2000), Casas Rigall (1995: 176-186), Rodado Ruiz (2000: 76-86), Grande Quejigo (2001), Gernert (2009) o Rodríguez de Sousa (2012).

¹³ Concretamente, el condestable sobresale en el uso de la hipérbole sacroprofana y el sobrepujamiento con el fin de alabar a la dama, así como en la utilización de un tono irreverente; ello se percibe en los poemas ID2396 “Si Dios

cualidades propias de la *donna angelicata* que encontramos en el *dolce stil novo*; y lo cierto es que no es el único texto de Torres que remite a esta tradición. La esparsa ID2592: “Mis oxos, llorando, no veen la lumbré” (SA7-211) contiene una metáfora lumínica, como vemos ya en su incipit. El recurso gozó de gran fortuna entre los *stilnovistas*: identificaban a la dama con el resplandor de la luz, el alba o algún astro del firmamento (Casas Rigall, 1995: 75); y es que esta tendencia se relaciona con la corriente metafísica de la luz, en boga sobre todo a partir del s. XIII, que establecía una correlación entre luz, belleza y espíritu frente a las tinieblas, la fealdad y la materia. De hecho, en la filosofía medieval la belleza era equivalente a la armonía, la luz o el orden (Blanco Valdés, 1994: 195-197; véase también *id.*, 1996¹⁴).

Aun cuando todo lo visto responde a tópicos recurrentes en la poesía cuatrocentista, a Torres se deben algunos poemas en los que se ofrece una visión diferente. Además de las cualidades positivas como la medida, la discreción, la belleza, la gracia, etc., que encontramos en tantas damas de cancionero, la señora se presenta, en más de una ocasión, no solo como destinataria del poema, sino también como lectora, lo cual resulta de gran interés, pues evidencia que este tipo de poesía cortesana no solo era motivo de entretenimiento masculino: aunque son pocas las voces femeninas que hallamos en los cancioneros, sabemos que las damas de la corte eran consumidoras habituales de este tipo de poesía. Pensemos que las mujeres de linaje noble aprendían a leer y a escribir, aun cuando sus lecturas se acotaban, con frecuencia, a temática religiosa; Alfonso X indicaba al respecto, sobre las “nobles dueñas”:

E desque ovieren entendimiento para ello deuenlas fazer aprender leer en manera que lean bien las oras e sepan leer el salterio, e deuen puñar que sean bien mesuradas y muy apuestas, en comer, e en beuer, e en fablar e en su contenente e en su vestir e de buenas costumbres en todas cosas...” (*apud* Beceiro Pita 1991: 586).

Así, en la mudanza de la canción ID2589 “Quien lo lee bien s’avisse” (SA7-217) la voz “letra” parece referirse aquí a una carta que la amada lee:

Pues tú, que lees mi letra,
piensa qué deve sentir
quien, de tu vista partir,
el corazón le penetra (vv. 5-8).

La escena de la amada leyendo una epístola de su enamorado no resulta extraña, en tanto es un recurso habitual como cauce de comunicación amorosa ya en la Antigüedad, desde las *Heroidas* de Ovidio, y es retomado después en el *Filostrato* de Boccaccio y en el *salut d’amor* de los poetas occitanos (Le Gentil, 1949-1952, 1: 225-227)¹⁵. Por otra parte, en el decir ID2717

nuestro salvador”, ID2585 “Pues que por tu senyoria” e ID2259 “Senyor dios pues me causaste” (acepto las conclusiones de Whetnall para la atribución de esta obra a Luna; *id.* 2009: 64).

¹⁴ El *topos*, en todo caso, es recuperado también en la poesía castellana: así, por ejemplo, Villasandino se refiere a su amada como luz de sus ojos en “Desque de vos me partí / lume d’estos ollos meus”, una imagen ya presente en varios textos de la lírica gallego-portuguesa (ID1161, vv. 1-2; ed. de Dutton y González Cuenca, 1993: 28; sobre este verso, véase también Blanco Valdés, 1994: 199-200); Santillana, por su parte, se vale de la voz “lumbré” para evocar la ‘faz’ de la dama, casi divina: “Non es humana la lumbré / que de vuestra faz proçede” (ID0290, vv. 1-2; ed. de Pérez Priego, 1999: 176).

¹⁵ Véase también Salvador Miguel (1977: 261) y Pérez Priego (1979: 242). En la lírica castellana, el ejemplo más temprano de carta de amor se localiza en Santillana (ID0324 “Gentil dueña, cuyo nombre”, rubricada como *Carta a su amiga*; véase Pérez Priego 1979: 249 y 1999: 198, n. 1). Lo cierto es que en el *Cancionero de Palacio* se localizan otros poemas en los que se evoca la existencia de una carta, uno de ellos debido a Juan de Dueñas (“Vi, senyora, una carta, / pero non de vuestra letra / cuya yntención penetra / mi corazón e lo farta”, vv. 1-4 de ID2606) y otro a Suero de Ribera (“la carta, senyora, dize, / depués de las humildades, / por qué partir me mandades / pues yerro nunca vos fize”, vv. 5-8 de ID2454; ed. Álvarez Pellitero, 1993: 48 y 224). Con posterioridad, las epístolas amorosas

“Cuitado cuando cuido” (SA7-364) el yo lírico insta a la dama a leer una “antigua canción” con la que se identifica. El octosílabo citado es, precisamente, el incipit de una composición de Juan de Padilla, ID2565 “Pues que siempre padescí”, autor con el que, como vimos, nuestro escritor mantiene un intercambio poético. De este modo, Juan de Torres presupone que el poema mencionado está al alcance de su dama, quien, en su lectura, reconocería el mensaje de amor¹⁶:



Cuando bien dirán por mí,
sin sentido e corazón,
aquesta antiga canción,
qu’el comienço dize ansí:
“Pues que siempre padescí”,
que, si toda la leedes,
señora, vós sentiredes
parte de lo que sentí (vv. 17-24).

Un rasgo femenino menos común es el que nos muestran las coplas ID2587 “Coraçón, debes saber” (SA7-206): nos topamos con una conversación entre el amante y su propio corazón (otro personaje relevante y frecuente en los versos de Juan de Torres), en la que intercambian su parecer sobre la apariencia física de la amada¹⁷. En esta ocasión, la tristeza de la joven es tan profunda que ha operado un enorme cambio en su aspecto. Estamos, pues, ante una doncella de carne y hueso, que se aleja del estereotipo hasta el punto de que su aflicción y, quizás, sus lágrimas, deslucen su belleza habitual. Ello causa, todavía, mayor sufrimiento al enamorado y a su corazón, testigos de la escena. En los versos que siguen, el yo lírico toma voz para informar del aspecto de la dama al corazón, que recibe la noticia con curiosidad y preocupación:

Cierto soy qu’es oy tan triste
que, quien bien viere su asseo,
dígote que yo bien creo
que dirá que no es aquella
la muy graciosa donzella
de quien tanto bien dixiste (vv. 13-18).

Por último, ha de destacarse, dentro del corpus poético de Torres, dada su gran singularidad, la canción de dos vueltas ID0590 “¡O, temprana sepultura!” (MN54-93), transmitida únicamente en el *Cancionero de Estúñiga*. Se trata de un planto elegíaco por la muerte prematura de la amada, cargado de intensidad y emoción. El fallecimiento de la dama es tema poco frecuente en la lírica cuatrocentista castellana de carácter amoroso, que por lo general incluye la idea de la muerte siempre en relación al propio enamorado (Casas Rigall, 1995: 71). Con todo, el motivo ya existía y era conocido en el entorno Trastámara, dado que la *Divina Commedia* de

serán cultivadas por otros vates como Juan de Mena, López de Haro, Cartagena o Garci Sánchez de Badajoz, entre otros (véase Blay Manzanera, 2000).

¹⁶ En esta canción recogida en el *Cancionero de Palacio*, Juan de Padilla expresa el sufrimiento amoroso que experimenta desde el momento en que vio a su amada y se declara, a pesar de ello, un vasallo leal (sobre el rol amatorio del personaje, véase especialmente Martínez García, en prensa). Por tanto, Torres identifica su estado emocional con los versos de Padilla y por ello insta a la dama a que lea el texto completo de aquel poeta. El verso “si toda la leedes” resulta de gran interés, ya que nos revela que, además de una recepción de carácter oral (el canto o la recitación de la poesía en la corte), el acceso a la poesía de cancionero también podía hacerse a través de la lectura individual. Sobre el tema, véase Gómez-Bravo (1999).

¹⁷ Se trata de un diálogo ficticio o alegórico en el que las voces alternan dentro de una misma pieza, si bien no se suceden copla a copla como ocurre con la *tensó* o el *partimen* occitanos. Sobre los diálogos ficticios en la tradición, véase Le Gentil (1949-1952, 1: 497) y Chas Aguión (2012).

Dante circulaba en la traducción de Enrique de Villena desde 1428 (Pascual, 1974: 60-66). No parece extraño que algunos poetas frecuenten lo que Le Gentil llamó “mort prématurée de la dame” (1949-1952, 1: 144, n. 154) a fin de ensalzarla y divinizarla, al estilo de la Beatriz dantesca o incluso la Laura petrarquista. Entre los pocos textos que abordan el motivo, encontramos el soneto V de Santillana, un lamento puesto en boca del infante Enrique a la muerte de su esposa, la infanta doña Catalina (ID0058 “No solamente al templo divino”); allí, como demostró Whetnall, los ecos petrarquistas son claros (2006: 84-88)¹⁸. Pero nuestro poeta no solo recurre al tema del muerte de su amor como fuente de desazón, sino que, además, se dirige a ella en su propio entierro, lo cual confiere un tono casi patético a la composición. La emoción es tan intensa que el poema adquiere un tono de autenticidad inusual en este tipo de literatura¹⁹:

¡O, temprana sepultura
de mi donosa señora!
¿qué será de mí la hora
que veré vuestra figura?

¡Qué pesar et qué tormento,
qué pena sin gualardón
sentirá mi corazón
ante el vuestro enterramiento!

¡O, mi maldita ventura,
mi sino y esquiva suerte!
¿por qué non viene la muerte
a apartarme de tristura? (vv. 1-12).

En resumidas cuentas, la señora (o las señoras) que Juan de Torres evoca en sus versos nos llevan, por lo general, a la pura abstracción: como resulta habitual en el corpus de cancionero, apenas nos informa de su hiperbólica belleza, siempre de forma muy imprecisa: ese “gentil aseo” o “lindo gesto”. Sin embargo, sus piezas no resultan monótonas, pues el poeta demuestra, al igual que con los elementos formales, cierto gusto por la *variatio*: cultiva tópicos heredados, como el de la dama despiadada o el de la mujer divinizada, pero nos sugiere también rasgos menos habituales, que en cierto sentido vuelven más real a la destinataria: la doncella triste, la dama que lee poesía cancioneril, la joven que muere... Sin duda, el texto más singular es el planto a la doncella fallecida, pues es muy poco frecuente en la poesía de cancionero. De particular interés resulta, también, que muchos de los elementos que Torres utiliza (el gusto por la hipérbole sacroprofana, el empleo de términos como “criatura” o “amiga”...) son empleados por autores con los que, posiblemente, estuvo estrechamente relacionado, como Álvaro de Luna o, incluso, Suero de Ribera. Tal como indicó Vélez-Sáinz, el entramado literario que estableció el monarca castellano “difundía un tipo de conocimiento basado en el festejo y la presencia de lo femenino” (2013: 24). De nuevo, la obra de Juan de Torres nos trae una buena muestra de aquella poesía que sonaría en los festejos celebrados por Juan II y el condestable.

¹⁸ Otras composiciones algo más tardías que se acercan al motivo son las debidas a Cartagena (ID6122 “Tú de mi bien sepultura”) y Juan del Encina (ID4449 “El metal que esta forjado”; véase Bustos Táuler, 1997: 18). Asimismo, al tópico de la tumba o sepultura recurren otros poetas de cancionero, entre los que destaca Guevara (ID0868 “Amor cruel engañoso”; véase Toro Pascua, 1996: 663 y D’Agostino, 2002: 13-22 y 189-243).

¹⁹ No sería imposible, pues, que en este caso la *señora* de estos versos fuese real y que el autor compusiese una elegía en ocasión de la muerte de una dama conocida; la experiencia vital del poeta podría avalar esta idea, pues, según el testamento del hombre con el que se ha identificado, estuvo casado en varias ocasiones (Leonor de Sotomayor, Aldonza de Zayas y Catalina de San Clemente) y conoció la muerte de sus dos primeras mujeres (véase Mosquera Novoa, 2016a: 147).

Bibliografía

- ALVAR, Carlos, ed. (1996) Alain Chartier, *La bella dama despiadada*, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M.^a, ed. (1993) *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León-Consejería de Cultura y Turismo.
- D'AGOSTINO, María, ed. (2002) Guevara, *Poesie*, Nápoles, Liguori.
- DUTTON, Brian y Jineen KROGSTAD (1990-1991) *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca.
- BECEIRO PITA, Isabel (1991) "Educación y cultura literaria en la nobleza (siglos XIII-XV)", *Anuario de estudios medievales*, 21, pp. 571-590.
- BELTRÁN, Vicenç (2001) "El Testamento de Alfonso Enríquez", en Nadine Henrard y otros, eds., *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman: mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck Université, pp. 63-76.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1994) "Splendore e luce nella donna stilnovista. Riflesso della situazione nella lirica galego-portoghese", en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín, coords., *Estudos galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- (1996), *El amor en el 'dolce stil novo'*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BLAY MANZANERA, Vicenta (2000) "Las embajadas de amor en verso en los cancioneros peninsulares: el recurso de las cartas personificadas", en Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 374-390.
- BREA, Mercedes (1987-1989) "Dona e Senhor nas cantigas de amor", *Estudios Románicos*, 4, pp. 149-170.
- BUSTOS TÁULER, Álvaro (1997) "Agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina", *Cancionero General*, 5, pp. 9-40.
- CALDERÓN ORTEGA, José Manuel (1998) *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Editorial Dykinson.
- CASAS RIGALL, Juan (1995) *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CHAS AGUIÓN, Antonio (2002) *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2012) "Los diálogos interestróficos en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Romance Quarterly*, 59, 4, pp. 195-210.
- CROSAS, Francisco (2000) "La religio amoris en la literatura medieval", en Francisco Crosas, ed., *La hermosa cobertura: lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, pp. 101-128.
- GERLI, Michael (1981) "La 'religión de amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49, 1, pp. 65-86.
- GERNERT, Folke (2009) *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.

- GÓMEZ-BRAVO, Ana M.^a (1999) "Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentistas castellana", *Bulletin of Hispanic Studies*, 76, pp. 169-187.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2002) "Religión de amores en algunos ejemplos de cancionero", *Il Confronto Letterario*, 38, pp. 359-384. GREEN, Otis H. (1949), "Courtly Love in the Spanish Cancioneros", *Modern Language Association*, 64, 1, pp. 247-301.
- HAYWOOD, Louise M. (2009) "Juan de Torres in the context of the *Cancionero de Palacio* (SA7)", *Bulletin of Hispanic Studies*, 89, pp. 46-54.
- (2016) "Juan de Torres's Poetics of Vision «Oiosqueyanovesque»", *Medievalia*, 19, pp. 111-145.
- IRASTORTZA, Teresa (1986-1987) "La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV", *Anales de Literatura Española*, 5, pp. 189-218.
- LACARRA SANZ, Eukene (1993) "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo XV", en Iris M. Zavala, ed., *Breve historia feminista de la literatura española: en lengua castellana*, Barcelona, Anthropos, 2, pp. 485-523.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1998) "La casa real en la Baja Edad Media", *Historia. Instituciones. Documentos*, 25, pp. 327-350.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1952) *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Philon.
- LIDA DE MALKIEL, M^a. Rosa (1977) "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV", *Estudios de literatura española comparada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, pp. 291-309.
- LÓPEZ DRUSETTA, Laura (2014) "Notas para el estudio de la figura y la obra de Mosén Moncayo, poeta del *Cancionero de Palacio* (SA7)", en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 295-305.
- (2017) *Poetas del 'Cancionero de Palacio' (SA7): Diego Hurtado de Mendoza, García de Pedraza y Mosén Moncayo. Edición y estudio de su poesía*. Tesis doctoral inédita.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Paula (en prensa) "El desencanto de Juan de Padilla, poeta del cuatrocientos", en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford-London, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar-Queen Mary University of London.
- (2017) *Poetas del 'Cancionero de Palacio' (SA7): Gonzalo de Torquemada, Sarnés y Juan de Padilla. Edición y estudio de su poesía*. Tesis doctoral inédita.
- MOSQUERA NOVOA, Lucía (2013), "El Amor sin cobijo: un intercambio poético entre Juan de Torres y Juan de Padilla", en Mercedes Brea, Esther Corral Díaz y Miguel A. Pousada Cruz, eds., *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 443-454.
- (2014) "¡Comiença, mi voluntat, a desamar!': estudio de un debate ficticio del Cancionero de Palacio (SA7)", en Rocío Barros Roel, ed., *Cincuentenario de la AIH*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 355-367.
- (2016 a) "El problema de la homonimia en la identificación histórica de Juan de Torres, poeta y caballero del siglo XV", en Virginie Dumanoir, ed., *De lagrymas faziendo tinta*, Madrid, Casa Velázquez.
- , ed. (2016 b) *La poesía de Juan de Torres*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- MOSQUERA NOVOA, Lucía (en prensa a) "Un texto singular en la lírica del cuatrocientos: Ay, triste de mí, de Juan de Torres", en *The Lyric in Late Medieval Iberia*, Oxford, Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar y Publications of the Hispanic Medieval Research Seminar.
- (en prensa b) "El cuerdo y el loco: un intercambio poético entre Álvaro de Luna y Juan de Torres", Andrea Zinato y Paola Bellomi, eds., *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis.
- MURIEL TAPIA, María Cruz (1991) *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba.
- PASCUAL, José A. (1974) *La traducción de la 'Divina Commedia' atribuida a D. Enrique de Aragón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed. (1979) *Juan de Mena, Obra lírica*, Madrid, Alhambra.
- , ed. (1999) Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obra lírica*, Madrid, Cátedra.
- PONTÓN CHOYA, María (2013) "Don Álvaro de Luna, el rey y los nobles", en Óscar López Gómez, coord., *Don Álvaro de Luna y Escalona: poder, propaganda y memoria histórica en el otoño de la Edad Media*, Escalona, Diputación de Toledo y Ayuntamiento de Escalona, pp. 71-125.
- RODADO RUIZ, Ana M.^a (2000) *'Tristura conmigo va': fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRIGUES DE SOUSA, Sara (2012) "El tópico de la participación divina en alabanzas cancioneriles", en Patrizia Botta, coord., *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Roma, Bagatto Libri, 2, pp. 330-340.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco, ed. (2011) *Pere Torroella, Obra completa*, Barcelona, Barcino.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977) *La poesía cancioneril: el 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra.
- (1987) *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SERRANO BELINCHÓN, José (2000) *El Condestable: de la vida, prisión y muerte de don Álvaro de Luna*, Guadalajara, AACHE.
- SIMÓ, Lourdes (2001) "Partenope la fulgente de Diego del Castillo y el género de la elegía epistolar en la poesía cancioneril del siglo XV", *Revista de Poética Medieval*, 6, pp. 87-114.
- TATO, Cleofé (2000) "Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*", en José Luis Rodríguez, ed., *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia-Universidad de Santiago de Compostela, 2, pp. 725-731.
- (2003) "El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)", en Jesús L. Serrano Reyes, ed., *Cancioneros de Baena: actas del II Congreso Internacional 'Cancionero de Baena'*, Baena, Ayuntamiento de Baena, I, pp. 495-523.
- , ed. (2004) *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- (2005) "Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)", en Manuel Moreno y Dorothy S. Severin, eds., *Cancioneros: materiales y métodos*, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, pp. 59-89.

- TATO, Cleofé (2013) *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- (en prensa), “Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero”, en Andrea Zinato y Paola Bellomi, eds., *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Pavia, Ibis.
- TILLIER, Jane Yvonne (1985) “Passion Poetry in the *Cancioneros*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 65-78.
- TORO PASCUA, M.^a Isabel (1996) “La sepultura de amor de Guevara. Edición crítica”, en A. Menéndez Collera y V. Roncero López, coords., *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 663-690.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2013) ‘*De amor, de honor e de donas*’: *mujer e ideales cortesés en la Castilla de Juan II (1406-1454)*, Madrid, Editorial Complutense.
- VENDRELL, Francisca, ed. (1945) *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n° 594)*, Barcelona, CSIC.
- WHEINALL, Jane (2006) “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, en *Cancionero General*, 4, pp. 81-108.
- (2009) “An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7”, en Joseph T. Snow y Roger Wright, eds., *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, Liverpool, Liverpool University, pp. 55-73.

