

J. Casas Rigall, *Agudeza y Retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1995, 294 pp.

Se trata de la publicación en libro de la mayor parte (en concreto, de la segunda) de la tesis doctoral del autor, editada ya en microfichas¹. Su objetivo es, como se señala en el «Prólogo», estudiar «la agudeza en la poesía amorosa de los cancioneros medievales desde una perspectiva retórica» (p. 7) — esto es, «el subsistema retórico de la agudeza» en la poesía amorosa cortesana (p. 193)—, para dar «una visión panorámica» de la «raíz de agudeza» de los distintos procedimientos retóricos empleados por aquélla.

Vaya por delante que este objetivo se cumple por completo, con profesionalidad, inteligencia y claridad —aspecto éste en el que deben destacarse, sobre todo, la profusa ejemplificación de las diversas figuras, procedimientos, aseveraciones..., los resúmenes parciales que finalizan cada apartado y la serie de estadísticas que la obra presenta *passim* (en nota, para no interferir la exposición o la lectura), que permite dibujar un panorama evolutivo de los gustos y usos cancioneriles relacionados con el objeto de estudio (y que, además, informa sobre la propia evolución del estilo cancioneril)—. En este sentido, es un acierto la vía «metodológica» escogida para la exposición, pues los distintos panoramas que desarrolla o esboza —para incluir los diversos procedimientos en el sistema general— son muy útiles tanto para un acercamiento a la cuestión como para «el estudio de autores, géneros o aspectos estilísticos concretos» (p. 7).

Consta el trabajo, en primer lugar, de una Introducción (pp. 9-26). En ella se constata el «componente estilístico de agudeza» de la poesía amorosa cuatrocentista (p. 9) —destacado desde antiguo por la crítica y aceptado por los propios poetas del momento— y la existencia «de un tópico poco documentado» —la agudización en el tiempo del conceptismo cancioneril, que sólo V. Beltrán ha analizado en profundidad (aunque en relación, exclusivamente, con el uso de la paradoja en las canciones de amor)—, que se matizará y aclarará en las conclusiones de la obra (pp. 239-42, § IV).

Más tarde, se muestra cómo desde la Antigüedad «hay una apreciable [y variada] tradición teórica» que se ocupa de la noción de agudeza (p. 11) y que se deja sentir, al igual que los recursos, sobre los autores y la poesía cuatrocentista; cómo aquélla no define la noción, sino que muestra su efecto y lo analiza (p. 12); cómo existe una base común a todas las visiones de lo agudo —pues «la catalogación de sus manifestaciones técnicas» es muy similar (hasta un total de 29 recursos, técnicas o procedimientos de relación)—, lo que permite agrupar en «siete ámbitos retóricos» las muestras de lo sutil en la poesía amorosa de cancionero (capítulos II-VIII): *ductus* complejo, tensión *perspicuitas-obscuritas*, *brevitas*, *disputatio* dialéctica, la cita, lo antitético o paradójico y la *annominatio* y el juego de palabras; y cómo, curiosamente, la agudeza no conlleva siempre un procedimiento retórico, cómo éstos pueden ser usados de forma sutil o no y cómo se ven afectados la *imitatio* de modelos

¹ J. Casas Rigall, *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los 'Cancioneros' medievales* [Santiago de Compostela, 1992], Santiago de Compostela, Universidade, 1993.

y el uso de topoi en una tradición que tiene en su profusa utilización una de las bases de su retórica².

Pasa, entonces, a describir los 13 cancioneros cuatrocentistas de los que toma la poesía amorosa cortés —entre la que se incluyen poemas de «aire tradicional con contaminaciones cortesces», poemas morales y burlescos de asunto amoroso, elogios femeninos circunstanciales y poemas de tema ambiguo (pp. 18-19): en total, una amplia selección de 2010 poemas —repeticiones aparte—; nótese, sin embargo, cómo algún cancionero —así, RC1 y VM1— no añade casi nada al *corpus* —*cf.* p. 21, n. 22—³.

Uno de los grandes aciertos del estudio es atender, para el análisis final de los resultados, a la cronología de los autores cuya existencia se puede datar (en línea con *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* de V. Beltrán y a partir de la *Cronología de la literatura española. I. Edad Media* de J. M.^a Viña Liste *et alii*). Y, así, se agrupa por generaciones —en sentido laxo y convencional, no en el orteguiano— y por *tricenios* —neologismo con el que se alude a un lapso de 30 años, lo que resulta útil, cómodo y muy clarificador (*vid.* pp. 22-24)— a una serie de autores —cuyas biografías y andanzas no están claras, por lo que no es posible analizar los resultados por cortes o cancioneros—: hasta 56 más de los 40 estudiados por V. Beltrán en la que hasta hoy era la más amplia y documentada lista de poetas cuatrocentistas⁴.

² Estas mismas cuestiones han sido tratadas más ampliamente por el autor en «La idea de agudeza en el siglo xv hispano: para una caracterización de la sutileza cancioneril» (*Revista de Literatura Medieval*, VI (1994), pp. 79-103) y en su tesis doctoral (pp. 65-195).

³ Si se quería dar cuenta de la fortuna de algún texto, por ejemplo, nada mejor que señalar el número de copias existentes del mismo a partir, inicialmente, del *Catálogo-Índice...* de B. Dutton. Por cierto, que un uso decidido de esta obra desde un principio —como punto de partida inexcusable para cualquier acercamiento a la poesía castellana del Cuatrocientos— hubiera evitado algunos desajustes, como el tener que inventar, a estas alturas, un sistema de siglas en buena medida propio, personal —aunque con ciertas coincidencias con el utilizado por J. M.^a de Azáqueta en sus ediciones del *Cancionero de Ixar y de Baena*—; el citar un cancionero mediante un título con el que nunca se le ha conocido —así en p. 262 se menciona a PN4 como *Cancionero de París*, cuando en pp. 20 y 275 se le menciona como *Cancionero de la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. Esp. 226)*— o que se reserva para otro texto —como el de *Cancionero de la Colombina*, que es el título con que se conoce a SV2 (Ms. 83-6-10 de la Biblioteca Colombina de Sevilla) y no a SV1, el *Cancionero musical de la Colombina*, al que se alude en p. 246—; o el hacer referencias internas finalmente equivocadas —así, en p. 59 se mencionan la canción «Oiga tu merced y crea» (ga2 [v. p. 248]) y su glosa, «Corona de las mejores» (localizada como ga3), aunque en p. 248 «ga3 [es] A la hora que Medea (0301)», de Santillana —reseñándose, sin embargo, en p. 265 «re291= Corona de las mejores (1052 G 1051)»—.

⁴ Nótese, con todo, cómo, llevando las cosas a sus extremos, Juan II de Castilla —nacido en marzo de 1405— pertenecería a la misma generación poética que, por ejemplo, su hijo, el futuro Enrique IV —nacido en enero de 1425 y del que no se ha conservado obra poética alguna (a pesar de su aprecio por la poesía)—, lo que no parece ser muy lógico. Quizá fuera interesante matizar algo este utilísimo concepto de *tricenio*, acaso exprimiendo ese «poco más de veinte años» de ID0110 que, para este lapso generacional, se toma como punto de partida —pp. 21-22—, tópicos aparte.

En el capítulo I (pp. 27-32), tras avisar de las exageraciones de la estadística y lo cuantitativo (de ahí que destaque la necesidad de analizar con cautela los datos obtenidos y de elegir lo que es y no es «cualitativamente fundamental» en la agudeza cancioneril —lo que se practica de continuo a lo largo del estudio—), muestra las distintas secciones de que constará cada acercamiento a los recursos retóricos analizados —lo que, de nuevo, se cumple a lo largo del estudio—: primero su definición —con base en la *Rhetorica ad Herennium*, en el capítulo IV.7 de la Gramática de Nebrija o en los trabajos de H. Lausberg, principalmente—; más tarde, la revisión de los distintos tratamientos realizados por los teóricos —clásicos, medievales y, excepcionalmente, por B. Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*— de lo sutil; su engaste en la tradición cortés europea (para lo que utiliza, sobre todo, las *Leys d'amor* de G. Molinier); y, finalmente, su estudio en la poesía amorosa cuatrocentista (destacando los subgéneros cancioneriles —cuando así se hace necesario— y la evolución del procedimiento a lo largo del tiempo, lo que acabará mostrando la importancia del recurso «en el marco de la sutileza cortés» [p. 32]).

Comienza, entonces, el núcleo del trabajo: el estudio sistemático (caps. II-VIII; pp. 33-233) de los recursos sutiles usados por los poetas de cancionero desde los inicios de su tradición poética (p. 10), de lo que aquí no puedo más que apuntar algunos aspectos.

En el capítulo II (pp. 33-43) se ocupa del poco frecuente *ductus* complejo —que subsume los *ductus subtilis*, *figuratus* y *obliquus* tradicionales—, mediante el que «el discurso es concebido como un enunciado oblicuo cuya literalidad debe ser trascendida» (p. 15) (4'67% del total de usos analizados). Como tropos suyos —que cambian un *verbum proprium* por otro impropio—, se ocupa de la IRONÍA —que es casi «inexistente» en la poesía amorosa por el «distanciamiento burlesco» que conlleva (p. 35)—, del ÉNFASIS —con el que «se insinúa más de lo que expresamente se dice» (p. 35), combinado con otros procedimientos; se destaca, sobre todo, el *énfasis por equívoco*, «es decir, el uso de un vocablo en sentido recto y su repetición figurada con valor enfático» (p. 36)— y de la ANTONOMASIA —en la que se suele desplazar (en forma perifrástica) un nombre propio por uno común (para referirse a la *amada* o al *enamorado*), aunque también se pueda sustituir una cualidad abstracta por un nombre propio que la representa—. En cuanto a las figuras oblicuas, se ocupa de la PERÍFRASIS —muy usual en los cancioneros para aludir al enamorado y, sobre todo, a la dama; y, en hipérboles religiosas, a Dios, «como responsable directo de la creación de la dama» (pp. 40-41) y a la Virgen, «la única mujer comparable o incluso superior a la dama» (p. 41)— y de la LÍTOTES —que es figura poco habitual por poco sutil, a causa de la evidencia de la distorsión (habitualmente a través de una negación) que realiza—.

En el cap. III (pp. 45-119) se ocupa de la tensión *perspicuitas-obscuritas* —pues la agudeza conlleva «una dificultad [...] que el destinatario debe superar con la ayuda de las claves suministradas por el autor» (p. 15)—, agrupando sus diversas técnicas y figuras (un 22'36% del total) en:

3.1. *Ambiguitas*, en la que un mismo término se corresponde con varias *res*; aquí se incluyen la ANTANACLASIS —en la que, por lo general, las acepciones diferentes del vocablo que se repite están bastante relacionadas— y el

RETRUÉCANO —no muy habitual, aunque conlleva «sobresalientes posibilidades expresivas en el marco de la agudeza» (p. 51), quizá por tener «una estructura demasiado evidente» (p. 52)—;

3.2. SINONIMIA, en la que se trata de recursos como la ISODINAMIA POR NEGACIÓN —en que se repite un concepto «mediante la negación de su contrario» (p. 53), lo que es pequeña muestra de agudeza—; la INTERPRETATIO y PARÁFRASIS, muy importante en la creación cancioneril (en la que entraría, incluso, la inspiración de unos poemas en otros, muy complicada de determinar): se incluyen aquí *a*) el subgénero 'Glosa' —el género parafrástico «más característico», relacionado con la lógica escolástica y desarrollado a partir de los autores nacidos entre 1401 y 1430⁵; se destacan, especialmente, las *glosas de motes*, realizadas en canciones de una vuelta (en las que se engasta el mote en el verso o versos finales de la cabeza) y con total libertad por parte del glosador, y las *glosas de canciones*, el tipo más importante de glosa, en el que se concede «prioridad al simple engaste de los octosílabos del texto base [con *represas* de uno, dos o cuatro versos⁶, con variaciones mínimas] en el interior de la [glosa]» (p. 59), desdibujándose, así, su carácter interpretativo—; *b*) el subgénero 'Desfecha' —una *interpretatio* parcial de un texto previo (por lo general, del propio autor), en el que se destaca uno de sus motivos—; y *c*) otras modalidades, como el 'Añadido' o continuación de una composición preexistente —en el que se respeta, por lo general, «contenido, métrica y estilo del texto base» (p. 64)— y la 'Paráfrasis de textos religiosos', bíblicos o litúrgicos —en que se manipula su sentido para adaptarlo a la expresión de sentimientos amorosos—; y la DEFINITIO o FINITIO —que trata de presentar, de forma breve, las características peculiares de un concepto; se refiere, generalmente, al Amor, a la amada y a «las diversas circunstancias de la relación

⁵ Aunque se acepta en p. 55 —de acuerdo con H. Janner y P. Le Gentil— que las glosas más antiguas aparecen en MN54, parece claro que esto no es así. Ya es una glosa perfecta de canción el poema «Ora de tu Venus deessa» (SA7, ff. 166v-165r; ID2703 G 8048), que se menciona como anónima —y no como obra del duque de Arjona (anterior a 1430, por tanto)— y con ciertas dudas: la estructura de la glosa (8AbbA//CddC:CeeA//FeeF:FggA) y la consiguiente estructura métrica del poema glosado que se desprende de ella (8aa//bb:ba//cc:ca) creo que no dejan lugar a dudas de que se está ante una glosa de un texto francés —quizá para hacer más original la labor realizada— hoy desconocido, como ya señalara F. Vendrell y recuerda el propio autor. Pero es que hay otras anteriores a aquéllas —que, quizá, tan sólo pertenezcan al «período de germinación» de la glosa de que hablara H. Janner—: así, 'pa102' de J. Casas Rigall (SA7, ff. 52v-53r; ID2503 G 0131) —glosa parcial e imperfecta de un poema de Macías— e ID0417 G 0418 (MH1, f. 323r) e ID0419 G 0420 (MH1, f. 323v) de A. Basurto de Toledo (?); y, ya como glosas de decires (completa y parcial, respectivamente), ID0453 G 0454 (MH1, ff. 340r-341r), de P. de Quiñones, e ID2390 G 0043 (NH2, ff. 273-74), de Torrellas.

⁶ La atención a la cronología muestra, a grandes rasgos, una tendencia a la disminución del número de versos incluidos en cada estrofa de 'glosa', desde cuatro (como en las glosas de Basurto de Toledo [?], Tapia, Carvajal, F. de Miranda, G. Manrique, G. de Rojas...) a uno (así en Ximénez de Urrea o Enzina... y que será la más usual en los siglos de Oro)— con excepciones más o menos diversas o de interés —.

amorosa» (p. 66) y es muy utilizado por los poetas de la época, aumentando su uso a lo largo del tiempo—.

3.3. La METÁFORA y otros procedimientos relacionados con ella. Se muestra cómo aquélla es «extremadamente clara» en el momento (p. 81), encuadrable en las convenciones cortesés y muy usada en todas las épocas, aunque con una marcada evolución en sus subtipos —que pormenorizadamente se establecen, a partir de su significado, y se analizan; así, se destaca cómo las *metáforas feudal y de la muerte de amor* trovaderescas pierden fuerza desde los inicios de la corriente hispana; cómo las *carcelarias y bélicas*, también de origen trovadoresco, son las más usuales, a las que siguen en frecuencia las de la *enfermedad de amor* (con imágenes del ‘enfermo’ y del ‘curado’ de amor), el *fuego de amores* y las *religiosas*; y, en menor grado, las *metáforas vegetales o florales, luminicas y minerales* (frecuentes en los primeros autores), la *metáfora regia*, la poco habitual *del robo de amor* y las peculiarmente peninsulares *metáforas legales, de vestimenta, arquitectónicas, pictóricas y náuticas*—; también trata de la SINESTESIA —más o menos apreciable en todos los momentos, siendo las más habituales las sinestesias gustativas del *dulzor* (relacionada con la dama) y de la *amargura* (referida al amante y sus pesares); como en el caso de las metáforas, su uso repetido y mecánico conllevará su desgaste y su posterior lexicalización—. En relación con la ALEGORÍA, se señalan sus dos tipos (la perfecta, sin «claves de interpretación» en el texto, y la imperfecta, que sí las presenta) y cómo muestran una correlación con las metáforas, aunque en diferente proporción y éxito —así, las de mayor incidencia son la *alegoría bélica*, la *legal*⁷ y la *religiosa*; menos usuales son las *náuticas* (con subtipos como las *fluviales*), *arquitectónicas*, *carcelarias*, *de la muerte de amor*, *del fuego de amor*, *vegetales* y *de la vestimenta*; y, por último, *la del camino* (a un tiempo cristiana y dantesca y sin correlato metafórico) y las poco habituales *del amor-enfermedad*, *de la caza de cetrería*, *económicas* y *ajedrecísticas*—; respecto del ENIGMA señala cómo son francamente excepcionales, en el *corpus* que utiliza, las adivinanzas de carácter amoroso —tanto en forma de pregunta como en forma de poema enigmático (v. ID2494 [muy cercano a aquélla⁸])—, mientras que destaca la progresiva proliferación de INVENCIONES —con la *divisa* o componente figural descrito con palabras, en algunos casos, en la rúbrica, a veces apoyadas en el nombre de la dama, a veces en los *bestiarios* medievales, en los herbarios o en colores y que, en ocasiones, tienen un sentido bélico-caballeresco o religioso (si bien no todas son igual de sutiles)—; en cuanto al SÍMBOLO («no siempre fácil de advertir» ni de diferenciar de un uso no simbólico), señala la existencia de símbolos relacionados con los *bestiarios* medievales, con el *mundo ve-*

⁷ Entre ellas, destaca el «Testamento de amores», subtipo del que señala ID2256, vv. 1-8 y 25-32; creo posible, sin embargo, que su autor fuera algún homónimo del almirante Alonso Enriquez citado por Casas Rigall, como ya apuntara Ch. V. Aubrun.

⁸ Nótese, por otro lado, cómo, en este poema, el uso de *señores* (v. 11) como femenino es por completo gramatical y habitual en la época; *vid.*, por ejemplo, ID0453 G 0454 —en donde hay un verso, en rima con «señores», «amores» y «flores», que dice «con otras muchas señoras», por lo que tiene que ser también «señor[e]s»— e ID1366, v. 27 —en donde se lee «la noble señor» (p. 155)—.

getal —tomados de «Herbarios, tratados de agricultura» o «medicina e incluso el arte cristiano» (p. 107)— o con la simbología de los colores (pp. 110-13) —que llega a tener un uso «ciertamente destacable» (p. 110), mencionándose la del *negro, verde, leonado* o «rubio oscuro», *colorado, morado, blanco y azul*—; y, finalmente, se ocupa de la HIPÉRBOLE —relacionada con la metáfora, aunque fuera de su ámbito—, señalándose que está casi en el origen de la poesía cortés (pues en ella se presentan realidades poéticas inefables —como la belleza de la dama, absoluta— y sufrimientos exagerados —como los del enamorado—) y que se desarrolla, en todas las épocas, sujeta a unos cuantos tópicos en las hipérbolas *de lo indecible*, el «sobrepujamiento», en el tópico de la «dama como obra maestra de Dios» o «de la Naturaleza», en la *hipérbole religiosa* y en la *numérica*.

En el capítulo IV (pp. 121-36) trata de la *brevitas* elocutiva —que supone la omisión de elementos, de ahí la dificultad de dar cuenta a veces de ello— (4'73% del total); aquí se ocupa del MOTE —el subgénero cancioneril que mejor encarna el ideal de brevedad, por lo general un octosílabo de carácter sentencioso que presenta «algún secreto u misterio» (*apud* p. 124), tomado como lema por caballeros y damas del momento y utilizado también en emblemas y blasones; señala y estudia sus principales recursos de abreviación (*énfasis, sobreentendidos, construcciones asindéticas* —no privativos del género— y la presentación de expresiones incompletas —que se deben recomponer y completar con un estudio cuasi-pragmático del texto—) y muestra su éxito tardío (p. 124)—; el no muy usual, a pesar de su sutileza, ZEUGMA COMPLEJO —que repite y varía, ya sintáctica, ya semánticamente, un término, provocando «alteraciones de concordancia»⁹ u otras variaciones gramaticales o ampliando el sentido de un vocablo¹⁰ al usar distintas «acepciones usuales» suyas o al utilizarlo en el seno de enumeraciones zeugmáticas (series de palabras de distinto carácter, de campos léxicos diferentes o, incluso, contrarios)—; y la SILEPSIS —que permite usar una misma palabra en dos acepciones distintas, «generalmente una recta y otra figurada» (p. 129); destacan, sobre todas, las creadas con el vocablo *fortuna* (a veces, enfrentado a *bonanza*)¹¹, con notas musicales, con los términos *passión* y *fe*, así como las 'silepsis por metonimia', las más usuales, o 'por sinécdoque', referidas al enamorado (con términos, en el primer caso, como *corazón, ojos, lengua, alma* o *pensamiento*) o a la amada, más raramente—.

En el cap. V (pp. 137-69) se ocupa de la '*disputatio* dialéctica', campo muy apropiado para la agudeza al confrontarse dos visiones sobre una misma

⁹ Nótese cómo en ID0640 S 0638, vv. 57-60, también hay que reponer la forma 'vivo' en la oración final «Vives, como yo [vivo penado], penada» (p. 126).

¹⁰ Es lo que ocurre en ID3105, vv. 9-10 (aunque la operación zeugmática parece algo más compleja de la señalada —tratándose, quizá, incluso, de una silepsis [v. p. 129]—, pues hay una metáfora previa [enmudecidos (=entorpecidos) los sentidos]; y, cuando se recupera la palabra —aquí con zeugma sintácticamente complejo también—, debe entenderse ésta en su sentido recto: «y [entorpecida] la lengua»).

¹¹ *Vid.* ID6311, vv. 9-12 —el único caso claro de silepsis que veo entre los citados—.

cuestión, lo que posibilita interpretaciones diversas (p. 138) (8'38 % del total). Alcanza un gran desarrollo en el cancionero amoroso, mediante:

5.1. *formas dialogísticas*, como las PREGUNTAS Y RESPUESTAS —el subgénero cancioneril dialogado «más representativo», con o sin interrogación expresa, que, por lo general, mantiene en sus dos partes una estructura métrica idéntica; trata de «la rica casuística amorosa cortés» (p. 140), conjugando lo teórico con la aplicación a casos personales¹²—; como el PERQUÉ —modalidad, al parecer, castellana, y relativamente «inhabitual», en la que no se espera respuesta alguna y cuya aplicación a asuntos amorosos fue posterior a su uso en poemas críticos o políticos—; y como los DEBATES o DISPUTAS —desarrollados en forma de diálogo entre dos o más personajes y de los que se muestran sus variedades, según se dé un diálogo puro o la inclusión de elementos narrativos y de acuerdo con sus personajes (la dama y su enamorado —lo más habitual— u otros humanos, el enamorado —o un ser humano— y el Amor —o un ente inanimado— o, finalmente, un animal personificado —por lo general un ave— y otro personaje cualquiera —poco habitual—)—;

5.2. las *figuras dialécticas* que manifiestan la «naturaleza disputativa en el plano del *ornatus*», como la poco usual CONCESSIO —que permite dar la razón a un adversario en algo poco importante para contrarrestar sus argumentos en lo básico—; la CONCILIATIO —que da un sentido distinto a un término usado antes— y la DISTINCTIO —que hace diferentes dos términos en apariencia sinónimos¹³—; la más usual COMMUNICATIO —por la que se presenta una alternativa o distintas opciones, entre las que ha de elegir el destinatario, mostrándose cómo es muy útil para expresar «las constantes indecisiones inherentes a la personalidad del enamorado cortés» (p. 150)—; y la CORRECTIO, la más utilizada —por la que se rechaza y se sustituye un vocablo o secuencia propuesta, mostrándose los distintos esquemas con que se presenta—; y, finalmente,

5.3. las *probationes argumentativas*, útiles tanto en disputas reales como en debates ficticios; aquí se ocupa del EXEMPLUM —del que se destaca su tendencia a la brevedad y la frecuencia de uso del *exemplum* mitológico (sobre todo, para destacar la belleza de la dama, aunque también se utilice en relación con el enamorado), del histórico e histórico-religioso (referidos también a ambos), del a medias histórico y a medias literario de Macías y, por último, del puramente literario, bastante menos usual, y que, a final de siglo, incorporó personajes coetáneos «presuntamente célebres por su vida amorosa» (p. 158)— y de la SIMILITUDO —menos habitual que la anterior y muy cercana a la metáfora y a la alegoría, hasta el punto de que las *similitudines* apunta-

¹² Parece evidente que es género relativamente usual en todas las épocas (a pesar de la opinión de Le Gentil, que se refuta en la obra [v. p. 141]); sin embargo, de confirmarse el descenso de su frecuencia en el tricenio III, habría que señalar alguna que otra excepción, como, por ejemplo, la de Gómez Manrique (que llega a intervenir en hasta 15 composiciones de este tipo — sobre un total de unas 29 —).

¹³ *Vid.* cómo en ID0730 D 0729, vv. 4-7, más que una aspiración paradójica a la «muerte de amor», parece haber una — muy llamativa — aceptación del suicidio como único medio de terminar con el sufrimiento amoroso, «que no es la muerte [de amor] el morir [físico]» (v. 7).

das (lumínicas, minerales y vegetales, bélicas, carcelarias —poco usuales—, religiosas —de «desarrollo apreciable» [p. 159]—, de *amor hereos*, del fuego, náuticas o de animales) están estrechamente conectadas con aquéllas—; del ARGUMENTUM —que es una técnica muy propia de la poesía amorosa, pues es útil para la introspección y para razonar sobre las causas, esencias y consecuencias del amor; se señala, también, cómo a menudo presenta algún elemento «conclusivo explícito» (*por ende, así que, luego...*)— y de los LOCI ARGUMENTORUM —tipos de argumento concretos, de entre los que se destaca el uso, «más habitual», del *locus a fictione* (en el que se razona a partir de «hipótesis potenciales o irreales») y el del *locus a nomine* (cercano al *locus ab etymologia* y en el que se engloban todos los juegos verbales apoyados en un nombre, generalmente propio)—; y, por último, de la SENTENTIA —«aserto breve» y de carácter genérico, universal, creado *ad hoc* por el poeta y común a todas las épocas; en alguna ocasión, las composiciones giran por completo sobre su desarrollo y «ocasionalmente» sobre su aplicación «a un caso concreto» (pp. 168-69)—.

En el cap. VI (pp. 171-91) se tratan los aspectos de agudeza de un fenómeno como la *intertextualidad*, más o menos sutil según el grado de discordancia existente entre el texto original y el resultante —y que en su grado máximo de manipulación y cambio de sentido resulta un *contrafactum* (v. p. 175)— (3'63% del total). Dejando a un lado la *alusión* —que se suele desarrollar en los cancioneros como *exemplum*—, se ocupa de la *cita* —que muestra más erudición que agudeza (p. 176)— y de la *acomodación* —en la que falta algún requisito de la anterior: literalidad, idéntico sentido, subordinación al discurso creado—. Y, así, se analizan la CITA DE TEXTOS CANCIONERILES —los más utilizados en ellas por los poetas cortesanos; su introductor en Castilla parece haber sido Macías (el poeta más ampliamente citado, además), siendo destacados citadores Santillana, J. Manrique, G. Sánchez de Badajoz y Pinar—; la ACOMODACIÓN DE TEXTOS RELIGIOSOS, bíblicos y litúrgicos, en los poemas amorosos —muy habitual en la época y estrechamente relacionada con la alegoría religiosa; los Evangelios, las ceremonias de la misa, los *Salmos* o las *Lecciones de Job* son los textos más usados (raramente como citas), provocando, a veces, anisobilabismo; por último, destaca cómo en las *parodias* de textos religiosos no hay burla ni ridiculización, sino el deseo de mostrar ingenio—; y la CITA Y ACOMODACIÓN DE REFRAINES —técnica apreciable ya en los inicios de la poesía cancioneril (cuya mayor «dificultad [...] radica en su uso oportuno» [p. 187]) y que aparece tanto como cita como en forma de acomodación (hecho que, a veces, exige del lector el conocimiento previo o conlleva una revitalización), destacando su uso en algunas obras de autores tardíos—.

En el cap. VII (pp. 193-218) se ocupa de «La esfera de la oposición semántica», «una de las principales raíces de la agudeza» (p. 193) (29'44% del total —y ganando terreno paulatinamente con el tiempo—). Se analiza, primero, el «Ámbito elocutivo del *antitheton*», en el que se destacan la ANTÍTESIS —plenamente apoyada en la antonimia; aunque puedan encontrarse antítesis de «difusos contenidos opuestos», lo habitual en la poesía cancioneril amorosa es el enfrentamiento (y en final de verso, por lo general) de una pare-

ja de contrarios: *amor/desamor, bien/mal, alegría/tristura, placer/pesar o dolor, libertad/cautividad o prisión y vida/muerte* («la más frecuente de todas»), que a veces se pueden engarzar, incluso en amplios enunciados—; la COHABITATIO — que permite la convivencia, de forma natural y como esencia de un sujeto u objeto, de dos contrarios; su uso aumenta progresivamente a lo largo del tiempo y se presenta, hacia el final, mediante el esquema ni X ni Y e, incluso, formando parte de varias *cohabitationes*—; y la PARADOJA — en la que, como presenta la síntesis de una *antítesis* en un grupo de palabras, se pueden encontrar los mismos pares de antónimos que en la *antítesis* (*vid. supra*), aunque con los términos positivo y negativo reversibles (p. 206) (lo que obliga al lector a estar muy atento a las innovaciones y recreaciones de lo ya conocido)—, el OXIMORON — nueva síntesis de antónimos (más condensada y en el plano de la palabra); destaca la identificación de *muerte* y *vida* (de nuevo, la más habitual), aunque también los binomios *gracia/desgracia, dulzura/agrura, libertad/cautividad, victoria/derrota, dicha/desdicha*, que pueden acumularse, incluso— y la SUSPENSIO — «un giro sorprendente» a las expectativas creadas a lo largo del poema; clara muestra de agudeza, no muy usada, seguramente, porque perdería gran parte de su valor—. Se analiza, después, la COMPOSITIO PERIÓDICA — en la que se señalan dos tipos de *periodus*: el «menos habitual» período enumerativo, bien antitético, bien tensional, y el más usual período por *interordinación*, el propio de la *compositio* cancioneril, que tiende a la simetría de sus miembros (*isocolon*), aunque se puedan encontrar también períodos de miembros asimétricos (en poemas con pies quebrados, en quintillas o en trísticos de villancico); en algún caso, todo el poema está construido según el molde de la *compositio* o el período se presenta complejo—. Y, por último, se analiza la DISPOSITIO BIPARTITA, fundamentada en una relación antitética (*vid. p. 214*) — la *canción* y el *villancico* corteses se adaptan perfectamente a esta estructuración, en la que suele haber un *estribillo* inicial enfrentado al resto de la composición (*mudanza[s]* y *vuelta[s]*), en donde se produce la contraposición o el «desarrollo interpretativo» de aquél [p. 215]); se destacan, finalmente, «dos concreciones fundamentales»: sentencia + paráfrasis y paradoja + explicación (en cuya vuelta, al parecer, se pierde el carácter paradójico [*vid.*, sin embargo, ID6278])—.

En el cap. VIII (pp. 219-33) se trata de la *annominatio* (así, *niño/niños, mortal/inmortal, caballo/cabello*), que fue muy utilizada por los poetas cancioneriles (26'58% del total). Aquí se analizan la no muy usual PARONOMASIA — en la que se juega con la similitud fónica, generalmente a final de verso, de unas palabras y su diferencia semántica; de entre ellas, se destacan la creada con los términos *muerte-fuerte-suerte*—; el POLYPTOTON — o repetición morfológica por flexión, «el recurso más característico de la poesía amorosa del siglo xv» (p. 224); el más habitual es el políptoton verbal (cuyas posibilidades se analizan [pp. 226-27]), muy por encima del nominal—; la DERIVATIO — la *annominatio* más usual después de la anterior; suele aparecer a final de verso, a veces encadenada, y permite extraer de un término «una gran riqueza de matices», destacándose el uso del prefijo negativo *des*—; la FIGURA ETIMOLÓGICA — que suele reforzar semántica y fónicamente el vocablo repetido; a veces se engasta una mención afirmativa con su repetición ne-

gativa, no siendo su acumulación en unos pocos versos muy habitual—; el MACHO E FEMBRA — en que, sin variar el lexema y a final de verso, se alternan inicialmente *-o* y *-a* (*amigo/amiga, castigo/castiga*) (p. 231) y, más tarde, *-os/-as, -e(s)/-a(s)* y *-e(s)/-o(s)*, a veces en combinación con el primero; no es demasiado habitual en la época—; y, por último, la TRADUCTIO — que padece una regresión en su uso; «es una *annominatio* morfológica reiterada» (p. 232), que, a veces, realiza un vocablo a lo largo de toda una composición, pero que, normalmente, aparece de forma intermitente en ella —.

En las Conclusiones (pp. 235-42) —agrupadas en cuatro apartados—, no sólo se da cuenta de la diversa frecuencia de uso e importancia cualitativa de cada recurso analizado, sino que se muestra la existencia de hasta siete artificios retóricos inherentes a la expresión amorosa cancioneril, la evolución —regresión o, más frecuentemente, progresión— a lo largo del tiempo de cada procedimiento estudiado y —lo que es muy interesante para la periodización literaria— cómo el entramado retórico puesto de manifiesto parece estar estrechamente conectado con la «evolución del estilo cancioneril» (p. 242), lo que sirve para distinguir dos etapas principales (poetas nacidos entre 1340 y 1400, por un lado; y poetas nacidos entre 1401 y 1490, por otro), con dos subfases en cada una (1340-69 y 1370-99; y 1400-29 y 1430-90), que viene a confirmar, por ejemplo, la división de la primera producción cancioneril castellana en «escuela de Villasandino» —o «escuela gallego-castellana»— y «escuela de Imperial» (poetas nacidos entre 1340-69 y entre 1370-99, respectivamente) y que ayuda a superar la vieja división de la producción castellana del siglo xv por reinados. De este modo, el objetivo inicial del libro se ve, finalmente, superado —o, si se prefiere, culminado— con varias aportaciones del máximo interés para el estudio y el conocimiento de la poesía del período.

Y todavía ese proyecto primero y el desarrollo antes reseñado se ven trascendidos, a todo lo largo del estudio, con continuas recomendaciones (por ejemplo, a no manipular arbitrariamente la ortografía de los textos medievales, aun cuando no haya implicaciones fonológicas [*vid.* pp. 50 y 223], y reflexiones (sobre la agrupación generacional de los autores [*vid.* p. 22 y ss.], por ejemplo, o sobre el iniciador de una técnica [*vid.* pp. 177-78]); con análisis concretos de textos (algunos de los cuales resultan espléndidos por su brevedad, su agudeza y finura de comprensión¹⁴) o de géneros (*vid.* lo apuntado sobre el «villancico» en pp. 215-16, por ejemplo) que se realizan por doquier; con revisiones de autorías (*vid.* p. 178, en relación con ID0195), de tópicos (bien excepcionales, como el del *fuego/hielo* de amor [*vid.* p. 74], bien renovados [*vid.* en p. 75, en relación con ID0705, vv. 1-5]), de teorías (tanto relacionadas con el significado del amor cortés [pp. 28-30] —en lo que se muestra partidario de comprenderlo, de acuerdo con J. M. Aguirre, como

¹⁴ Es lo que ocurre, entre otros muchos casos, en p. 59 —respecto de ID1051, difícil de clasificar como poema amoroso o mariano—, en p. 61 —respecto de ID1190, una *desfecha* típica de Villasandino—, en p. 98 —con la resolución del enigma «T.n.e. quita de ahí» (ID0988 S 0915)—, en p. 165 —en relación con ID6583—, en p. 166 —con la explicación de ID4635 E 0724—, en p. 209 —respecto de la organización de las «Coplas de las calidades de las donas» de Pero Torrellas [ID0043]— o en p. 210 —respecto de ID6612—.

«generalmente no consumado, aunque no exento de una conflictiva tensión erótica» [p. 30] — como con la utilización de la estructura bipartita 'paradoja + explicación' [pp. 218-19] como con la visión, aceptada hasta hoy, del uso de la *annominatio* «como ornamento» por parte de los poetas del *Cancionero de Baena* [pp. 220-22])... o con la discusión de ciertas incongruencias en obras de tanto interés para el estudio de la poesía del siglo xv como el *Catálogo-Índice...* de B. Dutton (*vid.* pp. 172-74) — algunas ya corregidas en *El Cancionero del siglo XV*, como el propio autor señala — que amplían con mucho el horizonte y el interés de la publicación de que aquí me ocupo. A ello hay que añadir, entre otros aciertos del estudio — por ejemplo, un «Índice de nombres y materias» realmente minucioso y muy útil¹⁵ y una Bibliografía amplia, actualizada y muy ajustada a la diversidad de los aspectos tratados —, las continuas relaciones entre los procedimientos señalados — que muestran sus conexiones y la posibilidad de abordar una misma realidad desde distintos puntos de vista (pp. 47, 64, 67, 129, 201 y 203, 219...) — y el muy habitual comentario, desde la óptica de las convenciones recourses o en relación con el significado último de los textos, del valor de los recursos retóricos señalados (v., por ejemplo, pp. 67, 114, 161, 199-200, 214, 235-36...) para valorar por completo el trabajo realizado y su importancia. Hasta el punto de que considero este estudio que se reseña aquí un punto de partida y de apoyo imprescindible para otros posteriores que se realicen sobre aspectos formales y expresivos de la poesía del siglo xv o sobre la utilización de las *artes retoricae* por los poetas del momento, y no sólo¹⁶.

JUAN C. LÓPEZ NIETO

¹⁵ Se presenta en él alguna entrada, sin embargo, muy curiosa, como la de 'Santillana', que no aparece como tal ni como 'López de Mendoza', sino como «Marqués de Santillana» (frente a otros autores de menor interés literario que aparecen como «Alvarez de Toledo, G.; Duque de Alba», «Álvarez Osorio, P.; conde de Lemos»... o la mención de «Manrique, Rodrigo» — del que ni siquiera se cita su título de conde de Paredes —).

¹⁶ Por aquello de que esta reseña le sea de una mínima utilidad al autor del libro, señalaré aquí las pocas erratas que he encontrado durante la lectura — un aspecto más que se agradece en la publicación —: p. 15, n. 16: «consideró» > «considero»; p. 31: «proporcianda» > «proporcionada»; p. 127: «un perfecta» > «una perfecta»; p. 127: «(enmudecidos y mirei)» > «(mirei y enmudecidos)»; p. 129: «busqué» > «busque»; p. 133: «nostros» > «nosotros»; p. 134: «<h>a demostrar» > «<h>a de mostrar»; p. 150: «se esquema» > «su esquema»; en p. 162 debe desaparecer el tabulador antes de «Repárese en el planteamiento» — lo que parece que debe repetirse en algún otro caso —; p. 183: ««[...] he llamado» acomoda» > ««[...] he llamado» (ga855) acomoda»; p. 201: «ga785» > «ga785, vv. 6-9»; p. 206: «desarrollaron en una misma» > «desarrolló en una misma»; p. 211: «veis dama» > «veis, dama»; p. 215: «un estructura» > «una estructura»; p. 219: «ingenios (t. II, p. 45)» > «ingenios» (t. II, p. 45)»; p. 226: «su señuelo; / sené» > «su señuelo; / senyé» o «señé»; p. 247: «(0036)» > «(0036)»; p. 248: «(0324)» > «(0324)»; p. 248: «(2329)» > «(2329)». Algunas otras son sólo, quizá, manías mías: p. 55: «(h 1410)» > «(h. 1410)»; p. 56: «(a 1435)» > «(a. 1435)»; p. 62: «ejemplo.» > «ejemplo.» (v., además, pp. 88, 157, 184 y 228); p. 118: «[...] cual amortajado: [final de línea] / queda» > «[...] cual amortajado: / [final de línea] queda».