

AGUDEZA Y RETÓRICA EN LA POESÍA DE PEDRO DE CARTAGENA

Ana M. Rodado Ruiz

Universidad de Castilla-La Mancha

La obra poética de Pedro de Cartagena (1456-1486) consta de 88 composiciones que recogen mayoritariamente tres cancioneros: 11CG, LB1 y SA10b. Se trata del autor mejor representado en la magna antología de Hernando del Castillo y el único cuya obra no mengua en las sucesivas ediciones del *Cancionero General*¹. Cartagena nos ofrece una buena muestra, en ocasiones amplia y diversa, de algunos de los géneros líricos de su época. Además de canciones —algunas muy famosas, a juzgar por las numerosas citas de que fueron objeto— villancicos, preguntas y glosas varias, escribe numerosos decires amatorios, alguno de tema moral, algún otro burlesco y varios debates. Caracteriza su estilo un indiscutible interés por la experimentación métrica y estilística, la búsqueda nunca abandonada —si bien no siempre conseguida— de la singularidad a través de la variedad de temas y formas. Este estudio aborda el análisis de sus procedimientos retóricos con el fin de establecer el alcance de sus valores estilísticos.

¹ Utilizo como base para este estudio la edición de su poesía que forma parte de mi Tesis Doctoral («La poesía de Pedro de Cartagena: Edición y estudio», Universidad Complutense de Madrid, 1997). En breve verá la luz un volumen en el que publico la totalidad del *corpus*. Para las restantes referencias o poemas y cancioneros me sirvo del sistema de siglas empleado por Brian Dutton en *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Universidad de Salamanca, 1990-91, 7 vols., y antes en Dutton et al., *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

La constatación de un componente estilístico de agudeza en la poesía del siglo XV es tan antigua como los propios cancioneros, cuyos autores fueron conscientes de la sutileza de sus composiciones². En un magnífico estudio sobre la agudeza y la retórica en la poesía amorosa cancioneril, Casas Rigall analiza el sentido de la agudeza «y sus implicaciones estilísticas en la estimativa de un poeta hispano del Cuatrocientos», y estudia con rigor extremo todo el repertorio de procedimientos sutiles utilizados por los poetas cancioneriles³.

Casas llega a la conclusión de que las teorías de la agudeza son distintas (Aristóteles, Cicerón, Quintiliano, San Agustín, Trapezuntius, etc) pero no la catalogación de sus manifestaciones técnicas⁴, y establece siete ámbitos retóricos de la agudeza:

- a) *Ductus* complejo.
- b) Tensión *perspicuitas* vs. *obscuritas*.
- c) *Brevitas*.
- d) *Disputatio* dialéctica.
- e) Citas.
- f) *Antitheton*.
- g) *Annominatio*.

² A. Collard, *Nueva Poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 38 y 86.

³ Casas Rigall, J., *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995. Sobre la idea de la agudeza en la España del siglo XV, véase su artículo «La idea de agudeza en el siglo XV hispano: para una caracterización de la *sotileza* cancioneril», *Revista de literatura medieval*, 6 (1994), pp. 79-103. Puede consultarse también su Tesis Doctoral, «La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los cancioneros medievales» (Santiago de Compostela, 1992), Universidade de Santiago de Compostela, 1993 (microforma).

⁴ Gracián descubrió el común denominador de estos recursos retóricos cuando acuña su noción de concepto: «Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos», *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso II, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, T.I, p. 55. Como bien advierte Casas Rigall, «son estas técnicas procedimientos de relación: el *ductus* complejo vincula el sentido del discurso con su expresión oblicua; el equívoco pone en conexión significados dispares de un mismo vocablo, mientras que la sinonimia relaciona continentes diferentes de similar contenido; el tropo une la acepción de un *verbum proprium* a un *verbum improprium*; la *brevitas* liga un enunciado esquelético a una enunciación más compleja; la *disputatio* reúne dos elementos en un enfrentamiento dialéctico; la cita introduce un discurso pasado en el presente; el *antitheton* implica una altercación de contrarios; la *annominatio*, en fin, establece una colación entre significantes semejantes de significado desigual», *ob. cit.*, p. 17.

Estos siete ámbitos retóricos son estudiados sobre un *corpus* seleccionado entre trece cancioneros (de *Baena* al *Cancionero General*), que en términos cronológicos se traduce en cinco generaciones de poetas (con un lapso generacional de treinta años, un *trienio*, entre una y otra: 1340-1370; 1371-1400; 1401-1430; 1431-1460; 1461-1490; según esta clasificación, Cartagena pertenecería al trienio IV⁵).

En las páginas que siguen estudiaré la poesía de Pedro de Cartagena sobre el orden de análisis establecido por Casas Rigall, que complementaré para aquellos ámbitos estilísticos que no se relacionan directamente con la idea de la agudeza con la clasificación de K. Spang⁶.

1. *Ductus complejo*

El *ductus* es un constituyente de la *dispositio* externa de la obra que permite modular la relación establecida entre el contenido explícito del discurso y la intención subyacente a éste⁷. Son manifestaciones del *ductus* com-

⁵ Es contemporáneo de los siguientes poetas: Jorge Manrique (nacido hacia 1440), Hernán Mexía (que redacta poemas en 1454), Rodrigo Cota (hacia 1435), Juan Álvarez Gato (1440/1450), García Álvarez de Toledo, Duque de Alba (1441/1445), Juan Manuel (1444/1450), Puertocarrero (1448/1450), Fernando el Católico (1452), Juan Téllez Girón, Conde de Ureña (hacia 1456, *id.* fecha para Cartagena), Alonso Pérez de Vivero, Vizconde de Altamira (1458), el Marqués de Astorga (1459), Alonso de Proaza (1460), el Comendador Escrivá (1460?) y –es muy posible– Diego de San Pedro. También podrían ser incluidos en este trienio Tapia, que redacta poemas en 1480, y Diego López de Haro ya que participó en 1492 en la conquista de Granada. La mayoría de los poetas citados o relacionados con la poesía de Cartagena son contemporáneos: Juan Manuel, el Vizconde de Altamira, Fernando el Católico o Hernán Mexía (no se le cita, pero es autor de una glosa a las coplas de «*La fuerza del fuego ...*»). También podría pertenecer a su generación Tapia, que escribió una pregunta dirigida a Cartagena precedida de un cáldico y extenso elogio del poeta. Finalmente, autores como Torrellas, citado en uno de sus decires, Fray Íñigo, primo del poeta y autor de las *Coplas de la Razón y la Sensualidad* que el propio Cartagena criticó en un poema, o Juan de Mena, mencionado en dicho poema, pertenecen a la generación anterior.

⁶ K. Spang, *Fundamentos de Retórica* [1979], Pamplona, EUNSA, 1991.

⁷ Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 33.

plejo algunos tropos como la ironía, el énfasis, la antonomasia y figuras oblicuas como la perífrasis y la lítotes⁸.

1.1. Tropos: ironía, énfasis, antonomasia

La ironía consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. «Está más cerca del ingenio que del humorismo, aunque es elemento componente de éste en cuanto juego del intelecto»⁹. Precisamente por su cercanía al humor y sus medios, es recurso poco utilizado en la poesía cortesana medieval, pues las cuitas del amante merecen un tratamiento serio; tan sólo lo encontramos en alguna ocasión en que el poeta, resignado y escéptico, prefiere comentar su estado de ánimo parapetado tras un escudo irónico. Por ejemplo, en la composición nº IV, en una referencia a la muerte que se desea y no llega (la muerte alarga la vida pero no por bondad o agradecimiento sino por crueldad):

*Al tiempo que tove de gloria esperança / temí a la ora sentir su herida;/
agora que hizo Fortuna mudança / alarga mi vida con cruda tardança,
/ maguer que bien veo no ser gradescida. (vv. 32-36)*

En otras ocasiones la ironía se utiliza en contextos claramente burlescos, como en la composición nº XXVIII (el único decir burlesco de Cartagena) en la que se juega con las grafías y la elisión de vocales (*Lo c'os haze her hazaña / Baltanás, mi buen amigo, / lo c'os mata, lo c'os daña [...]*) para aludir jocosamente al destinatario del poema, Baltanás, un loco.

Encontramos otra alusión irónica en un poema cuyo tono no permitiría esperar este tipo de licencias: aquél en el que Cartagena reprocha a Fray Íñigo de Mendoza las coplas que hizo a manera de justa (las *Coplas de la Razón y la Sensualidad*); tal vez por ser parientes, el poeta se permite alguna broma con su primo el fraile:

⁸ Todos los datos sobre la visión de la Retórica clásica y medieval (y en muchos casos, también renacentista y barroca) en lo que respecta a los distintos procedimientos retóricos que iré tratando, se encuentran en los capítulos correspondientes del libro de Casas Rigall. También allí pueden consultarse todas las estadísticas de uso por generaciones. Se me excusará, por tanto, de los envíos pertinentes en cada caso.

⁹ P. H. Fernández, *Estilística*, Madrid, Porrúa, 1984, p. 93.

*Pues si en ser frayle s'alcança / el dulçor tan infinito, / viendo la poca
temprança, / no ay razón que tome lança / contra vos padre bendito.*
(VI, vv. 56-60)

Observamos una nueva muestra de ironía en la glosa de la invención de don Juan Enríquez (LXIX), en este caso, con la misma dosis de ingenio que de humor: don Juan saca un camaleón al que llama desventurado, y la razón es «*que del ayre se mantiene / como yo*» (vv. 3-4) (alude al tópico de la aerofagia del camaleón trasladada metafóricamente en este contexto); Cartagena responde con sutileza:

*Dígase al entender mío / del que del ayre se ceva, / que nos da bien
cierta prueva / que lleva el yelmo vazío. / Y pues que dize qu'el frío / l'a
entrado por la boca, / si la dama no es loca / luego le dará desvío.*

«El énfasis como tropo de palabra expresa mediante un contenido significativo inexacto un contenido designativo más exacto»¹⁰, es decir, se insinúa más de lo que concretamente se dice. En la base de este tropo se encuentran otras técnicas como la hipérbole, la interrogación retórica o el equívoco (el uso de una palabra en dos acepciones distintas, la usual y la trópica, consigue un refuerzo semántico del conjunto). Énfasis por equívoco se produce en el siguiente ejemplo:

[...] que la muerte que nos mata / es tardarse nuestra muerte [...]
(XI, vv. 28-29)

El poeta emplea el término 'muerte' en su sentido usual en el segundo verso, mientras que en el primero emplea la acepción trópica: es la muerte hiperbólica del enamorado.

Encontramos énfasis por interrogación retórica con relativa frecuencia (II, vv. 5, 19-20-21; X; XXX, vv. 80ss, etc). A veces se apoya en figuras de repetición y posición como polisíndeton (LXXV, vv. 8ss), reduplicación (IV, v. 37ss) o bimetración (XVII, vv. 81-94).

¹⁰ H. Lausberg, *Manual de Retórica Literaria* [1960], Madrid, Gredos, 1976, T.II, p. 295.

La antonomasia consiste en la sustitución de un nombre por otro cuyas características esenciales se manifiestan en el primero en grado sumo, es decir, se trata de «poner un apelativo o una perífrasis en lugar del nombre propio»¹¹. La antonomasia es, por tanto, una sinécdoque del nombre propio.

Como señala Casas Rigall, la antonomasia perifrástica es la más abundante en el cancionero amoroso¹² (existe otro tipo denominado antonomasia vossiana que consiste en la sustitución por un nombre propio, pero es menos frecuente; de hecho, en la poesía que estudiamos no he detectado ningún caso). La obra de Cartagena contiene alguna muestra de antonomasia perifrástica; así, por ejemplo, en este decir sobre una partida:

*¿Cómo pudo ser partirme / ni apartarme sin morirme / de mi vida? Pues
lo era / aquélla por quien deviera/ morir y no despedirme;* (vv. 9-13)

en el que el poeta sustituye el nombre de la dama por la expresión perifrástica de los versos 12-13. Otro ejemplo puede leerse en los cuatro primeros versos de la canción XLIX:

*Yo sólo de amor forçado / soy aquél que triste tiene / que en fyn del año
pasado / comienza dolor presente.*

1.2. Figuras oblicuas, perífrasis, lítotes

Se caracterizan las figuras oblicuas por presentar los pensamientos de una forma indirecta. Así, la perífrasis consiste en la exposición del contenido de una palabra mediante un rodeo. Como indica Lausberg, tiene dos funciones: *ornatus* y *necessitas*. El *ornatus* es la principal; la segunda, *necessitas*, tiene como objeto evitar palabras no deseables en el discurso (*verba obsce-na, sordida, humilia*)¹³.

En los cancioneros cuatrocentistas la perífrasis más abundante –también la antonomasia más frecuente– es la que se usa para aludir al amante y a la amada, y viene impuesta o, si se quiere, condicionada, por la necesidad de

¹¹ *Ibidem*, T.II, p. 82.

¹² *Ob. cit.*, p. 37.

¹³ *Ob. cit.*, T.II, p. 90.

respetar el secreto amoroso. Cartagena se sirve de la perífrasis en múltiples ocasiones; por ejemplo en el poema nº XI (vv. 16-18), que dedica al Vizconde de Altamira y en el que se fingen competidores en servicio de una dama, y el poeta designa el amor de la dama del modo siguiente:

*Moriréys y moriré / que mi mal os matará / y el vuestro me desacuerda,
/ pues possimos nuestra fe / donde ympossible será / que se mude ni se
pierda.[...]*

Un ejemplo de aposición perifrástica nos lo brinda esta esparsa (XXXVI, vv. 1-2):

Pues vos, el bien que a Dios pido, / por lo que por ésta os nuestro [...]

Circunloquios parecidos se encuentran en la obra de otros muchos poetas. Esto es lo que dice de sí mismo Jorge Manrique, el maestro de la generación de Cartagena:

*Yo soy quien libre me vi, / yo, quien pudiera olvidaros, / yo so el que por
amaros / estoy desde os conocí / sin Dios y sin vos y mí¹⁴.*

Otros ejemplos de perífrasis –fuera de la estricta esfera del amante y la dama– pueden encontrarse en la poesía moral, como en la siguiente muestra que refuerza el efecto retórico de la perífrasis con la antítesis (*perder/cobrar*):

*[...] si a la fusta obedescemos / es forçado que perdamos/ lo que nunca
cobraremos.[...] (I, vv. 33-34)*

Existen alusiones perifrásticas en IV (v. 111: que llega la ora de aquello que temo), LIV (vv. 3-4: mas también lo que deseo/ mejor será que no sea), LXXXVI (v. 6: lo que nunca os mereçí), etc¹⁵.

¹⁴ Pie Verso

¹⁵ Más casos de perífrasis en II (v.27), IV (vv. 60, 65, 67), X (v.2), XVI (vv. 73-74), XXVII (vv. 6, 170-171), etc. Casas Rigall llama la atención sobre los ejemplos de perífrasis alusivas a Dios o la Virgen en poesías religiosas o amorosas (hipérbole sagrada), y recoge circunloquios de Villasandino, Santillana, Suero de Ribera y Juan Enríquez, *ob. cit.* p. 41. No he encontrado ninguna muestra de este tipo en la poesía de Cartagena.

La perífrasis fue perdiendo su efectividad retórica debido a su excesiva mecanización; si atendemos a la estadística fue un recurso mucho más usado en la generación de Villasandino que en la de Garci Sánchez de Badajoz¹⁶.

La *lítótes* consigue efectos estilísticos de encarecimiento con la expresión del contenido de una palabra mediante la negación de su contrario. «Es una combinación perifrástica del énfasis y de la ironía»¹⁷. Se trata de un recurso muy sencillo y, por tanto, secundario entre los que sostienen la agudeza. Sin demasiada presencia entre las primeras generaciones de poetas, experimenta cierta progresión con el paso del tiempo. En la poesía de Cartagena encontramos bastantes ejemplos: II (v. 24), VII 8v. 29), VIII (v. 7), XXVII (vv. 372-373, 401-405), LXVI (v. 11), etc.

2. *Perspicuitas vs. Obscuritas*

La *perspicuitas* es la *virtus elocutionis* que determina la comprensibilidad intelectual del discurso; su *vitium* correspondiente es la *obscuritas*¹⁸. Sin embargo, la tensión que se establece entre *perspicuitas* y *obscuritas* va mucho más allá de la simple relación antonímica, pues entre claridad y oscuridad absolutas hay distintos grados. La *perspicuitas* está ligada a la agudeza intelectual y tiene por objeto desterrar la *obscuritas*, pero, a su vez, en toda manifestación de la agudeza no deja de existir cierta dosis de oscuridad.

Según Lausberg, los *vitia* asociados al ámbito *perspicuitas vs. obscuritas* pueden aparecer *in verba singula* y también *in verba coniuncta*¹⁹. En el primer caso se debería al empleo de palabras oscuras, lo que nos lleva al ámbito de la *ambiguitas* léxica; en el segundo caso estaríamos ante la *ambiguitas* sintáctica o *amphibolia*. Los ámbitos del *ornatus* con incidencia en el grado de *perspicuitas/obscuritas* son la sinonimia, el tropo (en especial la metáfora y su campo) y el equívoco (*ambiguitas*).

¹⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷ Lausberg, *ob. cit.*, p.87.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 46-47.

¹⁹ *Ibidem*, p. 384.

2.1. Sinonimia

Consiste la sinonimia en una suerte de *amplificatio* que añade palabras de análogo sentido a la primera del discurso, con el fin de aclarar o matizar el significado del enunciado. Engloba recursos como la isodinamia por negación, la *interpretatio* y la *definitio*.

La isodinamia por negación es una *amplificatio* sostenida sobre una iteración, la que se produce al repetir un concepto mediante la negación de su contrario. Se trata de una figura próxima a la *lítótes* con una única diferencia, que ésta no es figura iterativa y elimina la primera mención del concepto aludido. Coinciden ambos recursos en contener un grado mínimo de agudeza.

El poemario que estudiamos contiene bastantes casos de isodinamia negativa, una figura de uso moderado pero sostenido en la lírica del Cuatrocientos²⁰. Así, por ejemplo, en el poema con que comienzan las obras del poeta en el *Cancionero General*, (I, v. 62: *verdad es, no lo neguemos [...]*); en la glosa en arte mayor (IV, vv. 92 y 98: *todo me daña y nada aprovecha [...]*; *a mí, el desdichado y más sin ventura [...]*); en su único decir burlesco (XXVIII, v. 9: *por lo c'os falta y no sobra*); y en algunas canciones, como la siguiente:

Que vuestra fe verdadera/ que tomé por no fingida, / me haze querer la vida [...] (LV, vv. 6-7)

He registrado muchos casos de *amplificatio* sinonímica (IV, vv. 100-101, 125-126, 136; XI, vv. 9-11, 25-26, 34-35; XXVII, v. 429; XXX, vv. 16-17, etc), técnica muy habitual en la Edad Media que no deja de practicarse en el siglo XV (cf. Bousoño, 1981: caps. XIII-XIV):

Causa congoxa mi gran dessear, / causa dolor y causa tristura, [...]
(IV, vv. 100-101)

Alunbra congoxa y pena, / ciega caminos y medio [...]
(XXX, vv. 16-17)

²⁰ Vid. Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 53.

La *interpretatio*, entendida como paráfrasis de un texto, abarca distintas técnicas, a saber, la glosa, la desfecha –paráfrasis parcial– el añadido y la paráfrasis paródica.

Tanto la glosa como la desfecha implican, desde el punto de vista semántico, relaciones de intertextualidad. En este nivel, existen diferencias entre los distintos tipos de glosa dependiendo de varios factores: si la glosa es total o parcial (es decir, si se glosa el poema de base completo o incompleto), si contiene o no versos de represa (*retronx*) como en el villancico o la canción, si el *retronx* se limita o no a ciertas palabras clave, si la interpretación amplificadora se plantea en sentido literal o figurado, si se pretende parodiar o *contrahazer* (*contrafactum*), etc. En principio, se establecen diferencias puramente formales (métricas) entre la glosa de géneros de forma fija (motes, canciones, villancicos, romances), y la de poesía estrófica libre; y también varían las implicaciones de intertextualidad de la glosa que tiene una base métrica a la que se entiende, en un sentido no tan restringido, como explicación o comentario de un poema previo (como pueden ser las glosas de invenciones de Cartagena).

La desfecha es una paráfrasis parcial en cuanto que se detiene en el recuerdo de algún motivo del poema que sirve de base, y no glosa el poema completo. Actúa a modo de *finida* de la composición que le precede, y, a no ser que la rúbrica lo aclare, cuando queda aislada del poema que sirve de cabeza su identificación resulta tremendamente difícil. Mientras que la glosa puede practicarse sobre textos ajenos, la desfecha se realiza, por lo general, sobre composiciones propias.

Cartagena escribe glosas varias sobre distintos géneros, y unas coplas a modo de desfecha para despedir un villancico. Sus glosas de motes (LXXIII-LXXVIII) y la que compone sobre el villancico *¡Ay, Santa María!* (LXXXIV) se adaptan, por lo general, a lo habitual en estos géneros en lo que respecta a la represa de versos y a sus consecuencias en el nivel semántico²¹.

²¹ Es cierto, como advierte Casas Rigall, que en la glosa de motes es muy alto el «grado de libertad de que dispone el poeta-intérprete al parafrasear el texto base, pues éste, al estar constituido por un solo octosílabo, carece de un contexto rígido y, así, es fácilmente moldeable en un marco verbal mayor», *ob. cit.*, p. 57. No ocurre igual con la glosa de canciones, esparsas, villancicos o romances en los que existe mayor contextualización.

En cuanto a la glosa de decires, no conservamos ninguna sobre poemas ajenos pero escribió dos sobre sus coplas de «*La fuerça del fuego*» (II), una en arte mayor (IV) y otra en arte menor (XXX). En ambos casos es preciso destacar su preferencia por la glosa de avance lento, pues la primera se limita a una estrofa de la cabeza, y la segunda a los seis primeros versos. En las dos composiciones cada estrofa glosadora repite en su inicio (v.1 ó 1-2) un hemistiquio de la estrofa base, lo cual favorece la reiteración enfática sobre el tópico del amor como fuego cruel, y como fuerza arrebatadora de la libertad y la felicidad del amante:

La fuerça del fuego que alumbra, que ciega, / mi cuerpo, mi alma, mi muerte, mi vida, / do entra, do hiere, do toca, do llega, / mata y no muere su llama encendida. [...] (II)

La fuerça del fuego qu'enciende, que quema / las tristes entrañas rompidas d'azero, / es fuerça terrible d'amor que se extrema / en mí porque biven las ansias que muero. / Éste es un fuego tan disimulado / que claro se siente y escuro se vee, [...] (IV)

La fuerça del fuego es tal / que de su fuerça es forçado, / con su calor desyqual / que queda muy abrasado / mi bien, y bivo mi mal; / Es una fuerça muy fuerte / sin conçierto y mal regida. / ¡Ah desconçertada suerte! / ¿Cómo al bivo das la muerte / y al muerto no das la vida? [...] (XXX)

Como podemos observar en los ejemplos anotados, múltiples procedimientos retóricos (*annominatio*, *antitheton*, *metaphora*, *apostrophe*, *interrogatio*, etc.) se dan cita en estas glosas para abundamiento de la idea matriz.

La desfecha del villancico nº LXXX incorpora un nuevo punto de vista a lo desarrollado en el texto base; el villancico trata el tema de la partida del amante junto a la firme manifestación de su fidelidad; la desfecha recoge la queja del enamorado en la ausencia, con un lamento que quiere reafirmar la fidelidad prometida (vv. 23-25):

Partir quiero yo / mas no del querer /que no puede ser. // El triste que quiere / partir y se va, / adonde estuviere / sin sí bevirá; / mas no que porná / en otra el querer, / que no puede ser. (LXXX)

En no veros en mí veo / de bevir sin fiança, / quanto s'alarga el desseo / se m'acerca el esperança. / ¡Oh sin ventura nascido, / pues no

ay medio / d'el que fasta que os vea! / A mi mal malgradescido / ¿qué remedio / daré, sin vos, que lo sea? (LXXXI)

Con la glosa y la desfecha conviven en los cancioneros otras dos manifestaciones de la *interpretatio*: el añadido a composiciones preexistentes y la paráfrasis paródica, en especial la de textos religiosos que es relativamente frecuente en la poesía de la época, pero estas modalidades no existen en el poemario que estudiamos.

La *definitio* tiene por objeto la explicación de las características de un concepto; «es la determinación conceptual al servicio de la *utilitas* de la causa»²². Suele manifestarse en estructuras atributivas. El campo de aplicación de esta figura es muy amplio pero, dada la temática predominante de la lírica cortesana, es lógico que existan áreas preferentes. Así, destaca de manera fundamental la *definitio* del amor que podía llegar a abarcar todo un poema (lo hacen además de Cartagena, Encina, Pedro de Castilla, Tapia, Rodrigo Cota, Jorge Manrique, el Bachiller Ximénez y Hugo de Urriés, cuya obra consta de 265 octosílabos)²³; estas obritas, especialmente en la generación de Cartagena, pueden considerarse un auténtico subgénero. Cartagena salpica sus poemas de definiciones, directas o indirectas, sobre el amor pero hay dos textos cuyo único objeto es su descripción y análisis, el diálogo entre el autor y el dios de Amor (XXVII, por ejemplo, vv. 73ss) que es, además, la composición más extensa de Cartagena, y el poema nº XXIII (*Otras suyas sobre qué cosa es amor*):

Es amor en quien se esfuerça / su fuerça no resistida / una poderosa fuerça / del forçado consentida, / batalla nunca vençida, / guerra syn ningún seguro, / al cuerpo, mal de por vida, / al alma, pena de juro. [...] (XXIII)

Incluso encontramos una autodefinition del amor:

Yo soy quien a la fortuna / troxo y traigo a mi mandar, / yo soy quien puede tornar/ dos voluntades en una. / Yo soy aquél que podré/ gualardonar quien querré / y pagar a los que yerran, / y sabe qu'en mi se encierran / desseo, esperança y fe. [...] (XXVII)

²² Lausberg, *ob. cit.*, p. 204.

²³ Vid. Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 66.

Otras definiciones aparecen en la glosa a las coplas de «*La fuerça del fuego [...]*» (IV, vv. 17-18; 46-54). Fuera del ámbito del amor encontramos nuevas muestras de *definitio* en los panegíricos a los reyes (*Mezcla de tal perfección/ son dos cosas, rey y ombre/ que quien bien sabe qué son [...]*, V, vv. 1-3; «*su perfeta hermosura/ es angélica natura/ criada sobre la humana [...]*, VII, vv. 25-27), y en algunas composiciones de circunstancias (XVIII, XX, etc).

2.2. *La metáfora y su ámbito*

Estudiaremos en este punto la metáfora, el más importante de los tropos y uno de los recursos fundamentales en la teoría de la agudeza clásica y medieval, junto a otros procedimientos ligados a ella como la alegoría, el enigma, el símbolo y la hipérbole.

2.2.1. *Metáfora*

La metáfora o *translatio* consiste en la sustitución de un término por otro con el que comparte alguna característica; es pues «una transferencia trópica por analogía»²⁴. Puede estar constituida por una palabra o por una perífrasis.

Baltasar Gracián destaca los valores de la metáfora en cuanto recurso de la agudeza:

«La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo. [...] Cuando se ajustan todas las circunstancias y adyacentes del sujeto al término de la translación, sin violencia, y con tal consonancia que cada parte de la metáfora fuera

²⁴ Vid. Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 67. La bibliografía sobre la metáfora es extensísima. Pueden consultarse los estudios de Michel Le Guern (*La metáfora y la metonimia* [1973], Madrid, Cátedra, 1985) y M^a del Rosario García Arance (*La imagen literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983). Véanse también las páginas que le dedica Spang, *ob. cit.*, pp. 221-228.

un relevante concepto, está en su mayor exaltación el compuesto».
(Correa Calderón, ed., *ob. cit.*, pp. 179-180)

Una cuestión importante en el estudio de la metáfora en la poesía cortés es el problema de la *imitatio*, de cuyos mecanismos depende el uso del tropo. La dificultad estriba en el modo de compatibilizar *imitatio* y originalidad en la agudeza: la imitación no es plagio sino re-creación, así que habrá que tener presente cuándo una metáfora por lexicalización se ha convertido en tópico y carece ya, por tanto, de carga ingeniosa²⁵.

El análisis estadístico de la metáfora en la poesía cortesana confirma numéricamente lo que un lector habitual aprecia sin muchos problemas, es decir, la existencia de un repertorio básico de metáforas de empleo frecuente. Parte de ellas proceden de los usos heredados de la lírica trovadoresca, y algunas aparecen en este periodo experimentando una rápida difusión. El primer grupo está integrado por las metáforas feudal, carcelaria, bélica, la enfermedad y muerte de amor, el fuego amoroso, la metáfora religiosa, floral, lumínica, mineral, el amor como robo y la metáfora regia²⁶. El segundo grupo lo forman la metáfora legal, de vestimenta, arquitectónica, pictórica y náutica.

La poesía de Cartagena es un fiel ejemplo de lo que acabo de exponer, con algunas ausencias y algunas innovaciones. La *translatio* más frecuente es la bélica (VI, XI, XVI, XVII, XXVII, etc), lo que confirma la hipótesis de Beltrán²⁷ sobre la efectiva influencia de Manrique —en cuyo poemario es muy

²⁵ Cf. Le Guern, *ob. cit.*, en especial el cap. IX, «La lexicalización de la metáfora». Casas Rigall advierte prudentemente sobre la dificultad de determinar en qué momento una metáfora pasa a formar parte del habla ordinaria en un periodo como el medieval. Pueden leerse sus consideraciones en pp. 69-70.

²⁶ Estos tipos están presentes en la tradición trovadoresca, francesa, siciliana, stilnovista y en Petrarca y el petrarquismo. Cf. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* [1949-53], Genève-Paris, Slatkine, 1981; R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, 1960 [reimpreso en Genève-Paris-Gex, Slatkine, 1970]; W. Pagani, *Repertorio tematico della Scuola Poetica Siciliana*, Bari, Adriatica Editrice, 1968, Biblioteca di Filologia Romanza, n° 12; E. Savona, *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, Adriatica Editrice, 1973, Biblioteca di Filologia Romanza, n° 23; y P. Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

²⁷ *Ob. cit.*, pp. 9-11.

habitual encontrar este tipo de metáforas, y también alegorías, militares y bélicas— en los poetas de su generación y en los inmediatamente posteriores, del mismo modo que refuerza mi convicción de que es la obra manriqueña el más directo modelo de la poesía de Cartagena. Anoto algunos ejemplos de metáfora bélica²⁸:

Porque muy desbaratados / quedan los acaudillados / si prenden al capitán, / y más si al huir están / todos los pasos tomados. [...]
(XXVII, vv. 311-315)

[...] mis saetas, arco y alas / serán pertrechos y escalas / con que alcan- ces gualardón. [...] (XXVII, vv. 493-495)

Ved cuán errado camino / vos lleváis en esta guerra, / que vos servís de los de tierra / y dexáis los de contino.[...] (LI, vv. 1-4)²⁹

Es de destacar la variedad de metáforas bélicas que aparecen en la composición nº XXVII, en la que se plantea el cortejo de la dama como el asedio a un castillo; recuérdese que Manrique compuso una obra titulada *Castillo de Amor*, aunque la fortaleza allí no era la dama sino el poeta.

La cárcel de amor es otra de las metáforas más frecuentes. El amante es un prisionero del amor o de la amada, es el cautivo al que le ha sido robada su libertad:

Porque quesistes quitarme/ libertad por do soy preso, / [...] / Yo pago la culpa agena[...]/ yo só el cativo en cadena[...] (XIII, vv. 7;41-43)³⁰

Muy abundante es el conjunto de referencias a la muerte metafórica del enamorado, algunas en antítesis con el término *vida*, otras en antanaclasis, es decir, el poeta basa su agudeza en la combinación de la referencia a la muerte física y a la muerte metafórica:

²⁸ Considero en conjunto las metáforas impuras, es decir, las que conservan los términos reales e imaginarios, y las metáforas puras, aquéllas en las que desaparece el término real.

²⁹ Más ejemplos en VI (vv. 31-45), XVI (vv. 35ss), XVII (vv. 61-65), XXVII (vv. 482ss), L (vv. 7-8), LVII (vv. 5 y 14-15) y LXXI (vv. 8-10).

³⁰ Más casos en IV (v. 73), XXVII (vv. 98-99; 307;318), XLVI (v. 5), LXV (v. 1), y LXXXVII (5; 10).

*Mi muerte mi vida la pide sin dubda, / passiones tan crudas por ver en
mí moran, [...] (IV, vv. 28-29)*

*[...] que la muerte que nos mata / es tardarse nuestra muerte. [...]
(XI, vv. 28-29)³¹*

También es frecuente la metáfora de la enfermedad de amor, el llamado amor *hereos*, con una tradición poligenética que puede relacionarse con Ovidio y con la poesía hispano-árabe. Cartagena alude repetidas veces a la *llaga* de amor (II, IV, XXIII, etc), metáfora muy querida para Jorge Manrique.

Otra *translatio* de gran aceptación en el siglo XV y con una extensa tradición a su espalda es la metáfora del fuego amoroso. Casas Rigall³² recoge ejemplos de Pérez Patiño, Rodríguez del Padrón, Lope de Estúñiga, Carvajal y Diego López de Haro. Lo curioso en el *corpus* de Cartagena es que no sólo aparece la referencia única al fuego entendido como pasión (recuérdense sus coplas en arte mayor (II) y las dos glosas que escribió sobre ellas), sino que presenta una antítesis que apenas se da en los cancioneros del XV: la oposición fuego vs. hielo:

*Son sus obras muy sin guía / d'este amor que en mí se estrema, /
desconçierta cada día, / que una vez su fuego esfria / y otra vez su yelo
quema. [...] (XXX, vv. 46-50)*

Petrarca será quien fije la agrupación *fuego/hielo* «mucho menos corriente en su estructura dual antitética que la del *fuego* aislada», como bien afirma Manero; aunque no consideramos probable que Cartagena conociera el *Canzoniere*, no deja de resultar sorprendente un uso como éste³³.

Además de los citados, existen otros muchos tipos de metáfora menos frecuentes: mineral (V, v. 5), vegetal (XX, vv. 2-3, XXIII, vv. 21ss, etc), lumínica (IV, vv. 6, 10, 14; XXVII, vv. 374-378; etc), regia (VII, v. 20; XLVIII, v. 29), y religiosa (XXVII, v. 100; XXXVII, vv. 1-4, XLVIII, v. 1; etc), así

³¹ Más ejemplos de ambos tipos en IV (v. 123), XIII (v. 8), XXVII (v. 155), XXXVIII (vv. 1-4), etc.

³² *Ob. cit.*, p. 73.

³³ Casas Rigall sólo recoge otra oposición semejante en la poesía de Encina: «Ardo/ de suerte que me resfrío,/frío/ que me abrasa y yo consiento» (*ob. cit.*, p. 74). Sobre el uso de esta metáfora en la poesía petrarquista, véase el estudio citado de Manero, p. 558.

como algunas modalidades más originales: el camino (*Quien de tan breve carrera/ la meytad andado tiene [...]*, I, vv. 150-151)³⁴, la metáfora ecuestre (*con las riendas en la mano*, I, vv. 43-44), y la metáfora del juego (*el qu'en este juego humano/ sopiere alçarse a su mano/ gozará d'estos provechos*, I, vv. 117-119). También encontramos ejemplos de metáforas no relacionadas con la herencia trovadoresca: la metáfora náutica en el decir que dedica a su padre (I) –aunque las cuatro primeras estrofas forman, en realidad, una alegoría–; la que alude a la vestimenta (*[...] vestida de gran nobleza,/ de honestidad enforrada;/ y su rica bordadura/ de humanidad y cordura/ cosida con lealtad,/ de costancia y de verdad/ y castidad la cintura[...]*, XXVII, vv. 435-441); la metáfora arquitectónica (XXVII, v. 483; XXIII, vv. 41-44); y la metáfora legal (XXVII, vv. 9ss, 199ss; LXIV, v. 2; etc).

No es preciso insistir sobre la metáfora feudal, repetidísima en el constante servicio de amor, así como algunas sinestesias (VI, v. 57, por ejemplo), sin grandes dosis de originalidad respecto a lo habitual en el periodo)³⁵. Por último, quiero destacar un poema (XXIII, *Otras suyas sobre qué cosa es amor*) que constituye un completo repertorio de metáforas. Aquí volvemos a descubrir estrechos contactos con la obra de Jorge Manrique, pues también él compone un decir –en términos muy parecidos– sobre *qué cosa es amor*³⁶:

Es amor en quien se esfuerça / su fuerça no resistida / una poderosa fuerça / del forçado consentida, / batalla nunca vençida, / guerra syn ningún seguro, / al cuerpo mal de por vida, / al alma pena de juro. // Es un compuesto de males / hecho para el coraçón / d'aquestos tres materiales: / cuydado, fe y afiçión;[...] // Es una grave prisión;[...] // tahir que nos mete pieça, / sello que en el alma ymprime / toque franco en la cabeça / para quien con él esgrime.[...] (XXIII, vv. 1-44)

En líneas generales podemos admitir para el poemario que estudiamos las mismas conclusiones que extrae Casas Rigall para el lirismo cortés en con-

³⁴ Casas Rigall no incluye en su repertorio la metáfora del camino. Lo hace entre las alegorías e insiste en que esa *permutatio* no tiene correlato metafórico, *ibídem*, p. 91.

³⁵ *Ibídem*, p. 80.

³⁶ Beltrán, ed., *ob. cit.*, p. 55.

junto: la metáfora en la poesía de Cartagena es siempre clara, incluso la *translatio in absentia*, es decir, la metáfora pura, lo que la convierte en poco efectiva desde el punto de vista de la agudeza. Demuestra el conocimiento que posee de la obra de sus contemporáneos, en especial de la poesía de Jorge Manrique, lo que confirma la *imitatio* como procedimiento habitual dentro de los distintos y sucesivos ambientes poéticos, al tiempo que revela ciertas dosis de originalidad en la experimentación estilística.

2.2.2. Alegoría

La alegoría o *permutatio* se define como una metáfora prolongada. Junto con la ironía, el énfasis, la sinécdoque y la hipérbole constituyen las *figurae per inmutationem*, es decir, tropos de pensamiento. Para Lausberg, «la alegoría es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada. [...] Cabe distinguir en la alegoría dos maneras de realizarla: la alegoría perfecta (*tota allegoria*) en la que no es dable encontrar ninguna huella léxica del pensamiento mentado en serio, y la alegoría imperfecta (*per mixta apertis allegoria*), en la que una parte de la manifestación se encuentra lexicalmente en el nivel del pensamiento mentado en serio»³⁷.

Las alegorías más frecuentes en el cancionero amoroso son tres, bélica, legal y religiosa, aunque existen otros tipos de menor incidencia³⁸.

En la poesía de Cartagena no encontramos demasiadas alegorías, quizá a causa de la mayor dificultad de elaboración que entraña. De todos modos, podemos espigar algunos ejemplos; así, en la glosa nº IV desarrolla la alegoría del fuego amoroso, la misma que vuelve a aparecer en la segunda glosa de esas coplas (XXX). Otra *permutatio*, la muerte de amor, queda plasmada en una canción en la que da sepultura a su corazón:

*Pues murió mi corazón / hágase mi sepultura / con letras del afición, /
pues que triste galardón / no alcanza más mi ventura. / Y vaya bien
entallada / entre las letras que digo / mi vida desesperada, / mi fe firme
y no mudada / y mi muerte por testigo; [...] (LVI).*

³⁷ *Ob. cit.*, p. 283.

³⁸ Una detallada revisión de estos usos alegóricos (por lo demás, muy conocidos) en las distintas generaciones de poetas cortesanos puede encontrarse en el libro de Casas Rigall, pp. 81-95.

La primera composición que abre el conjunto de sus obras en el *Cancionero General* es un decir de carácter moral que dedica a su padre, a quien aconseja que deje sus negocios y descanse para disfrutar de lo ganado. El tono sensato y mesurado no exento del esperable cariño filial, el carácter filosófico-moral del tema que desarrolla y el hecho de que sea el hijo quien habla al padre, recuerdan de alguna manera las famosas *Coplas* manriqueñas a la muerte del Maestro don Rodrigo. Pues bien, la semejanza afecta incluso a uno de los procedimientos retóricos elegidos: si las *Coplas* optan por la alegoría fluvial (*Nuestras vidas son los ríos[...]*), motivo de gran éxito en la literatura³⁹, el decir de Cartagena elige la alegoría náutica⁴⁰:

*Si el navegante mirasse / la fortuna que pasó, / muy difícil hallo yo /
qu'este tal más navegasse. / Porque, sin duda ninguna, / es notorio
desconcierto / al que ya escapó de una / engolfarse con fortuna /
podiendo tomar buen puerto.[...]*

³⁹ Véase el libro de M. A. Álvarez Martínez, *Formas de contenido literario de un tema manriqueño*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 1984.

⁴⁰ Se trata de un *topos* antiquísimo que cuenta con abundantes ejemplos en la antigüedad clásica, Platón, Séneca, Virgilio, Horacio, etc. También existen antecedentes provenzales y petrarquistas. Petrarca reelabora el tópico con «sutiles variaciones sobre el tema de la navegación en la borrasca y el naufragio existencial; el alma [...] es un frágil navío que corre el riesgo de estrellarse contra los escollos, mientras debiera buscar un puerto seguro, bajo el gobierno de la razón», G. Caravaggi, «La *Nao de Amor* del Comendador Juan Ram de Escrivá» en M. Criado de Val, dir., *Literatura Hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 248-258 (la cita en pág. 253). Obsérvese el estrecho paralelismo entre las siguientes formulaciones y la de Cartagena:

Chi è fermato di menar sua vita / su per l'onde fallaci e per gli scogli.

(Sestina LXXX)

*Fra si contrari venti, in frale barca / mi trovo in alto mar, senza governo, / si
lieve di saver, d'error si carca / ch'io medesimo non so quel ch'io mi voglio.*

(Soneto CCXXXII)

A diferencia de Petrarca, Cartagena no se sirve del *topos* en un poema amorio sino moral; se trata de un planteamiento más bien existencial (en la línea de lo expresado en la sextina). La coincidencia de términos y conceptos es innegable: *el navío, la borrasca, la razón, el puerto*, etc. Juan Ram de Escrivá utiliza la misma imagen en su famosa *Nao de Amor*.

Ambos coinciden también en la alegoría del camino, la identificación de la vida como una senda que es ineludible recorrer (*Y pues la vida es passaje[...]/ passar bien este viage[...]*, I, 35-38; *Este mundo es el camino/ para el otro, que es morada/ sin pesar,[...]*, Beltrán, ed., 1993:151).

Más casos de alegoría encontramos en la descripción de Oriana del diálogo entre el poeta y el dios de Amor (XXVII, vv. 433ss), y en la *permutatio* bélico-lúdica de la glosa a la invención de don Álvaro de Luna (LXX).

Gracián considera dentro de la alegoría la *fictio personae*, es decir, la personificación de abstractos (Disc. LVI)⁴¹. Cartagena acude a la personificación (Pensamiento, Cuidado, Afición, Firmeza, Razón, etc) en ocasiones (IV, vv. 59-60; XV, vv. 12-14; XXVI, vv. 1-2; XXVII, v. 18; LXXVI, vv. 6ss; etc); incluso hay casos en que se personifica a la vida misma, que 'llora' o 'muere' (LXXXII, v. 11, por ejemplo). Pero sin duda la personificación más significativa es la de órganos del cuerpo humano entre los que establece debates: ojos, corazón y lengua (X, XIII).

2.2.3. Enigma

El enigma es una clase de alegoría «cuya relación con el sentido recto mentado es particularmente oscura»⁴². Lo encontramos fundamentalmente en adivinanzas aunque no es *conditio sine qua non*. Ésta es la razón por la que el enigma en los cancioneros suele limitarse a géneros como las preguntas y las invenciones.

Entre los poemas de Cartagena sólo se conservan dos preguntas y, ciertamente, ninguna puede considerarse muy enigmática. Tal vez la última (LXXXVIII) podría estar más cerca de este soporte de la *obscuritas*, aunque se trate de una más de las múltiples adivinanzas cuya respuesta es la vela (*Qu'es la cosa qu'en muriendo/ recibe menos fatiga/ y con su vida biviendo,/ su cuerpo va dessaziendo/ contra sí siendo enemiga; [...]*). Más enigmas existen en las invenciones, pero éstas no son obra de Cartagena.

⁴¹ Casas Rigall considera la personificación como un procedimiento de aplicación mecánica que no entraña ninguna operación analógica, y advierte que ningún tratadista la incluye entre los procedimientos de la agudeza (*ob. cit.*, p. 82).

⁴² Lausberg, *ob. cit.*, p. 287.

Sus glosas ayudan a veces a resolver el enigma que plantean letra y objeto unidos (LXVI, LXVIII), y otras se limitan a insistir en la oscuridad (LXV, LXX, LXXI) o a ironizar sobre la falta de ingenio del justador (LXVII, LXIX). Ni las invenciones, ni las glosas resultan demasiado oscuras; en general se manejan elementos tan perfectamente codificados en el sistema de convenciones cortesas (es lo que ocurre también con metáforas y alegorías) que no entraña gran dificultad su intelección. Los elegidos son los siguientes: el motivo de la cárcel de amor (el rey saca una red de cárcel); el secreto amoroso y su violación (el objeto es una casa con los candados rotos); la simbología de los colores como soporte de las expectativas del enamorado (los colores son blanco y verde); la fidelidad (memoria del amor) más allá de la muerte (con una silepsis clara, muerte real y muerte metafórica) que se simboliza mediante una campana (la campana avisa para no olvidar lo necesario, y lo mismo hace la memoria); y el juego (*locus a nomine*) entre el objeto y las primeras letras del texto (saca una fuente y dice *Fue [e]ntendido mi querer [...]*).

Según Cicerón, la alegoría no debía ser excesivamente oscura pero sí el enigma («*est hoc [allegoria] magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est; et enim hoc genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata*», *De Oratore*, 3, 42, 167). En realidad es su componente enigmático lo que permite relacionar las invenciones del siglo XV con los emblemas de los siglos XVI y XVII.

2.2.4. Símbolo

La esencia del símbolo resulta bastante difícil de delimitar ya que está muy relacionado con otros tropos, sobre todo con la metáfora. Los clásicos lo vincularon a la noción de *signum*, es decir, el procedimiento mediante el cual un concreto sirve para designar un abstracto. La diferencia entre símbolo y metáfora no parece depender, según los expertos, del tipo de relación que se establece entre el *verbum proprium* y el *verbum improprium*, pues se trata de una analogía en ambos casos; depende, más bien, del modo de captación de la imagen que va a servir como elemento analógico. En el caso del símbolo se exige una previa intelectualización de los elementos comparados: «Mientras que la imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado, la imagen metafórica no interviene en la tex-

tura lógica del enunciado, cuyo contenido de información podrá entresacarse sin la ayuda de esta representación mental. Por oposición a la imagen simbólica, que es necesariamente intelectualizada, a la imagen metafórica le será suficiente con impresionar a la imaginación o a la sensibilidad»⁴³.

El símbolo es un elemento fundamental en la poesía y en la prosa cortesanas del siglo XV. En realidad, es lo esperable en una sociedad que tiene tan ritualizadas sus formas de relación⁴⁴. Muchos críticos han destacado el alto rendimiento poético de ciertos elementos simbólicos como colores⁴⁵, plantas o animales. Hace años que K. Whinnom llamó la atención sobre la importancia que bestiarios, lapidarios, herbarios y tratados de heráldica tienen para el estudio de estos símbolos literarios⁴⁶.

Cartagena se sirve, fundamentalmente, del símbolo del color, no acude a símbolos vegetales y sólo en tres ocasiones usa referencias animalísticas. El color blanco es el predominante en su obra, un color que a menudo se identifica con la falta de amor, amar sin ser amado. González Cuenca considera necesario «quitar toda tentación de sistematizar rigurosamente un código de cromatismo simbólico de aplicación uniforme y constante. Cuando mucho—continúa el autor—, habría que admitir la existencia de microsistemas, de códigos que sólo tienen validez para ambientes, obras o autores concretos»⁴⁷.

⁴³ Le Guern, *ob. cit.*, p. 49.

⁴⁴ Sobre el simbolismo medieval, *vid.* J. Chydenius, «La théorie du symbolisme médiévale», *Poétique*, 23 (1975), pp. 322-41.

⁴⁵ «En el mundo de los cancioneros y de la novela cortés, por la fuerte presión a que están sometidos los sentidos y los sentimientos y como fruto natural de su profundo manierismo, salta a la vista un hábito de creación simbolista practicada hasta el fastidio. Y dentro de la estética simbolista es el mundo de los colores quizá el que mejor facilita el encuentro entre significativo y significado: no en vano se ha considerado a la vista como el sentido más «espiritual», J. González Cuenca, *Ceremonial de Galanes. Primera Rebusca de Invenciones y Letras de Justadores*, pp. 280-302; la cita en pág. 280 (agradezco al autor su amabilidad al permitirme utilizar su trabajo, por desgracia aún inédito). Sobre el simbolismo de los colores véase también *Le Gentil, ob. cit.*, I, 192-193; J. Battesti-Pelegrin, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XV^{ime} siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, 3 vols., T.I, pp. 400-419.

⁴⁶ K. Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 51-54.

⁴⁷ *Ob. cit.*, p. 287.

Otro detalle que es preciso considerar es la necesaria distinción entre el uso simbólico del color y los usos rectos meramente referenciales, lo que no siempre es fácil determinar.

El blanco aparece en una esparsa que Cartagena dedica a dilucidar el significado de una paloma blanca (*que bolava*) que le había sido mostrada por su amiga⁴⁸, y vuelve a aparecer en la invención del Conde de Coruña y en la correspondiente glosa de Cartagena (LXVII), aunque no existe dificultad interpretativa puesto que el propio justador aclara el sentido (en blanco, sin esperanza, v.4), en este caso, la falta de correspondencia en el amor.

Utiliza de nuevo el blanco, ahora junto al prieto (negro) y el colorado, en otra composición con pretensiones simbólicas:

*Que la tal que no asegura / quién por afición la tiene / claramente
desvaría, / mas es un provar ventura, / c'assí quan presto les viene / la
trocan por mejoría. / Estos tales lo secreto / tienen sobre falso armado,
/ qu'el que más cierto es sugeto / ni troca blanco por prieto / ni prieto
por colorado. (XVI, vv. 67-77)*

El poeta avisa a las damas para que se guarden de los engaños de los hombres. Parece sugerir prudencia para andar con seguridad, pues cuanto antes lleguen los favores antes escapará el galán buscando subir el listón. Acaba la composición con una quintilla que denuncia la hipocresía de los caballeros que se fingen enamorados, pues ninguno rechazaría lo mejor para quedarse con lo peor. La serie de colores invita a pensar que el blanco remite al punto más alto –de más categoría, más deseable– en esta *gradatio*, el prieto ocupa el puesto medio, mientras que el colorado queda al final. Si

⁴⁸ *El ave que me mostrastes / dos diferencias figura / que me ponen división: / que
si vos bien la mirastes, / su blancura y mi tristura / dos contrariedades son. / Mas yo
perdo la querella / de mí, pues mi mal m'alegra; / aunque mi ventura es negra / no lo
es la causa d'ella.*

Creo que aquí se juega con la oposición blanco/negro pero sin prescindir de los valores simbólicos de ambos colores. El blanco podría interpretarse como la pureza de la dama que tiene su símbolo en la paloma; la blancura del animal se opone a la tristeza del galán porque la *tristura* es negra. No se da a entender que el blanco simbolice algo negativo, aunque, de hecho, la composición alude a una relación que no llega a cuajar; de lo contrario no sería negra la ventura del poeta, ni, probablemente, la paloma estaría volando.

pensamos en interpretarlos (por orden de mención) como amor no correspondido, desgracia o tristeza y, finalmente, placer o alegría, los versos no tienen sentido. Podríamos considerar el blanco como símbolo de la pureza, de la virginidad de las jóvenes doncellas, el negro como el color propicio para las viudas por sus connotaciones de luto y tristeza, y el colorado como el color de las religiosas; así es como aparecen, al menos los dos últimos, en el *Juego de naipes* que compuso Fernando de la Torre para la condesa de Castañeda⁴⁹: cada palo simboliza uno de los posibles estados de la mujer, y cada carta lleva ilustraciones y unos versos con letras de colores. Las religiosas (espadas) llevan letras coloradas y las viudas (bastos) letras negras. Es cierto que a las doncellas atribuye letras verdes, pero también les concede los oros de la baraja; y, por otra parte, la relación entre el blanco y la virginidad (pureza, castidad, ingenuidad) es indiscutible. Además, Cartagena no siempre interpreta el blanco como falta de correspondencia en el amor; lo vimos en la esparsa ya citada y lo vemos en la invención del conde de Coruña, en la que el refrán (*nadador con calabazas*) parece sugerir falta de experiencia y no falta de correspondencia en el amor: las mercedes que le tocan en suerte al caballero no son negativas según Cartagena (sí, según el interesado), pues a la postre le concede el galardón, como *bienenamorado*.

El rojo simboliza la alegría en la famosa (por citada y por comentada) esparsa en que Cartagena aconseja a las damas desconfiar del color de la indumentaria (*No juzguéys por la color [...], XXII*). El color del traje encubre el verdadero estado de ánimo, y la comparación con el sepulcro ofrece aún más plástica la idea (las damas preguntan sobre la contradicción que supone afirmar públicamente la tristeza y vestir de rojo).

La esperanza —que no el verde— aparece en otra invención (LXXI); el caballero saca un privilegio rodado con todos los colores excepto el verde según reza la rúbrica, así que la letra no deja lugar a dudas. Además de las constatadas existen referencias al negro siempre como el color de la tristeza (XXX, v.38).

Las referencias animalísticas aparecen en seis ocasiones, aunque no todas ellas presentan valores simbólicos. Ya hemos visto la referencia a la paloma y

⁴⁹ Véase la edición de M. J. Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 212-232.

su posible valor simbólico; además de ésta, he registrado cinco menciones animalísticas: el camaleón, la hormiga, el escorpión (la lengua de escorpión), el toro y el borní.

El camaleón aparece en la invención de don Juan Enríquez. Saca un camaleón y dice:

Ved qué desventura tiene / éste vuestro, cuyo só, / que del ayre se mantiene / como yo.

Dize Cartagena:

Dígase al entender mío / del que del ayre se ceva, / que nos da bien cierta prueba / que lleva el yelmo vazío, / Y pues que dize qu'el frío / l'a entrado por la boca, / si la dama no es loca / luego le dará desvío.

Según los bestiarios, el camaleón es un animal que tiene la propiedad de subsistir sin comer ni beber, es decir, puede vivir gracias al aire que respira⁵⁰. Aquí don Álvaro se identifica con el camaleón en el sentido de que como él, tampoco necesita alimentarse (su espíritu, su amor); sólo le queda el aire pues, sugiere, ha sido rechazado por su dama. La respuesta de Cartagena opta por la vía irónica: se sirve de la metonimia *el yelmo vazío* para aludir a la falta de inteligencia del galán (o a su falta de ingenio); por otro lado, frente al fuego amoroso entendido como pasión (término real) el frío suele entenderse como temor (Cf. XXX, vv. 49-50)⁵¹; si al amante le ha entrado el frío por la boca, esto es, se ha atemorizado, no merece ser aceptado por la dama (se insinúa la cobardía ante el amor). En esta invención, por tanto, sólo se tiene en cuenta una de las características que los bestiarios atribuyen al animal, la aerofagia.

La hormiga aparece en una comparación de la glosa a las coplas de «*La fuerza del fuego*» (vv. 131-133), aunque tampoco aquí se tienen en cuenta los valores simbólicos que le asignan los bestiarios: es la *tópica de lo indecible*⁵², el poeta habla mucho pero dice tan poco como poco es lo que una

⁵⁰ Vid. I. Malaxecheverría, *Bestiario Medieval*, Madrid, Siruela, 1986, pp. 113-115.

⁵¹ Así también en la tradición petrarquista. Cf. Manero, *ob. cit.*, p. 558.

⁵² Vid., E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948. Traducción española de M. Frenk y A. Alatorre, *Literatura Europea y Edad Media Latina* [1955], México, F.C.E., 1981, pp. 231-235.

hormiga puede trasladar de una casa repleta de trigo. La lengua de escorpión se menciona en el decir destinado a definir qué cosa es amor (XXIII). Ni en este caso, ni en las referencias al toro (VI) y al borní (XVI), se tienen en cuenta los valores simbólicos ni las características que los bestiarios atribuyen a estos animales.

2.2.5. Hipérbole

«La hipérbole es un rebasamiento onomasiológico extremo y, en su sentido literal, increíble del verbum proprium. La hipérbole es una metáfora vertical y gradual y tiene [...] efectos evocadores y poéticos que [...] se utilizan [...] en la poesía como recurso de representación afectiva»⁵³

La hipérbole o *superlatio*, como vía de la agudeza, es un recurso esperable en la lírica de cancionero, aunque su carga ingeniosa es bastante débil. Es ésta una poesía esencialmente hiperbólica, que refleja un mundo de fanáticos amantes obsesionados con damas de cualidades inefables. Según esto, Cartagena no puede por menos que atenerse a la norma que marca la época: también sus damas son las más bellas (por encima de todas, la reina [VII, XVII, XLVIII]), también él es el más desventurado y, a la par, el más constante.

Las referencias hiperbólicas responden a tres tipos bien definidos: el amor extremo que conduce a la muerte metafórica del amante, el elogio imposible y la hipérbole sagrada⁵⁴. El primer grupo concentra el mayor número de ejemplos⁵⁵:

*Muerto soy pues que no bivo, / bivo soy pues que no muero, / libre soy
mas nunca espero / jamás salir de cativo.[...] (XLVII, vv. 4-6)*

⁵³ Lausberg, *ob. cit.*, pp. 80-81.

⁵⁴ Vid. M.R. Lida de Malkiel, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Revista de Filología Hispánica*, 8, (1946), pp. 121-130, recogido en *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977, pp. 291-309; y «La dama como obra maestra de Dios», *ibidem*, pp. 179-290.

⁵⁵ IV, vv. 4, 61-62, 89-90, 130; XII, v.15; XIII, vv. 42, 46; XIV, vv. 17-18; XVI, v.16; L, vv. 1-3; LXII, vv. 9-10; etc.

La hermosura de la dama y las penas del galán son también objeto de múltiples referencias hiperbólicas que ilustran el elogio imposible⁵⁶; de nuevo es la *tópica de lo indecible* (Cf. XIV, vv. 19-23):

*[...]su perfeta hermosura / es angélica natura / criada sobre la humana.
/ Y gracias más estremadas / que no serán recontadas, [...].*

(VII, vv. 25-29)

M^a Rosa Lida estudió algunos aspectos de la hipérbole en la poesía del siglo XV en dos minuciosos trabajos de gran interés (Cf. *supra*, n. 54). Allí explicó los medios de que se valen los poetas cuatrocentistas para presentar la ponderación de sus damas como la obra maestra de Dios, un tópico de la literatura europea que registra una presencia importante en nuestra literatura del siglo XV⁵⁷. Pero un aspecto más específico de la poesía y la prosa del Cuatrocientos es la hipérbole religiosa –sagrada o sacroprofana–, una moda retórica que Lida relacionó con el importante papel que los conversos desempeñan en la literatura de la época. Cartagena no extrema las posibilidades (a la manera de Montoro, por ejemplo), pero se sirve del recurso hiperbólico religioso en varias ocasiones⁵⁸:

*Mas carrera verdadera / que sin defecto se funda / es que soys muger
entera, / en la tierra la primera / y en el cielo la segunda.[...]*

(XVII, vv. 66-70)

La muestra más significativa es la glosa del mote *Yo sin vos, sin mí, sin Dios* (también glosado por Jorge Manrique), sobre el repetidísimo tema de la deificación de la dama:

*[...]Sin vos, por nunca os vencer / con los servicios que nuestro, / y sin
mí porque soy vuestro, / y sin Dios porque creer / quiero en vos por mi
querer.[...]* (LXXV, vv. 6-9)

⁵⁶ VII, vv. 18ss, 28-34; XII, vv. 52-56; XIV, vv. 19-23; XXVII, vv. 295-297, 347-349; LXIII, vv. 1-4; XXXV, etc.

⁵⁷ Véanse los ejemplos que aduce Casas Rigall, *ob. cit.*, pp. 116-117.

⁵⁸ VII, v.26; XLVIII, vv. 1, 13; XVII, vv. 5, 35, y sobre todo vv. 66ss.

2.3. *Ambiguitas*

La *ambiguitas* puede tener su origen tanto en el equívoco, es decir, en la polisemia y la homonimia de las palabras, como en la disposición sintáctica (*amphibolia*)⁵⁹. Según Casas Rigall, «las manifestaciones de *ambiguitas* en el discurso que mayor incidencia tienen en la poesía de cancionero son precisamente la antanaclasis o *reflexio* y la *conmutatio* o retruécano»⁶⁰.

La antanaclasis se produce con la repetición de un vocablo en acepciones distintas; la *conmutatio* implica la repetición «con inversión sintáctica de los constituyentes de una secuencia dada»⁶¹. De ambas manifestaciones se derivan rendimientos significativos variados (combinados con recursos como la antítesis, por ejemplo). He registrado algunas muestras de ambos recursos en la poesía de Cartagena. Antanaclasis como las siguientes⁶²:

[...] que la muerte que nos mata / es tardarse nuestra muerte[...]
(XI, vv. 28-29)

¡Oh dura pasión que tanto me dura! [...] (IV, v.95)

[...] pues la gloria del saber / al fin de la gloria se canta. (I, vv. 158-159)

La *conmutatio* aparece combinada con antítesis en muchas ocasiones (IV, vv. 91, 145). Curiosamente, la mayoría de los ejemplos pertenecen a la glosa de las coplas de «*La fuerza del fuego*» (IV, vv. 10, 48, 91, 118, 145, etc):

Lo bueno y lo malo, lo malo y lo bueno / todo me daña y nada aprovecha, [...].

3. *Brevitas*

Aunque Gracián no dedica ningún apartado a la *brevitas* en su *Agudeza y arte de ingenio*, la relación entre la brevedad estilística y la agudeza fue

⁵⁹ Lausberg, *ob. cit.*, p. 348.

⁶⁰ *Ob. cit.*, p. 47.

⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

⁶² Otros casos en I, vv. 143-144; II, v.8; IV, vv. 14-15; XIV, v.10; XXXVI, v.6.

puesta de manifiesto por tratadistas clásicos y medievales⁶³. Dentro de la *brevitas* tienen cabida el género cancioneril del mote –en el que no nos detendremos⁶⁴–, el zeugma y la silepsis.

El zeugma «es una especie de elipsis que se comete [...] cuando un vocablo relacionado con dos o más miembros del período está expreso en uno de ellos y sobrentendido en los demás»⁶⁵. Éste es el tipo sencillo pero, además, existe otra modalidad zeugmática más interesante desde el punto de vista de la agudeza, el zeugma complejo, con dos clases: zeugma sintácticamente complejo y zeugma semánticamente complejo. La diferencia estriba en que el primero implica (exige) una variación gramatical de algún miembro (existen alteraciones de concordancia), mientras que el segundo obliga a efectuar una ampliación de sentido (las alteraciones afectan al contenido léxico).

He detectado pocos casos de zeugma complejo en la poesía de Cartagena (el zeugma sencillo es relativamente más frecuente). De hecho, debido a su dificultad técnica y a pesar de ser un recurso muy efectivo de la sutileza, no proliferan los ejemplos en la lírica de la época⁶⁶. Hay zeugma sintácticamente complejo en la esparsa nº XXXV (vv. 1-5), mientras que la operación zeugmática es semánticamente compleja en el siguiente caso⁶⁷:

Vi su clara hermosura, / su no fengida bondad, / su saber, su honestidad, [...] / su habla con tal concierto / de poner vida en un muerto [...].
(XXVII, vv. 343-348)

En sentido estricto, la acción de *ver* sólo es compatible semánticamente con la *hermosura* (se entiende, del rostro), pero no con la *honestidad* o con el *habla*.

⁶³ Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 121.

⁶⁴ Sólo conservamos un mote de Cartagena (*Con merecello se paga*), especie de respuesta a otro de doña Catalina Manrique (*Nunca mucho costó poco*). Está claro que el primero depende del segundo para su intelección. Whinnom sugirió un posible sentido erótico en este mote que yo no acabo de ver (*La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, pp. 58-59). Ambos pueden interpretarse simplemente como una ponderación de las dificultades del servicio amoroso así como también de la insistencia del galán en tomar el servicio como galardón (cf. vv. 11-12 de la glosa [LXXIII]).

⁶⁵ Fernández, *ob. cit.*, p. 39.

⁶⁶ Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 126ss

⁶⁷ Otros casos en XII, vv. 9-11; XXXI, vv. 3-5.

La silepsis consiste en el empleo simultáneo de un vocablo en sus dos acepciones, recta y figurada. La acepción figurada puede ser metafórica o metonímica (o sinecdóquica). Se trata de un recurso muy rentable desde el punto de vista de la agudeza. Cartagena emplea una silepsis metafórica de uso frecuente en los cancioneros:

*Si el navegante mirasse / la fortuna que passó / muy difícil hallo yo /
qu' éste tal más navegasse.[...] / Proponen hazer mudança / de vida en
otra vía, / mas viéndose en la bonança / alargan el esperança / hasta 'l
fin, de día en día.[...] (I, vv. 1-19)*

El poeta juega con el doble sentido de *fortuna/bonanza*: tormenta frente a buen tiempo en el mar, y suerte frente a desgracia en el amor⁶⁸.

También se encuentran en el *corpus* que estudiamos numerosos casos de silepsis por metonimia y por sinécdoque, las más frecuentes en los cancioneros. Las personificaciones de órganos del cuerpo humano (ojos, corazón, lengua) representan al individuo al tiempo que designan también distintas facetas o actitudes del amante, siempre mediante una relación sinecdóquica (la parte por el todo): la sensibilidad, la timidez, etc. Los debates de Cartagena entre el corazón y los ojos (XIII) o entre el corazón y la lengua (X) son claros ejemplos de esta técnica. Del mismo modo, todos aquellos textos que incorporen referencias al deseo, el cuidado, etc, responderían a una relación metonímica. Como bien dice Casas Rigall, «estos casos no suponen sustituciones de la parte por el todo [...], sino de los efectos por la causa 'hombre enamorado'»⁶⁹. Obviamente, los ejemplos de estos tipos son numerosísimos.

Otros casos de silepsis metonímica son los que se emplean en las referencias a la dama (el gesto, la figura, etc [XXV, v.9; XXVII, vv. 520-522; XLI, v.7; XLVIII, v.10ss, etc]).

⁶⁸ La misma pareja de silepsis es usada por poetas como Villasandino, Juan de Dueñas o Carvajal, y en algunos poemas anónimos (Cf. Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 130). No insistiré en el uso de silepsis de connotaciones religiosas (*pasión, fe*, etc) que tan frecuentes son, no sólo en esta lírica sino ya en la poesía trovadoresca y entre los místicos, y que tanto fruto dan incluso en la prosa de ficción sentimental (recuérdese el paralelismo entre la pasión de Leriano y la de Cristo, por ejemplo).

⁶⁹ *Ob. cit.*, p. 135.

4. *Disputatio dialéctica*

El marco de la *disputatio* acoge los géneros dialogados cancioneriles, esto es, las preguntas y respuestas y los debates. Es evidente que el diálogo permite mostrar la sutileza y habilidad de los interlocutores (del poeta en el caso de los debates ficticios) en las distintas réplicas, razón por la cual constituye un excelente campo de pruebas de los recursos de la agudeza. Dentro de estos recursos o procedimientos sutiles cabe destacar junto a las figuras dialécticas «las *probationes* aristotélicas comunes a los tres géneros oratorios (*exemplum, argumentum, sententia*), cuya proyección incide especialmente en la *argumentatio* del discurso»⁷⁰.

4.1. *Figuras dialécticas*

Antes de exponer qué figuras dialécticas son empleadas por Cartagena y con qué fines, es preciso advertir que estos recursos no son exclusivos de géneros como el debate o las preguntas y respuestas; de hecho, debido al carácter eminentemente reflexivo, introspectivo y analítico de esta lírica, debido a su regusto manifiesto por argumentar y contra-argumentar las dudas del amante, es muy frecuente que aparezcan estas figuras en canciones, decires y glosas.

Cartagena se sirve de las figuras dialécticas en múltiples ocasiones⁷¹. La más empleada es la *communicatio* que consiste en la proposición de dos alternativas de actuación sin que finalmente se tome una decisión, lo que supone limitarse a analizar –y recrearse en ello– las expectativas de cada opción:

*No sé cuál me sea mejor / la memoria o que se pierda, / c'olvidarme es
gran dolor / y acordarme desacuerda. [...] (LXXVII, vv. 1-4)*

Otros casos de *communicatio* en II (vv. 21-22), VII (vv. 6-12), XXVI (vv. 18-19), LVII (vv. 11-15), etc.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 137.

⁷¹ El repertorio de ejemplos de figuras dialécticas no tiene pretensiones de exhaustividad. Mi intención es mostrar los tipos más usados para dejar constancia de la variedad de técnicas que emplea el poeta.

Muy frecuente también es la *correctio*, que consiste en rechazar una palabra propuesta y sustituirla por otra que se considera más apropiada:

*Y como véys soy venido / no poco, mas muy corrido, / do puedes tú
consolarte [...]. (XXVII, vv. 455-457)*

Encontramos más casos de *correctio* en III (v. 4), IV (vv. 71-72), X (vv. 17-18), XXVII (vv. 251-252, 358-360) y LXXIII (vv. 5-8), etc.

Otras figuras dialécticas de menor incidencia son la *concessio* y la *conciliatio*. La primera le concede al adversario en la disputa (real o fingida) la razón en algún punto, para, de manera inmediata, aportar nuevos argumentos en contra. La segunda consiste en atribuir a un vocablo un sentido distinto (se combina con antítesis), con el fin de contrarrestar los posibles argumentos del interlocutor:

*Pues consintamos passar / por vuestro el ageno testo, / por mejor poder
hablar, / apuntar y replicar / dónde tocáys desonesto. [...]. (VI, vv. 21-25)*

[...]lo bueno m' es malo, lo malo también. [...]. (IV, v.99)

*Es mi mal y mejor suerte / de mi pena tan creçida, / que es el remedio la
muerte / y en la muerte está la vida. (L, vv. 9-12)*

4.2. Probationes argumentativas: *exemplum*, *argumentum*, *sententia*

El *exemplum* se define como la prueba o argumentación por analogía, el *argumentum* es la prueba por deducción, y la *sententia* es el aserto de validez general que pretende resolver la controversia entre los interlocutores –si los hubiera– o entre las alternativas enfrentadas.

El *exemplum* aporta una prueba analógica –real o ficticia– al asunto tratado. Cuando el *exemplum* se extrae de la vida cotidiana se denomina *similitudo*. Encontramos *exempla* en las composiciones VI (vv. 19-20), en que se trae a colación un caso bíblico (Caín y Abel), y XXXI (v.3), en que se cita un caso literario (Torrellas y sus coplas de maldecir de mujeres). También hemos registrado un caso de *exemplum* histórico en la glosa nº IV (vv. 64-67), que alude a las ejecuciones de judíos en Andalucía. Un caso menos explícito, aunque no menos efectivo, es el que encontramos en la glosa de

invención nº LXXI, en la que Cartagena introduce una alusión al árbol del Paraíso ([...] *tocó en el árbol vedado*. [...], v.7).

Más numerosos son los ejemplos de *similitudo*. En muchas ocasiones, incluso, el símil va precedido de una indicación a modo de aviso (*compara*, o *comparación*) por parte del compilador. Uno de los símiles de mayor plasticidad es el que aparece en la primera composición del *corpus*, el largo decir que dedica a su padre. Ahí, al plantear el tema, ciertamente peliagudo, de la predestinación y el libre albedrío, el poeta decide comparar el asunto con un juego de pelota (I; vv. 70ss): los jugadores son los hombres, el observador es Dios; Dios puede adivinar en función de las aptitudes de cada cual su destino final, pero esta decisión siempre estará en manos del jugador que participe en cada caso.

Otro juego aparece en la glosa nº IV (vv. 158ss) para explicar las contradicciones del amor. Pero la más abundante es la comparación con animales: así, en el poema citado se sirve de las aves [vv. 149ss], y de las hormigas [vv. 131-133]; en el poema nº VI, encontramos un toro, y las coplas nº XVI vuelven a servirse de la comparación animal, en este caso, un borní (v. 61). También existen símiles de carácter religioso como en la composición nº XVII (vv. 9-10).

El *argumentum* o prueba por deducción a partir de los datos proporcionados se manifiesta con frecuencia a través del silogismo. Su base es la *ratiocinatio* por lo que es obvio que resulta una técnica importante para este tipo de lírica especializada en los razonamientos infinitos del obsesivo galán. Distinguimos dos tipos de *argumentum*: *locus a fictione* y *locus a nomine*. El primero consiste en servirse de hipótesis potenciales y lo encontramos en varios pasajes del poemario de Cartagena: I (vv. 95-96), X (vv. 8-14), XVI (vv. 51-55), XVII (vv. 11ss), XXVii (vv. 311ss; 482ss), XLIV (vv. 6ss), XLV (vv. 6-15), LXIV (vv. 5-8) y LXXXVII (vv. 1-4). El segundo «engloba todos aquellos argumentos y, en general, todas aquellas ocasiones de juego verbal que se fundamentan en un nombre –generalmente propio– y en las diversas posibilidades que su interpretación o desarticulación propician»⁷².

⁷² Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 164; Cf. I. Macpherson, «Conceptos e indirectos en la poesía cancioneril: el Almirante de Castilla y Alfonso de Velasco», *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Barcelona, Puvill, 1985, pp. 91-105.

Cartagena emplea este tipo de argumentación en tres ocasiones: en la esparsa dedicada a una dama llamada Mencía, en el panegírico a la reina Isabel y, por último, en una de sus glosas de invenciones (aparece en la letra y se resuelve en la glosa). El ejemplo más citado, también el mejor resuelto, es el que desarrolla en la esparsa siguiente:

*Por la m que nos mata,/ por la e que la entendamos, / por la n no
podamos / desatarnos si nos ata. / Por la c cessa el plazer / de todos los
que la vemos, / por la y yerra el saber, / siendo d'otro parescer / por la
a que la adoremos.*

En el panegírico a la reina juega con las letras del nombre Isabel, si bien con menor acierto (XVII, vv. 41-57). Y el tercer caso corresponde a la invención de don Álvaro de Luna; este caballero saca una fuente y dice:

*Fue'ntendido mi querer/ antes que yo lo dixesse / en mandarme c'os
sirviessa.*

Y Cartagena responde:

Dígasse mi sentenciar / de la fuente do manó [...]. (LXX)

No se trata de un *locus a nomine* estricto ni tampoco constituye un *locus ab etymologia*, del que se documentan algunos casos en los cancioneros, pero es un recurso emparentado, sin duda, con estos juegos verbales⁷³. Curiosamente, Jorge Manrique también utiliza estos recursos (en dos poemas [V, XI] dedicados a su mujer, Guiomar de Meneses), dato que apoya mi hipótesis sobre la influencia que ejerce este poeta en Cartagena⁷⁴.

La *sententia* como aserto de validez general también forma parte del repertorio de recursos de Cartagena. Se trata de una prueba distinta a la máxima culta o al refrán, en el sentido de que la sentencia no debe ser empleada más de una vez:

⁷³ Algunos de los ejemplos más famosos del uso de esta técnica están puntualmente recogidos en el libro de Casas Rigall (*ob. cit.*, p. 165): una composición de Aviñó en la que se sirve del *locus ab etymologia* (juega con el apellido de una dama llamada Ribas), o la famosa composición de Luis de Tovar en que introduce nueve nombres de damas.

⁷⁴ Cf. Beltrán, ed. cit.: 61, 78.

[...]por esta causa se prueba / que nadie recibe engaño / sino'l qu'él mismo se haze. (XV, vv. 20-22)

He registrado este tipo de afirmaciones ofrecidas como verdad indiscutible en varios lugares: I (vv. 128-130), VI (vv. 36-37), X (vv. 53-54), XXVII (vv. 480-481), etc.

5. Citas

La cita o acomodación de textos ajenos es una técnica habitual en los cancioneros. Citas de poemas famosos en su momento (canciones, sobre todo, pero también villancicos, romances o decires amorios), frases bíblicas, oraciones y textos litúrgicos, salpican los cancioneros y enriquecen los textos receptores con el caldo de sabores que proporciona la necesaria intertextualidad⁷⁵. Junto a los tipos citados, es muy frecuente también la mención de máximas y refranes.

Aunque algunos poetas eligen textos de Cartagena para incluir en sus poemas a base de citas (Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de Amadores*, por ejemplo⁷⁶), el propio Cartagena no practica esta técnica. Sí encontramos, en

⁷⁵ El término *intertextualidad* designa «el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado [...] [y que lo acercan] tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia» (A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, s. v.). «Al vislumbrarse la intertextualidad —escribe C. Segre— el texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso desarrollado a través de textos, como un diálogo cuyas frases son los textos o parte de los textos, emitidos por los escritores [...]. La «orientación hacia el mensaje», propia de la función poética, se hace más compleja en las zonas de intertextualidad porque los elementos trasladados realizan un compromiso entre la orientación de partida y la de llegada» (*Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 94-95). En el caso de los poemas cancioneriles la intertextualidad sugiere casi una complicidad entre emisor y receptor. Los versos citados permiten identificar el poema de procedencia y, en la asimilación del mensaje por el receptor, se verifican las posibles diversificaciones del primer sentido globalizador, de lo que Domínguez Rey denomina *sentido autógeno* del poema (*El signo poético*, Madrid, Playor, 1987, p. 296).

⁷⁶ Véase la edición de P. Gallagher, *The life and works of Garci Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis, 1968, pp. 97-109.

cambio, una cita de una frase bíblica en el poema dedicado a una partida de caballeros de la corte (XXV), el único de este tipo en el poemario que estudiamos. Se citan, concretamente, las palabras de Cristo en la cruz –*Consumatum est*–, las mismas palabras que pronuncia Leriano, el protagonista de *Cárcel de Amor* de D. de San Pedro, en su hora final. Las asociaciones sugeridas están bien claras⁷⁷.

El uso generalizado de refranes en la poesía de *cancionero* es un hecho bien conocido, especialmente desde la publicación del famoso estudio de Sister Eleanor S. O' Kane⁷⁸ y, mucho más recientemente, tras los útiles trabajos del profesor Brian Dutton⁷⁹. Y no es éste el único género de la Edad Media en el que podemos constatar la presencia de refranes; las obras de Berceo, el *Libro de Buen Amor*, el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Alexandre* o *La Celestina* contienen gran cantidad de ellos, sin olvidar, por supuesto, la lírica antigua, cuyas relaciones con el refranero fueron inteligentemente estudiadas por Margit Frenk⁸⁰.

Puesto que ya me ocupé en otro lugar del estudio del refrán en la poesía

⁷⁷ Casas Rigall ofrece abundantes muestras de poemas de citas y acomodación de textos profanos y religiosos, por lo que no insistiré sobre este asunto (*ob. cit.*, pp. 172-186).

⁷⁸ *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Madrid, Real Academia Española, 1959, BRAE, Anejo II.

⁷⁹ La abundancia de proverbios en poemas religiosos había sido tradicionalmente atribuida a la *devotio moderna* y al interés de los franciscanos por los elementos populares, pero Dutton demostró que su uso, tanto en la poesía religiosa como en la profana, estaba ya bien establecido en el siglo XIV. En su opinión, esta práctica podría explicarse como una influencia de las técnicas del sermón medieval, la cual explicaría también su frecuencia en los textos religiosos. Véase Dutton, «Proverbs in Fifteenth-Century *Cancioneros*», *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 37-47, especialmente p. 46. Véase también el «Índice de Refranes: Palabras Clave» en su obra ya citada *El Cancionero del Siglo XV*, vol. VII, pp. 597-609.

⁸⁰ Recuerda Frenk que el parentesco entre lírica y refranero tiene su reflejo en la poesía gnómica de los siglos XIV y XV y, más tarde, en el uso de refranes como estribillos de poesías, «Refranes cantados y cantares proverbializados», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), pp. 155-168 (la cita en p. 155, n.2). Sobre las relaciones entre literatura y refranero, véase F. Lázaro Carreter, «Literatura y folklore: Los refranes», *Estudios de Lingüística*, Madrid, Crítica, 1981, pp. 207-217; y «La lengua de los refranes. ¿Espontaneidad o artificio?», *ibidem*, pp. 219-232.

de Cartagena⁸¹, no me detendré en este punto. Sin embargo, y para que no quede afectada la visión de conjunto de este estudio, apunto aquí las conclusiones de aquel trabajo (aunque, en realidad, el mayor interés reside en los procedimientos de inserción y, por tanto, en el análisis de los distintos casos): Cartagena se vale de refranes en todo tipo de composiciones (poemas amorios [ID0897, ID0903, ID1812, ID1817, ID6125], morales [ID6112], burlescos [ID3547], e incluso en una de sus glosas a invenciones [ID0920 R 0919]). El autor muestra una clara predilección por el proverbio metafórico o de expresión indirecta, sobre el que practica una inteligente manipulación estilística: la paráfrasis encierra la evocación alusiva, con la necesaria ruptura sintáctica del refrán aludido [ID8947, ID8787, ID8460, ID8948], que se combina en algunos casos con la *variatio* que busca el opuesto (afirmativo/negativo) [ID8979, «No necesitar de calabazas para nadar»/»Nadador con calabazas»; ID8947, «Donde no se gana nada, algo se va perdiendo»/»Quien nada no ha ganado, no puede mucho perder»].

En definitiva, los poemas analizados demuestran que la cita de refranes se entiende y se utiliza como un sutil recurso de agudeza que posibilita manipulaciones semánticas y formales diversas y, en muchos casos, complejas.

6. *Antitheton*

El *antitheton* constituye uno de los recursos cancioneriles fundamentales como sostén de la agudeza. En su ámbito se enmarcan las figuras que analizaré a continuación en la poesía de Cartagena: antítesis, paradoja y *cohabitatio*.

La antítesis o encuentro de vocablos semánticamente contrapuestos es, junto a la paradoja, la figura más usada por Cartagena. En el rastreo de su poemario he registrado numerosos ejemplos, pues la antítesis resulta muy apropiada para la expresión de las contradicciones del sentimiento amoroso, así como para la exposición de los efectos del amor.

Son muy frecuentes las parejas *muerte/vida, bueno/malo, ganar/perder, alumbrar/cegar, claro/oscuro, placer/pesar, prisión/libertad, alegrar/*

⁸¹ «El refrán en la poesía de Pedro de Cartagena», 'Nunca fue pena mayor'. *Estudios de Literatura Española en Homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1996, pp. 547-560.

entristecer, etc, y sus variantes *morir/vivir, bien/mal, tristura/amargura*, etc:

Que alumbra, que ciega, que ciega, que alumbra / al triste constante que amar l'es forçoso, / que agora le abaxa y luego le encumbra / y agora le alegre y haze lloroso.[...] (IV, vv. 10-13)

A veces, como bien dice Casas Rigall, parejas no estrictamente antitéticas se comportan –y funcionan– como tales en el contexto del poema, arropadas por las convenciones del amor cortés (por ejemplo, *bien, alegría, plazer* y sus contrarios)⁸². En la siguiente esparsa se plantea un contraste entre dos términos que resultan antitéticos en función de sus valores simbólicos; el poeta, consciente de lo insólito de su propuesta, avisa (*si vos bien la mirastes*) y explica (*dos contrariedades son*, es decir, opuestos):

*El ave que me mostrastes / dos diferencias figura / que me ponen división:
/ que si vos bien la mirastes / su blancura y mi tristura / dos contrariedades son. / Mas yo pierdo la querella / de mí, pues mi mal m'alegra; / aunque mi ventura es negra / no lo es la causa d'ella. (XVIII)*

Si la antítesis es importante como vía de la agudeza⁸³, no lo es menos la paradoja. «La paradoja es una *antítesis superada* que hermana ideas contrarias en un solo pensamiento. No es más que un absurdo aparente, pues en el fondo está llena de sentido y esconde una verdad o un modo nuevo de ver la verdad»⁸⁴. Se trata de un recurso muy empleado en la poesía cuatrocentista –con mayor carga de sutileza que la antítesis– pues también se adapta a la perfección a las necesidades expresivas de los dolientes amantes cancioneriles⁸⁵.

⁸² *Ob. cit.*, p. 198.

⁸³ Sin pretensión de exhaustividad, y huyendo de la prolijidad inútil, anoto a continuación otros ejemplos de antítesis: II (vv. 10, 12, 13, 17), IV (vv. 6, 8-9, 10, 14-16, 32-36, 43-44, 75-76, etc [en esta glosa las muestras son muy numerosas]), VII (vv. 16-17), X (vv. 10, 36-38, 48-49), XIX (vv. 1-6), XXX (vv. 67-69), XL (vv. 11-12), XLIX (vv. 3-4, 7-8), LIV (vv. 7-8), etc.

⁸⁴ Fernández, *ob. cit.*, p. 86.

⁸⁵ No distinguiré entre oxímoron y paradoja. Para su distinción, véase el libro de Casas Rigall, p. 207.

Son muy frecuentes las paradojas en la poesía de Cartagena, como también lo son –en igual grado, si nos atenemos al estudio estadístico de Casas Rigall⁸⁶– en la obra de Jorge Manrique, lo que nos proporciona un dato más para poner en relación la lírica de ambos poetas. Paradojas como las siguientes:

[...]Jallí comiençan negar / un negar qu'es afirmar / lo que por ventura miente. / [...] (XVI, vv. 42-44)

[...]cadena que assí nos ata, / que si nos suelta, nos mata, / y si nos mata bevimos / vida do nunca sentimos / quién el sentido desata. / [...]
(XXVII, vv. 77-81)

Una de las más frecuentes es la que juega con los opuestos vida/muerte y sus variantes. Cartagena es autor de una composición que explota al máximo las posibilidades de esta paradoja⁸⁷:

Es un peligro tan fuerte / adonde amor me convida, / qu'es el remedio la muerte / y en la muerte está la vida. / Porque cuando a mi dolor / pongo fuerzas de valerme, / es el esfuerzo temor; / es la victoria perderme. / Es mi mal mi mejor suerte, / es mi bien pena crecida, / es el remedio la muerte, / pues en ella está la vida. (XLIX)

La clave de interpretación del poema está en los dos versos finales: la verdadera vida está en la muerte (la muerte tiene un sentido positivo) porque la vida con dolor no es vida verdadera. El poeta juega con los dos sentidos de la palabra vida (lo hace con relativa frecuencia), vida física opuesta a muerte, y vida entendida como felicidad –vida disfrutada–. A esta paradoja se suman las parejas mal/bien, suerte/pena, esfuerzo/victoria, que también están empleadas en acepciones dobles. Por ejemplo, el v.10 puede interpretarse de dos maneras: mi bien es pena crecida porque aleja la muerte (que es la verdadera vida); asimismo, mi bien, es decir, mi amor, mi relación amorosa, es pena crecida en la medida en que es fuente de dolor⁸⁸.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 204.

⁸⁷ Casas Rigall dedica un detenido comentario a esta composición como modelo de la reversibilidad de la paradoja cancioneril (*ibidem*, p. 206). Cf. Battesti, *ob. cit.*, II, pp. 875-880.

⁸⁸ Es una idea muy repetida; compárese con los versos siguientes:

[...]No te pene el desconcierto / de dexar el cuerpo muerto, / pues tal muerte es más plazer / qu'el bevir y no la ver, / como tú sabes de cierto. [...]

(XXVII, vv. 284-288)

[...]la muerte quiero por vida / pues que memoria no muere. [...] (LVII, vv. 9-10)

Además de las citadas⁸⁹, las paradojas empleadas en más ocasiones tienen su base en las oposiciones *alegría/tristeza* (y sus variantes como *contento/desventura*, IV, vv. 120-121), y sobre todo *gloria frente a pena, tormento* (VIII, vv. 2-3; XXVII, v. 36).

Tanto la antítesis como la paradoja experimentan una evolución positiva en frecuencia de empleo, de tal manera que es la generación de Cartagena y la siguiente (Pinar, Quirós, Garci Sánchez de Badajoz, etc) la que perpetúa el uso. Y lo mismo ocurre con el tercero de los recursos antitéticos, la *cohabitatio*, una figura en la que vuelven a destacar de manera especial Manrique y Cartagena dentro de su generación⁹⁰.

La *cohabitatio* consiste en hacer convivir dos contrarios en un sujeto u objeto sin que queden totalmente enfrentados. Es un recurso próximo a la antítesis y a la paradoja: no hay aquí oposición ni síntesis, sino convivencia.

Son ejemplos de este procedimiento los que copiamos a continuación:

[...]Que llore, que ría, que grite, que calle, / ni tengo, ni quiero, ni espero remedio. / Ni quiero que quiera, ni quiero querer, / [...] / ni ser yo vencido, ni quiero vencer, / ni quiero pesar, ni quiero plazer, / ni sé qué me diga, ni sé qué me haga. / [...] (II, vv. 12-18)

Los ejemplos apuntados responden a la estructura *ni X, ni Y*, siendo *X* e *Y* términos antitéticos. Aunque es estructura relativamente frecuente en los cancioneros, es probable que el modelo directo de Cartagena vuelva a ser Jorge Manrique, que se sirve de esta construcción en su glosa del mote *Ni miento, ni me arrepiento*⁹¹.

La *cohabitatio* basada en la oposición *vida/muerte* es tan frecuente como sus correlatos paradójico y antitético; además de ella, las parejas *plazer/pesar*, *bien/mal* y *gloria/pena* son repetidas con cierta frecuencia (Cf. II, v. 17; IV, vv. 45-46; II, v. 6; XXVII, v. 148; XXX, vv. 103-104), esta última también en paradojas (Cf. VIII, vv. 2-3; XXVII, v. 36).

⁸⁹ Más del mismo tipo en IV (vv. 62, 117), XII (vv. 9-11), XIX (v.5) y XL (vv. 7-8).

⁹⁰ Cf. Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 202.

⁹¹ Cf. Beltrán, *ed. cit.*, p. 123.

7. *Annominatio*

La *annominatio* consiste básicamente en «la repetición de un cuerpo léxico con alguna variación fónica que provoca, en mayor o menor grado, el cambio de significado de la palabra»⁹². La *annominatio* engloba procedimientos retóricos diversos como la paronomasia, el políptoton, la *derivatio*, la figura etimológica, la técnica macho/fembra, y la *traductio*. Paronomasia, *derivatio* y figura etimológica experimentan un uso progresivo a medida que pasa el tiempo, y alcanzan su más alto grado de empleo en las últimas generaciones. El políptoton es recurso fundamental con un uso sostenido a lo largo del siglo XV, y sostenido es también el empleo de la técnica macho/fembra en este siglo, si bien su práctica es ciertamente escasa. La *traductio* es el único procedimiento que parece experimentar cierta regresión⁹³. Pedro de Cartagena demuestra un enorme aprecio por estos recursos basados en la reiteración.

La paronomasia consiste en la asociación de dos vocablos de parecida entidad fónica y distinto significado. El grado más sutil se consigue cuando los sentidos son completamente opuestos (tálamo/túmulo). Cartagena emplea este procedimiento en múltiples ocasiones:

[...]en el mar y mal del mundo[...]. (I, v.24)

[...]¿Qué haré, triste, que tengo por tema / que llega la ora d'aquello que temo?[...] (IV, vv. 111-112)

[...]planta de planto y tristura[...] (XX, v.3)

[...]Que aunque podéys y s'escriva / costreñir la más esquivia[...] (XXVII, vv. 239-240)

Son frecuentes los juegos *pueda/queda // puede/quede* (IV, vv. 114-117; XXVII, vv. 131-132; LXXX, vv. 14-15, etc), *esquivo/escrivo* (XII, vv. 54-55), *sigla/diga* (II, v. 21; XXXVII, vv. 6 y 8), *penar/pesar* (XXVI, vv. 7 y

⁹² Casas Rigall, *ob. cit.*, p. 219. «En la relajación de la composición fonética y de la forma flexiva se juega con la insignificancia de la modificación en el cuerpo fonético y la importancia de la modificación semántica.[...]Todas las modificaciones fonéticas se utilizan, pues, simultáneamente como modificaciones semánticas» (Lausberg, *ob. cit.*, p. 114).

⁹³ Cf. Casas Rigall, *ob. cit.*, pp. 219-233.

10), etc. El valor estilístico reside, obviamente, en la sorpresa que produce en el lector encontrar tan próximos vocablos fonéticamente semejantes, pero distintos y distantes (valga la paronomasia) en significado.

El políptoton o polípote consiste en la repetición de un vocablo en diferentes formas de su flexión, nominal o verbal. De los dos, es el políptoton verbal el que, obviamente, presenta un mayor grado de complejidad. Se trata de una de las figuras más frecuentes en la obra de Cartagena. Encontramos políptotos aisladamente o en combinación con otras figuras de posición (anadiplosis, quiasmo, etc) o de repetición (*derivatio*, figura etimológica, etc). Además, aunque no falta el polípote nominal, es más abundante el que juega con las formas flexivas verbales. También es muy habitual que aparezcan varios casos en la misma composición, incluso varios dentro de una sola estrofa, lo que permite combinar los elementos que los forman. A continuación copio algunos políptotos nominales y verbales a título de ejemplo:

[...]Porque según vos hablastes / contra la razón razones, /
[...]. (VI, vv. 26-27)

[...]¡Oh mugeres! ¡Qué muger! [...] (VII, v.3)

[...]Assí que lo c'os diría / y lo c'os quiero dezir, / y lo c'os escreviría, /
y lo c'os quiero escrevir[...] (XXVIII, vv. 10-13)

Combinado con quiasmo:

[...]– Dezi, señor, ¿qué sentís? / – ¿Qué siento? – me dixo él –; / [...]
(XXV, vv. 16-17)

Combinado con *derivatio*:

En partirme de miraros / remedio de mí se parte, / que jamás podré
olvidaros / si la muerte no desparte / la vida qu'es dessearos. / [...]
(XLIV, vv. 1-5)

Los valores estilísticos derivados del uso del políptoton tienen su base en el juego reiterativo de la raíz que consigue el énfasis y, sólo para el polípote verbal, en los efectos que genera la variedad de tiempos y aspectos⁹⁴.

⁹⁴ Se emplea también el políptoton en los siguientes poemas: I (vv. 14-16, 78-80), IV (vv. 43, 51-54, 57-58, 72, 79-81, etc), XIII (vv. 26-27), XXVI (v.21), XXX (vv. 116-117), XLVII (vv. 2-3, 9-10), LXXV (v. 10), LXXX (vv. 11-13), etc. Los ejemplos podrían multiplicarse.

La *derivatio* consiste en la reiteración de formas que comparten el lexema. Al igual que el políptoton, es un recurso muy empleado en la lírica cancioneril, cuyo valor queda reforzado al combinarse con otros tipos de *annominatio* o con figuras como la antítesis.

Son muchas las muestras que podemos extraer del poemario de Cartagena; el mayor número se concentra, lógicamente, en los poemas más largos (IV, XXVII), aunque existen textos más breves que presentan varias derivaciones (XVI, XXX, LXXVIII, LXXXIII), hecho que refuerza aún más sus valores expresivos. En la glosa a las coplas de «*La fuerça del fuego [...]*» (IV) encontramos casos como los siguientes:

[...]Pues ven, ven ya, muerte, serás bienvenida / y consolarás al desconsolado / [...](vv. 23-24)

[...]Su fuerça que fuerça mi fuerça por fuerça / m'esfuerça que fuerçe mi mal no diziendo; / dolor no consiente, quejarle m'esfuerça / [...]
(vv. 127-129)

En el último ejemplo, el poeta se vale de la homonimia para usar el término *fuerça* como sustantivo, como verbo y en una expresión adverbial. Los tres versos consiguen expresar la intensidad de la pasión amorosa gracias al generoso y variado uso de la *annominatio* (*derivatio*, políptoton y figura etimológica).

Algunos casos consiguen mayores dosis de agudeza combinando la derivación con la antítesis:

[...]Tú, señor, se lo descubre, / porqu'el más cierto testigo / d'aqueste mal enemigo / es que sus males encubre. (XXIX, vv. 7-10)⁹⁵

Otra técnica de alto rendimiento en el ámbito de la *annominatio* es la figura etimológica. Más limitada que el políptoton y la *derivatio*, registra niveles elevados de uso, aunque sus valores estilísticos se limitan al énfasis por reiteración. Tampoco faltan ejemplos de esta figura en la obra que estudiamos:

⁹⁵ Más derivaciones en : I (vv. 1-4, 30-39, 80-89, 142-144), VIII (vv. 6 y 8), XVII (vv. 13-14), XX (vv. 3-4), XXVII (vv. 37, 42, 45, 228, 231, 352-353), LXIII (vv. 9-10), LXXXIII (vv. 17-18, 30-31), etc. Los ejemplos podrían multiplicarse.

[...] sentirá vuestro sentido / lo que siente el syerbo vuestro / [...]
(XXXVI, vv. 3-4)

[...] Y si querés que en tormento / viba yo toda mi vida / [...] (LX, vv. 6-7)

La figura del último ejemplo citado (*vivir la vida*) es la más frecuente en la obra de Cartagena⁹⁶.

Restan dos técnicas por analizar dentro del marco de la *annominatio*: la *traductio* y el procedimiento macho/fembra. La *traductio* consiste, simplemente, en la repetición de palabras. Se considera recurso de sutileza cuando es reiterada, y aún más si se combina con otras técnicas de la *annominatio*. Existe un tipo especial de *traductio*, el *dobre*, que consiste en la repetición de palabras en la rima, aunque también se entiende como la reiteración en la misma posición del verso o de la estrofa.

En la obra de Cartagena he encontrado algunas muestras de *traductio*, aunque se documentan menos casos que los registrados para otras técnicas como el políptoton, la *derivatio* o la figura etimológica. Un ejemplo de *traductio* enfática (interesante porque refuerza la apelación directa a la muerte) es el siguiente:

[...] Pues ven, ven ya, muerte, serás bienvenida[...] (IV, v.23)

Pero existen otros casos más complejos; aparte del citado, la composición n° IV ofrece varios tipos:

[...] Causa congoxa mi gran dessear, / causa dolor y causa tristura, /
causan las causas que causan mirar / do nascen las causas de mi des-
ventura. / Pues con tantas causas que causan mi daño, / ¿quál es la
causa por que un ora bivo, / y cuál es la causa que passa el engaño /
seyendo mi mal tan grande, tamaño, / qual muestran las letras d'aquesto
que escrivo? [...] (vv. 100-108)

[...] Quemándom' el fuego que nunca se quema, / pues ¿qué haré yo que
dentro me quemo? / ¿Qué haré, triste, que tengo por tema / que llega la
ora d'aquello que temo? [...] (vv. 109-112)

[...] este gran fuego de grande tristura [...] (v. 119)

⁹⁶ Más casos en los siguientes poemas: IV (vv. 61, 85, 127, 158-159), XVI (v. 19), XXIV (vv. 13-14), XXVII (vv. 79-80, 135), LXXXVIII (v. 3), etc.

El primer ejemplo combina la *traductio* anafórica con el políptoton, la figura etimológica y la *derivatio*; además, a partir del v.105 la *traductio* juega con los valores estilísticos que genera el uso interrogativo y relativo de *qual*, y lo mismo ocurre en el v.109ss. Por último, en el v.119 la figura se combina ingeniosamente con la *variatio* en el adjetivo *grande* y su forma apocopada (*gran*).

Cartagena se vale de la *traductio* anafórica en muchas ocasiones (XXVII, vv31ss, 109ss; XXX, vv. 11ss, 81ss; XXXIX, vv. 10-11; XLIII, vv. 10-12; etc.). Cuando no se combina con la anáfora y no es reiterada resulta menos interesante como vía de la agudeza, aunque, en cualquier caso, siempre se consigue enfatizar lo expresado⁹⁷.

El *dobre* es empleado en tres ocasiones: en los versos 5, 10 y 19 de la composición nº II (se repite la palabra *triste* al final del primer hemistiquio), es decir, comienzo de las estrofas 2ª y 3ª y, en la 1ª, comienzo de la segunda semiestrofa; y, curiosamente, la misma palabra (aunque con resultado poco satisfactorio), en los versos 82-83-84 de la glosa en arte menor del poema anterior (XXX):

[...]Yré, ya que triste vo, / o si no vo, triste estó, / y si estó, triste estaré. [...]

Y, finalmente, en la composición nº XLVII, una canción que repite el verbo *soy* en los versos 4-5-6.

La técnica de macho/fembra es una alternancia en la rima de palabra, bien entre o-a (forma ortodoxa), bien entre e(s)-a(s), e(s)-o(s). Es condición que no varíe el lexema. He detectado algunos casos en la poesía que estudiamos:

[...]Do toca, do llega el daño / d'este mal que a mí me daña, / toca y dexa mal tamaño / que dexa tan claro engaño / quan escuro a quien engaña./[...] (XXX, vv. 51-55)⁹⁸

Así pues, resulta evidente el aprecio de Cartagena por las formas de la *annominatio*, como también ocurre con sus compañeros de generación; de

⁹⁷ Casos de *traductio* meramente enfática son los siguientes: X (vv. 33 y 40), LIV (vv. 11-12), LXIII, (v.11), etc.

⁹⁸ Otros ejemplos pueden encontrarse en los siguientes lugares: IV, vv. 79-81, 82-83, 1109-112, 134-135; y XXV, vv. 1-2.

hecho, la reiteración lexemática no deja de ser un modo distinto de canalizar el carácter obsesivo de la pasión cancioneril, al tiempo que permite al poeta demostrar sus dotes combinatorias para articular el soporte necesario de la agudeza conceptual.

8. Figuras de posición

Las figuras de posición persiguen la ruptura de la *dispositio* normal de los elementos en el verso o en la estrofa. Cuando el *ordo artificialis* se rompe, «la posición insólita de elementos sorprende porque rompe el marco de la ‘normalidad’ sintáctica y concentra además el interés del lector en el elemento cuya posición se ha modificado»⁹⁹.

Entre las figuras de posición se encuentran paralelismos, quiasmos, bimetraciones e hipérbatos cuya presencia y función observaremos en la poesía de Cartagena. Estas figuras pueden aparecer combinadas entre sí (paralelismo con estructura bímembre, por ejemplo), o con otros procedimientos estilísticos, en especial los que se inscriben dentro del ámbito del *antitheton* y la *annominatio*.

Las estructuras paralelísticas son muy frecuentes en la obra que estudiamos. Su valor estilístico reside en el alcance semántico de los elementos repetidos y combinados; al igual que las demás figuras de posición, por lo general el paralelismo busca el énfasis:

[...] *que tenemos los mortales / en nuestras manos metidas / nuestras
muertes, nuestras vidas, / nuestras culpas, nuestros males. / [...]*
(I, vv. 86-89)

El quiasmo o paralelismo cruzado también se usa con relativa frecuencia¹⁰⁰. En muchas ocasiones se combina con otras figuras como la antítesis, la anadiplosis o el políptoton; así, en los siguientes ejemplos:

⁹⁹ Spang, *ob. cit.*, p. 137.

¹⁰⁰ Obsérvese la perfección del quiasmo del v. 1 en el poema que dirige Cartagena al Vizconde de Altamira: *Yo soy vos y vos soys yo* (XI); sencillez y armonía para marcar la identidad de destino de ambos poetas en la desgracia amorosa.

[...] *quedan sus bienes atrás / y presente triste vida. / [...]* (XIV, vv. 12-13)

[...] *Porque anoche quando os vi, / vós en gloria tan alta / [...]*
(XXVII, vv. 91-91)

[...] *porque allá sienta su alma / lo que la tuya acá siente. / [...]*
(XXVII, vv. 224-225)

Son también figuras habituales bimetraciones e hipérbatos. Las primeras, abundantísimas, sirven a la *amplificatio*, al tiempo que rellenan hemistiquio:

[...] *pues no puso en mano agena / nuestro bien y nuestro daño, / nues-
tra gloria y nuestra pena. / [...]* (I, vv. 112-114)

El hipérbaton consigue destacar los elementos que el autor considera fundamentales, gracias a la alteración del orden lógico:

[...] *Qu'el afición no fengida / las condiciones que trae / conoce el
menos sabio: / [...]* (XVI, vv. 56-58)

En el ejemplo el autor se dispone a enumerar las condiciones del amante sincero, razón por la cual sitúa la condición *no fengida* de la *afición* amorosa en el verso primero.

A veces se juega con el hipérbaton para alinear en una determinada posición (generalmente, comienzo o final de verso), una de las partes de la oración (frecuentemente, el verbo)¹⁰¹:

*Aunque más queráys penarme / y de la vida partirme, / jamás veréys
apartarme, / pues e sabido emplearme / do no puedo arrepentirme. / [...]*
(LX, vv. 1-5)

9. Figuras de repetición

Las figuras de este tipo más destacadas en la obra que nos ocupa son tres: anáfora, aliteración y anadiplosis. De la anáfora ya me ocupé al tratar la *traductio* anafórica, por lo que no insistiré más.

¹⁰¹ Pueden verse los grados de frecuencia de las distintas categorías gramaticales en posición de rima –y, por supuesto, en otras posiciones– en el estudio estadístico de V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés: Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU, 1990..

La aliteración, o repetición de fonema o sílaba dentro de la unidad sintáctica o métrica, es una figura muy habitual en la poesía de Cartagena. Su función es, claro está, enfática (en tanto que conecta con el valor semántico del verso o de la estrofa en que aparece), pero además la aliteración confirma el aprecio del poeta por las figuras que exigen habilidad combinatoria. No he observado predilección por un fonema o sílaba concreto (m [LX, vv. 8-9], v [XIV, v.7], rt [XVI, vv. 65-66], b-v [XLV, vv. 10-11], s [IV, v.52], etc). Anoto algunos casos curiosos de aliteración:

[...] Mata y no muere la fuerça crescida / del fuego tan fuerte qual nunca tal fue, / el qual con su fuerça me quita la vida / mas podrá tanto que quite mi fe. / [...] (IV, vv. 55-58)

[...] ¿Qué haré triste que tengo por tema / que llega la ora d'aquello que temo? / [...] (IV, vv. 111-112)

[...] Porque bivas sobre aviso [...] (LXXXIII, v.25)

[...] con consuelo quel' consuele. (XIV, v.33)

[...] a mi mal malgradescido [...] (LXXXI, v.8)

En el primer caso observamos una aliteración de sonidos f-u-e, sobre todo en el segundo verso, que termina con la palabra *fe*. En el segundo ejemplo la figura sugiere una especie de repiqueteo sostenido sobre la reiteración de q-t. En la tercera muestra tenemos una repetición de sonidos en orden inverso (iva/avi) además de la reiteración de s. Los dos últimos casos son ejemplos de aliteración silábica.

La anadiplosis o reduplicación consiste en la repetición de un vocablo al final de un periodo (sintáctico o métrico) y al principio del siguiente. A veces aparece combinada con técnicas como la figura etimológica, la *derivatio* o el políptoton, según podemos ver en los siguientes ejemplos:

[...] Descanso de nuestra pena, / pena de nuestra memoria, / memoria de nuestra gloria, / gloria de nuestra cadena; / cadena que assí nos ata, / que si nos suelta, nos mata, / y si nos mata bevimos / vida do nunca sentimos / quién el sentido desata. [...] (XXVII, vv. 73-81)

[...] Rey de nuestras alegrías, / alegre esperança nuestra, [...]
(XXVII, vv. 352-355)

[...] Libre soy porque no muero, / muerto estó de bienandança, [...]
(LXXIX, vv. 11-12)

10. Figuras de apelación

No hay que olvidar que la poesía de cancionero es, en gran medida, poesía para ser recitada o cantada en público. Este hecho determina que adquieran un relieve especial las llamadas figuras de apelación, es decir, aquellos procedimientos cuyo objetivo es llamar la atención del público o del lector. «Es una característica predominante de este «enfrentamiento» con el público el no ser expresión de una actitud natural y auténtica, sino el tener siempre algo de artificial, de apariencia.[...] Muchas figuras de apelación están emparentadas con el recurso de la ironía, pues la comunicación que pretende realizar con el público es una comunicación aparente; las preguntas son aparentes, las respuestas también, el diálogo es un diálogo ficticio»¹⁰². Entre las figuras de apelación se encuentran tres de especial relevancia en la obra de Cartagena: el apóstrofe o invocación, la exclamación y la interrogación retórica.

Encontramos invocaciones al *amor* (VIII, vv. 1-3), al *cuidado* (XXVI, v. 2), al *alma* (XXVII, v. 280), a las *mugeres* (VII, v. 3), etc; en general, suelen invocarse sentimientos personificados (se persigue el efectismo), o personajes que rodean habitualmente al enamorado quejoso (las damas de la corte, otros caballeros, etc).

Las exclamaciones son tan efectistas como el apóstrofe y presentan gran variedad. Es frecuente que el poeta se lamente de su desgracia en el amor, y los lamentos se dirigen hacia todos los aspectos del sentimiento: la soledad, la desventura, los celos, la muerte, la vida infeliz, la ausencia de la dama, la partida, etc¹⁰³. Sirvan de ejemplo los versos siguientes en los que la serie de exclamaciones se cierra, además, con una interrogación retórica:

[...] ¡Qué desventura tamaño / es no veros y bevir! / ¡Qué soledad tan
estraña / y tan mala de sufrir! [...] / ¡Oh sin ventura nascido, / pues no
ay medio / de bevir hasta que os vea! / A mi mal malgradescido / ¡qué
remedio / daré, sin vos, que lo sea? (XXVI, vv. 11-30)

Finalmente, la interrogación retórica cumple una función semejante a la exclamación; al no esperar respuesta es un soporte más para la expresión de

¹⁰² Spang, *ob. cit.*, p. 203.

¹⁰³ Repárese en el siguiente verso donde aparecen combinados apóstrofe y exclamación jugando con el políptoton: ¡Oh mugeres! ¡Qué muger! (VII, v.3).

las dudas, la indecisión o el lamento del enamorado¹⁰⁴. Las composiciones II y IV usan esta figura con profusión (también en X, XII, XV, XVII, etc).

11. Cuestiones léxicas

El estudio léxico más completo sobre un género cancioneril, con una metodología, además, ciertamente innovadora, lo ha realizado no hace mucho V. Beltrán, que partiendo de análisis estadísticos establece sus conclusiones sobre las características léxicas de la canción cuatrocentista¹⁰⁵. No disponemos de estudios semejantes para los otros géneros cancioneriles, aunque bien es verdad que muchos de los rasgos definitorios de la canción señalados por Beltrán, serían perfectamente extrapolables a géneros próximos en contenidos como el decir o el villancico (que se asimilan en tema y tono a la canción cortés, a medida que avanza el siglo). Desde luego, son perfectamente aplicables a la obra de Cartagena, tanto a sus canciones como al resto de los géneros que practica.

Entre los resultados de su estudio hay algunos especialmente significativos por cuanto coinciden con mis datos sobre la poesía de Cartagena; así, por ejemplo, advierte de la importancia del verbo *ser*, «elemento fundamental de una poética donde se trata casi siempre de atribuir cualidades positivas o negativas al amante, a la dama o a sus afectos»¹⁰⁶; la poesía de Cartagena se centra, de manera fundamental –y con ello no se aparta de lo habitual en su época–, en el análisis del amor en sentido absoluto y, especialmente, del amor que el poeta experimenta en sí mismo (son mayoría los poemas de este tipo frente a la canción o el decir de loores o quejas, por ejemplo), así que el verbo *ser* es también aquí término clave.

Asimismo, existen coincidencias entre la poesía que estudiamos y el *corpus* analizado por Beltrán respecto al léxico específico: verbos, sustantivos, adjetivos, pronombres, etc. Los verbos más frecuentes «se articulan en torno

¹⁰⁴ Cf. M. V. Escandell Vidal, «La interrogación retórica», *Dicenda*, 3 (1984), pp. 9-37.

¹⁰⁵ Cf. *supra* n. 101. Es completísimo, sin duda, el detallado estudio del léxico de Juan de Mena que realiza M^a Rosa Lida en su libro *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* [1950], México, El Colegio de México, 1984.

¹⁰⁶ *Ob. cit.*, p. 14.

a dos núcleos de significación: los deseos y sentimientos del amante (*desear, querer, creer, morir, amar, cuidar, vivir, pensar y penar*) y las relaciones con la amada (*ver, poder, hacer, dar, partir, saber, tener, servir, decir, perder*)»¹⁰⁷. Los verbos más frecuentemente empleados por Cartagena son, precisamente: *vivir, morir, desear, querer, penar, amar, tener, ver, perder, servir y decir*.

En cuanto a los adjetivos, el más usado es *triste* como también en el *corpus* seleccionado por Beltrán. He encontrado muy pocos epítetos; en realidad, la *descriptio* predominante en la poesía de Cartagena es la de sentimientos, así que se articula más bien sobre la base de sustantivos y verbos, principalmente de esencia y sentimiento; por otro lado, se prefieren las figuras del ámbito de la *annominatio*, los tropos y las inscritas en el marco del *antitheton*; entre las figuras que buscan la *amplificatio* es la antítesis la reina, así que el uso del epíteto no resulta significativo. Algunos son algo zafios como epítetos, *firme firmeza* (IV, v. 156), ya que no prima la estética en la selección del adjetivo sino más bien la búsqueda de la *derivatio*. Otros, en cambio, sí ofrecen un innegable valor estético: *dulce halago* (IV, v. 146), *grave penar* (XIII, v. 26), *triste disfavor* (XXI, v. 10), *penoso cuidado* (XXVII, v. 42), *triste pena* (LXXVIII, v. 6). Hay epítetos que funcionan como tales sólo contemplados dentro de las convenciones de la poesía cortes, como *triste corazón* (XI, v. 3), *casto fuego* (XXVII, v. 302, referido al *fuego de Amor*), o *dulce tiempo* (XLIII, v. 7, referido al feliz tiempo pasado en oposición al dolor presente). Asimismo, he registrado algunos adjetivos no especificativos que aparecen pospuestos, como *llama encendida* (IV, v.64), *Dios soberano* (VI, v. 17), o *reina real* (VI, v. 74)¹⁰⁸.

El empleo de pronombres es también bastante frecuente en el *corpus* que estudiamos (no en vano se trata de una poesía que establece una tensión entre un *yo* y un *tú/vos* [Cf. por ejemplo las composiciones IV, XII, XIII]).

En cuanto a los sustantivos, he constatado una mayoría de abstractos (o usados como abstractos), más frecuente en canciones, villancicos y decires amatorios no narrativos¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 14-15.

¹⁰⁸ Sobre el epíteto puede consultarse el estudio de G. Sobejano, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956.

¹⁰⁹ Cf. también Beltrán, ob. cit., pp. 15-16.

Beltrán considera peculiaridad del vocabulario de la canción la ausencia de cultismos manifiestos¹¹⁰. En el poemario de Cartagena he encontrado algunos cultismos, si bien no en canciones (vuelven a coincidir estos datos con los del estudio citado), ya que este género prefiere la palabra patrimonial. Ninguno de estos cultismos sorprende por su rareza¹¹¹; se trata siempre de términos comunes a la mayoría de los poetas del Cuatrocientos: *merescimiento* (V, v. 20), *combate* (XI, v.30), *enamorado* (XVI, v. 51), *perfecto* (LXVIII, v. 11), *sinrazón* (LVI, v. 13), etc. Algunos provienen de la esfera eclesiástica: *angélica* (VII, v. 26), *afección / afección* (I, v. 46), *ymortal* (XXVII, v. 248), *ymfinito* (I, v. 100), *criatura* (I, v. 69), *divinal* (XLVIII, v.1), *ydolatria* (XVII, v. 35).

Resulta sorprendente, en cambio, el uso de arcaísmos¹¹²: *por ende* (XLIII, v.10), *como quier* (LXXIII, v. 10), *fengidas* (X, v. 9), *seyendo* (IV, v. 107), formas verbales como *calledes*, *digades* (LXXXV, vv. 1-2), o formas en convivencia, *este* (IV, v. 5) junto a *aqueste* (LXXX, v. 11); variantes arcaicas vulgares que desaparecieron ante las cultas: *cativo* (XIII, v. 43); *entramos* (IV, v. 25); o arcaísmos de construcción como *çierto* (con función adverbial, XVI, v. 75). Bien es verdad que algunas de estas formas arcaicas se concentran en los villancicos, sobre todo en los que más cerca se encuentran de los tonos y las formas del villancico tradicional (LXXX y LXXXV).

Además de los términos citados, sorprenden otros por pertenecer a lo que Lida llama «jergas formadas por grupos léxicos castizos que corresponden a marinería, guerra y oficios diversos»¹¹³. Vocablos como *fortuna*, *bonanza*, *fusta o governalle* (I) pertenecen a la jerga de la marinería; otros como *demanda*, *querella*, *petición o sentencia* (XXVII) son relacionables con la jerga judicial o legal; y términos como *pertrechos*, *escalas*, *corredores o combate* (XXVII, v. 494; XI, v. 30, etc) se adscriben a la jerga bélico-militar.

Me resisto a creer que existan latinismos de sentido en términos como *cautela* (IV, v. 59; XXIII, v. 46), *entera* (XVII, v. 68) y *ofendo* (IV, v. 90). El primero se entendería como 'estratagema', y lo curioso es que se emplea en contextos que permitirían esa acepción (en el primer ejemplo, incluso se

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹¹ Cf. Battesti, *ob. cit.*, II, p. 726ss.

¹¹² Cf. Lida, *ob. cit.*, pp. 238-240.

¹¹³ *Ibidem*, p. 257.

acompañía de términos como *guerrea*, y *combate*); el segundo, del latín *integras* entendido como 'honestas' (así en la composición a la reina Isabel [*soys muger entera*]); el último, del latín *offendit*, traducido como 'sale al encuentro, se precipita'¹¹⁴. Es muy poco probable que Cartagena conociera el latín (ni siquiera hace gala de un léxico manifiestamente cultista, aunque tampoco sea abiertamente popular), así que estos usos (de admitir tales acepciones, puesto que en algún caso se justifican) se explicarían sólo como imitación de la lengua de Mena. No es extraño, por tanto, que también mantenga algunas formas cultas como *flama* (IV, v. 64), o *plaga* (II, v. 15).

En líneas generales podemos admitir para el léxico de la canción en la poesía de Cartagena las mismas conclusiones que extrae Beltrán en su estudio selectivo de la lírica cortés: vocabulario preferentemente patrimonial que elude la referencia concreta y más bien pobre en variedad (a veces sorprende la inclusión de algún término poco habitual, como la palabra *ñublos* en la canción XLI, v. 4), peculiaridades léxicas que se acompañan de la restricción métrica a una sola vuelta en estrofas de cuatro o cinco versos, y que determinan «el peculiar manierismo de este género que es, sin duda, su valor más positivo»¹¹⁵. En los demás géneros existe mayor variedad léxica, aunque sin entrar en demasías; se confirma la predilección por el léxico abstracto debido a la influencia que la canción ejerce sobre los temas del decir o el villancico, al tiempo que comprobamos la falta de interés del poeta tanto por los latinismos a la manera de un Juan de Mena, como por las formas 'grosseras'¹¹⁶ claramente identificables con la poesía popular. Sólo se permite algunas concesiones como la inclusión de unos pocos refranes (ciertamente pocos en relación con la extensión de su poemario), y el recuerdo de los tonos y las formas más populares del viejo lirismo gallego-portugués en uno de sus villancicos (LXXXV).

Conclusión

El análisis estilístico de la poesía de Cartagena pone de manifiesto su interés por la experimentación, al tiempo que confirma la referencia inequívoca del modelo manriqueño.

¹¹⁴ Cf. Lida, *ibidem*, pp. 243-246.

¹¹⁵ Beltrán, *ob. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Lida, *ob. cit.*, p. 238.

Por lo demás, Cartagena –sin apartarse marcadamente de los usos retóricos habituales en su época– muestra notable maestría y ciertas dosis de originalidad en los artificios formales con base en la paradoja y la antítesis, como soporte de un entramado de conceptos que siempre persigue la agudeza. Con ello logra un refinamiento retórico que le convierte en un digno representante de lo que fue la tónica general de la lírica del fin de siglo.