

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen II

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

La agudeza en el cancionero amatorio castellano: líneas maestras

El presente trabajo constituye una apretada síntesis de las conclusiones de mi tesis doctoral (Casas Rigall, 1992), dedicada al estudio de la agudeza en la poesía amorosa de cancionero desde una perspectiva retórica¹. Tres serán las cuestiones esbozadas en lo que sigue: la sutileza cancioneril ante la crítica, el desarrollo de la teoría de la agudeza hasta el siglo XV hispano y su praxis retórica por los poetas de cancionero.

* * *

I. La constatación de la agudeza como componente estilístico de la poesía cortés del siglo XV es tan antigua como los propios cancioneros, cuyos autores fueron conscientes de la *sotileza* –sinónimo de *agudeza*– de sus composiciones. Paradójicamente, esta circunstancia, al derivar en una verdad a medias entre los hispanistas, ha obstaculizado el estudio sistemático del llamado “conceptismo” cancioneril.

La crítica inmediatamente posterior al Cuatrocientos también advirtió el carácter sutil de los versos amorosos y burlescos del *Cancionero general*, la colección de poesía cortés más difundida desde el siglo XVI. Juan de Valdés, Cervantes y Lope precedieron a Gracián en este juicio, aunque fue el autor de *Agudeza y arte de ingenio* el más brillante comentarista de las sutilezas cancioneriles, que, en opinión de estos autores, se manifestaban a través de procedimientos retóricos como el equívoco, la antítesis, la paradoja, la *annominatio* o el enigma².

1. *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los ‘Cancioneros’ medievales*, dirigida por el Dr. Alfonso Rey y defendida el 27 de Noviembre de 1992 en la Universidad de Santiago de Compostela ante un tribunal formado por los doctores M. A. Pérez Priego, Mercedes Brea, N. Salvador Miguel, E. Vázquez Buján y Carmen Parrilla. Está editada en microficha (Casas Rigall, 1992). Una adaptación en formato de libro será editada, *Deo volente*, por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago.

2. Estos juicios se encuentran en el *Diálogo de la lengua* de Juan de VALDÉS (BARBOLANI, ed., 1982), el *Quijote* de 1615 (MURILLO, ed., 1982), la “Introducción” a la *Justa poética al bienaventurado san Isidro* de Lope de VEGA (ROSSELL, ed., 1872) y, sobre todo, en *Agudeza y arte de ingenio* de GRACIÁN (CORREA, ed., 1969).

Durante los siglos XVIII y XIX la vaguedad es la nota definitoria de las alusiones a la agudeza cancioneril. Los críticos decimonónicos aplicarán con frecuencia este concepto a la poesía cortés, no sólo amorosa y burlesca sino también doctrinal. Sin embargo, nunca se parte de una noción de sutileza mínimamente clara ni se determinan sus concreciones retóricas: *sutil* y *agudo* pasan a integrar la nómina de calificativos impresionistas de Menéndez y Pelayo y sus contemporáneos³.

El siglo XX marca la vuelta a la crítica gracianesca de los cancioneros. El estudio de *Agudeza y arte de ingenio* redescubre a Gracián como panegirista de la sutileza cortés y se comienza a hablar con profusión del “conceptismo” cancioneril, referido particularmente a los géneros amoroso y burlesco. Se recupera, de este modo, la atención a la base retórica de la agudeza: equívoco, antítesis y paradoja, *annominatio*, *traductio* y retruécano son los procedimientos técnicos más habitualmente mencionados. En este sentido, Keith Whinnom (1981) y Vicente Beltrán (1988) son los autores más interesantes⁴.

Gracián concibió su teoría con un carácter intemporal y la ilustró con textos de muy diversas épocas. Sin embargo, su aplicación a los cancioneros, con independencia de los resultados que pueda propiciar, parte de un anacronismo evidente. Poco se ha investigado en otra línea: desde Aristóteles, existe una tradición ininterrumpida de estudios sobre la noción de agudeza, que no fue ajena a los propios poetas cancioneriles. El conocimiento de estas teorías es indispensable para la reconstrucción del concepto cuatrocentista de *sotileza* y, en consecuencia, para el análisis sistemático de la agudeza cancioneril.

* * *

II. Las primeras teorizaciones sobre la noción de agudeza datan de antiguo. En el período clásico, Aristóteles, Demetrio, Cicerón, Séneca y Quintiliano se ocuparon del estudio de este concepto de un modo, si no pormenorizado, bastante coherente y sistemático⁵. Durante la Edad Media europea, con las brillantes excepciones de san Agustín –el último hombre clásico y el primer hombre medieval– y Trapezuntius, no se analiza la sutileza de manera explícita, aunque se

3. Durante el siglo XVIII, se encuentran alusiones directas o indirectas a la agudeza cancioneril en Luis José VELÁZQUEZ (1754), el Padre SARMIENTO (1775) y, de modo especial, en la *Retórica* de MAYÁNS Y SISCAR (1786; MESTRE, ed., 1984). En el XIX, TICKNOR (1851), MILÁ Y FONTANALS (1861), AMADOR DE LOS RÍOS (1864) y MENÉNDEZ Y PELAYO (1890) son los principales comentaristas de este rasgo de estilo.

4. Las alusiones a la agudeza de los cancioneros en la crítica del siglo XX son muy numerosas. A este respecto, además de los trabajos de WHINNOM (1981) y BELTRÁN (1988), destacan las sugerencias de LE GENTIL (1949), LAPESA (1957), ROMEU (1965), RICO (1966), COLLARD (1967) y GARCÍA BERRIO (1968).

5. En concreto, Aristóteles estudia los *asteia* “dichos ingeniosos” en los capítulos III, 10 y 11 de su *Retórica* (TOVAR, ed., 1971); Demetrio caracteriza un “estilo elegante”, evidentemente relacionado tanto con la teoría de Aristóteles como con las posteriores propuestas de Cicerón y Quintiliano (*Sobre el estilo*, III; GARCÍA

utiliza profusamente esta idea, con frecuencia aplicada en el marco de las artes del *trivium* y la poesía⁶. La situación en la España del Cuatrocientos será muy similar: ningún tratado dedica un apartado especial a la caracterización de la agudeza, circunstancia que contrasta con el alto grado de uso de este concepto. En este sentido, resulta capital el hecho de que en los cancioneros la noción de sutileza sea empleada como tecnicismo metaliterario⁷.

Entre los clásicos, términos como *asteia*, *subtilitas* o *acuitas* y sus derivados son los más frecuentemente utilizados para designar la idea de agudeza. Los adjetivos *subtilis* y *acutus* son también característicos de los tratados europeos medievales compuestos en latín; en cambio, en escritos provenzales y catalanes son mucho más frecuentes los derivados del primero de estos vocablos –así, *sopitl*, *subtil*, *sotileza* o *subtilidat*–. Algo similar ocurre en España, desde el siglo XIII hasta el Cuatrocientos; de este modo, en los cancioneros, *sotil* y *sotileza*, así como, en menor grado, sus sinónimos *agudo* y *agudeza*, son los correlatos de aquellas voces latinas, provenzales y catalanas. Frente a lo que ocurrirá en la obra

LÓPEZ, ed., 1979); Cicerón dedica los capítulos LIV a LXXI del libro II del *De oratore* (SUTTON-RACKHAM, eds., 1959) al estudio de lo cómico y la sutileza; Séneca expone sus ideas sobre la agudeza en las *Epístolas a Lucilio* (PRÉCHAC-NOBLOT, eds., 1945), de modo especial en V, 45, 48 y 49; Quintiliano analiza la noción de *urbanitas*, enmarcada en el ámbito de la agudeza, en *Institutio oratoria*, VI, 3 (COUSIN, ed., 1975). La teoría de Hermógenes sobre la sutileza, expuesta en *Sobre los tipos de estilo*, II, 339-345 (SANCHO, ed., 1991), es analizada a través de la adaptación medieval de Jorge de Trebisona (*vid. infra*).

6. En el libro IV del *De doctrina Christiana* (MARTÍN, ed., 1957), san Agustín se refiere a la idea de agudeza en relación con el estilo humilde. De menor interés son las alusiones a esta noción en las *Etimologías* de san Isidoro (OROZ-CASQUERO, eds., 1982), incluidas fundamentalmente en sus dos primeros libros. Dentro de la tradición de las *artes poetriae*, proporcionan algún tipo de información las obras de Ekkehard IV, *De lege dictamen ornandi* (FARAL, ed., 1923: 104-105); Mateo de Vendôme, *Ars versificatoria* (FARAL, ed., 1923: 109-193); y Godofredo de Vinsauf, *Poetria nova* (GALLO, ed., 1971) y *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (FARAL, ed., 1923: 265-320). Entre las poéticas romances, el concepto de sutileza se deja entrever en Raimon Vidal de Besalú, *Razos de trobar* (MARSHALL, ed., 1972: 1-25); Terramagnino da Pisa, *Doctrina d'acort* (Marshall, ed., 1972: 27-53); Jofre de Foixà, *Regles de trobar* (MARSHALL, ed., 1972: 55-91); el anónimo *Doctrina de compondre dictats* (MARSHALL, ed., 1972: 93-98); y un tratado anónimo del ms. Ripoll 129 (MARSHALL, ed., 1972: 104-105); más adelante, entre las obras que continúan esta tradición, contienen datos de interés para nosotros las *Leys d'amors* de Guilhem Molinier (ANGLADE, ed., 1919) y, en el ámbito hispano, el *Torcimany* de Luis de Averçó (CASAS HOMES, 1956). Finalmente, el último de los *Rhetoricorum libri V* de Jorge de Trebisonda (HERRERA, ed., 1511) tiene un capítulo dedicado a la *acuta eloquentia*, interpretación de la *drimytes* de Hermógenes.

7. Escritos teóricos varios proporcionan datos de interés sobre la noción de agudeza en nuestro Cuatrocientos; así, un tratado sobre la educación y los estudios literarios atribuido a Alonso de Cartagena (LAWRANCE, ed., 1979), la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre (GARCÍA LÓPEZ, ed., 1990), el *Ars praedicandi* de fray Martín de Córdoba (RUBIO, ed., 1959), *Flores rhetorici* de Fernando Manzanares (h 1488) y diversas obras de Nebrija –*Introducciones Latinae* (1481), *Diccionario latino-español* (1492) y *Artis rhetoricae compendiosa cooptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (1515)–. En el marco de la poética cancioneril, hay información de valor limitado en el *Prologus Baenensis* (AZÁCETA, ed., 1966), el *Arte de trovar* de Enrique de Villena (SÁNCHEZ CANTÓN, ed., 1923), los proemios y cartas literarias del Marqués de Santillana (GÓMEZ MORENO-KERKHOF, eds., 1988; y GÓMEZ MORENO, ed., 1990), la *Gaya Ciencia* de Pero Guillén (CASAS HOMES-TUULLIO, eds., 1962) y el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina (LÓPEZ ESTRADA, ed., 1984: 65-93).

de Gracián, *ingenium* e *ingenio* tienen todavía un sentido poco preciso (“carácter, inteligencia, talento”); sólo expresiones como *acumen ingenii* o *sotileza de ingenio*, en las que otro vocablo restringe su alcance semántico, preludian tímidamente la interpretación gracianesca de este sustantivo. Por su parte, *conceptus* y *concepto*, tanto en latín como en el castellano del siglo XV, poseen un sentido bastante alejado de la esfera de la agudeza (“concepción intelectual, idea”); resulta un tanto equívoco, de este modo, hablar de un “conceptismo” cancioneril.

Durante el período clásico, las distintas teorías sobre la naturaleza de lo agudo se agrupan en dos familias. Aristóteles y Séneca encaran su estudio desde una perspectiva gnoseológica: la agudeza es un vehículo de conocimiento; sin embargo, mientras que a juicio del Estagirita las técnicas sutiles permiten alcanzar la verdad, el pensador cordobés las considera propias de las falacias sofísticas. Por otra parte, Cicerón y Quintiliano –con el impreciso precedente de Demetrio– asocian la agudeza a la risa, una de sus consecuencias. Ambos grupos de teorías adolecen de una limitación evidente: ningún autor parte de una definición de lo sutil en sí mismo, vago concepto únicamente aprehendido a través de sus efectos en el destinatario. Tan sólo Quintiliano, en un pasaje marginal de la *Institutio* (VI, 3, 89), esboza una respuesta a este tácito interrogante: la agudeza verbalizada es un enunciado de raigambre aparentemente ilógica, paradójico.

La Edad Media no ofrece testimonios teóricos tan ricos como los precedentes. De entrada, destaca el hecho de que se desarrolle en exclusiva la aproximación gnoseológica a la agudeza. Por otra parte, este concepto trasciende su marco retórico y dialéctico y alcanza otras disciplinas científicas y artísticas (*cfr.* De Bruyne, 1946, II: 91-93). En general, se aplica con frecuencia la noción de sutileza pero ésta es estudiada en contadas ocasiones; a este respecto, san Agustín y Trapezuntius constituyen gratas excepciones cuya base teórica es, no obstante, clásica. Así, san Agustín estudia la agudeza en el marco del estilo llano; es ésta una *virtus* del buen orador cristiano y de sus discursos, que permite desenmarañar verdades intrincadas para explicarlas al destinatario. Por su parte, Trapezuntius, que adapta la teoría hermogeniana de las *ideas* estilísticas, caracteriza la *acuta eloquentia* como un registro que propicia enunciados que, tras su apariencia, más simple, esconden una mayor complejidad semántica. Frente a estos dos autores, san Isidoro, las *poetriae* y las poéticas provenzales y catalanas proporcionan datos aislados. El concepto de agudeza que subyace a buena parte de las aproximaciones medievales a esta noción es de base agustiniana; esto resulta particularmente claro en la obra de Raimon Vidal y Guilhem Molinier.

En el Cuatrocientos hispano, la situación es semejante. Desde el siglo XIII hasta el XV, las referencias a la idea de agudeza proliferan incluso en obras de creación. Lo mismo ocurre en tratados teóricos sobre retórica y otras artes liberales –así, las obras de Fernando de la Torre, Manzanares o Nebrija–: ni siquiera

aquí se define el concepto de agudeza, que, en contraste, es empleado con frecuencia. La información que contienen las poéticas cancioneriles y los propios poemas cuatrocentistas con sus rúbricas es de rango similar; el *Cancionero de Baena* presenta, en este sentido, las aportaciones más valiosas.

Con todo, el estudio interrelacionado de todos estos datos, salpicados aquí y allá, permite reconstruir el sentido de *sotileza* en la España medieval. Como en el resto de Europa, la agudeza es considerada como una potencia intelectual que permite el dominio de toda disciplina filosófica o artística, al propiciar el desentrañamiento de cualquier materia intrincada; las artes del *trivium* y la poesía ocupan un lugar destacado en este marco. Pero al mismo tiempo, a través de una operación metonímica, lo sutil también se convierte en condición del objeto estudiado o creado por un intelecto agudo –así, la sutileza de un lógico se encuentra también en la materia por él analizada y se manifiesta en sus argumentos, sutiles–. En su concreción literaria, fundamental, la agudeza constituye el único vehículo apropiado para la aprehensión y expresión de realidades inefables, irreductibles a través de la gramática, la retórica y la lógica ordinarias; este pasaje de Quirós desarrolla perfectamente tal principio:

El extremo de lindeza
y las grandes perficiones
que tiene vuestra belleza,
aunque quepa en agudeza,
no cabe en nuestras razones
(Quirós, 11CG, ID6738, vv. 19-23).

La comprensión racional no permite apreciar en su justa medida la belleza de una dama; sólo mediante la agudeza se podrá alcanzar este objetivo.

Todas las aproximaciones a la idea de sutileza, desde Aristóteles a los autores hispanos del Cuatrocientos, muestran evidentes puntos en común. Además de las teorías de base gnoseológica, también las propuestas que vinculan lo agudo a la risa deben ser incluidas en este aserto: Cicerón considera que toda agudeza cómica tiene su correlato serio; además, en último término, la risa es un fenómeno de raigambre intelectual (Bergson, 1900). La noción de sutileza es, sí, vaga y flexible, pero la prueba más palpable de la interrelación de teorías diversas radica en este hecho: en su plasmación verbal, la agudeza se manifiesta a través de un conjunto de técnicas retóricas muy concretas, que muestra notables coincidencias entre las distintas propuestas⁸:

8. En el cuadro, considero conjuntamente nociones emparentadas –así, *enthymema* y *argumentum* o antítesis y *contrarium*–, aunque sea utilizada una única denominación en cada caso. Los paréntesis rectangulares indican que el autor maneja la noción sin aplicarle un rótulo usual.

Las concomitancias entre las listas de procedimientos de Aristóteles, Demetrio, Cicerón y Quintiliano son sobresalientes. Las técnicas catalogadas por los tratadistas medievales son básicamente las mismas; sólo perífrasis, *interpretatio*, *abusio* y sinécdoque vienen a engrosar la nómina clásica. En la Edad Media europea, la obra de Trapezuntius es la más rica en información sobre retórica de la agudeza; repárese en el hecho de que, por el contrario, san Agustín no aporta nada a este caudal de recursos. En el ámbito hispano, el *Cancionero de Baena*, con su poética, sus rúbricas y sus composiciones, reúne el mayor número de datos.

Todas estas técnicas retóricas constituyen procedimientos de relación; inspirándose sin ninguna duda en esta circunstancia, Gracián acuñó su noción de *concepto*: “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Agudeza*, II; t. I, p. 55). Este amplio conjunto de recursos, convenientemente organizado, da lugar a siete dimensiones básicas de la agudeza:

a) *Ductus* complejo.- En virtud de esta técnica, un discurso trasciende su literalidad. Ironía, énfasis y perífrasis son algunas de sus manifestaciones específicas.

b) *Perspicuitas-obscuritas*.- La agudeza verbalizada implica una dificultad intelectual que se concreta en tres ámbitos principales: *ambiguitas* –así, el equívoco–, sinonimia –a través de *interpretatio* y *definitio*– y el tropo –señaladamente la esfera de la metáfora–.

c) *Brevitas*.- La compresión verbal supone un agudo ejercicio creador y hermenéutico: la economía de medios contrasta con su complejidad semántica.

d) *Disputatio*.- La altercación de dos perspectivas en el análisis de una misma realidad brinda propicias ocasiones a la sutileza expresiva. Las *probationes* argumentativas (*exemplum*, *argumentum* y *sententia*) y las figuras dialécticas (*correctio*, *conciliatio* o *concessio*) están incluidas en este marco.

e) La *cita*.- La inserción de un texto previo en un discurso nuevo exige un ejercicio cuya mayor o menor dificultad intelectual dependerá del grado de manipulación a que la cita esté sometida.

f) El *anthiteton*.- El establecimiento de vínculos entre realidades contrapuestas constituye la operación aguda por excelencia.

g) La *annominatio*.- El contraste entre significantes similares y significados distintos es otro vehículo muy apropiado para la expresión sutil de contenidos inefables.

* * *

III. Todas estas dimensiones de la agudeza incidirán de un modo u otro en el cancionero amatorio, subordinadas en general a la estilización literaria del sentimiento amoroso denominada *amor cortés*, que nuestros poetas cuatrocentistas

adaptaron⁹. Como es natural, la aplicación de cada uno de estos conjuntos de procedimientos en los cancioneros diferirá tanto cuantitativa como cualitativamente y cambiará con el paso del tiempo¹⁰.

El *ductus* complejo, fundamento del discurso simulatorio, deriva de la indecisión de un galán que no puede declarar abiertamente su amor. Los procedimientos que configuran esta técnica constituyen un 4'67% del total de recursos de la agudeza recogidos; entre ellos, el más característico es la perífrasis y el menos habitual la ironía; énfasis, lítote y antonomasia se encuentran entremedias. La aplicación mecánica de estos artificios determina su bajo rango en el marco de la sutileza.

La relación de *perspicuitas* y *obscuritas*, más compleja que la pura antonimia, permite establecer numerosos estadios intermedios entre la claridad y oscuridad de los enunciados, ópticas diversas que, aplicadas al amor y sus extremos, propician la caracterización de estas realidades multiformes y mudables. En el dominio de los recursos de la agudeza, la *perspicuitas-obscuritas* constituye un 22'36% del total. Tres son las subdivisiones establecidas en su interior: *ambiguitas*, sinonimia y el ámbito de la metáfora. La *ambiguitas* está integrada por antanaclasis y retruécano, quizá menos habituales de lo que cabía esperar a partir de las intuiciones de la crítica tradicional; sin provocar hermetismo, estos procedimientos de equívocidad contribuyen en gran medida a la condensación intelectual del poema amoroso cancioneril. A la esfera de la sinonimia pertenecen isodinamia, *definitio* e *interpretatio*, que, en sentido amplio –como paráfrasis–, se concreta en dos subgéneros tan importantes como la *glosa* y la *desfecha*; en todos estos casos, la presentación de una misma realidad desde una perspectiva diferente permite advertir sutiles dimensiones antes inadvertidas. El marco de la metáfora tiene en *translatio* e hipérbole sus técnicas más frecuentes; también las menos versátiles,

9. El *corpus* de estudio de mi trabajo está integrado por la poesía amorosa de las siguientes colecciones: *Cancionero de Baena* (ID PN1), *Cancionero de Palacio* (ID SA7), *Cancionero de Estúñiga* (ID MN54), *Cancionero de Herberay des Essarts* (ID LB2), *Cancionero de Roma* (ID RC1), *Cancionero de la Biblioteca Marziana* (ID VM1), *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* (ID MN6), *Cancionero de Vindel* (ID NH2), *Cancionero musical de la Biblioteca Colombina* (ID SV1), *Cancionero de la Bibliothèque Nationale de Paris* (ms. Esp. 226) (ID PN4), *Cancionero de Rennert* (ID LB1), *Cancionero musical de Palacio* (ID MP4) y *Cancionero general* (ID 11CG). El conjunto está constituido por 2556 poemas; descartando las repeticiones, el total neto asciende a 2010 piezas. De estas composiciones, alrededor de un 50% pertenece a la producción de autores de cronología conocida; los datos referentes a la evolución de la agudeza cancioneril estarán apoyados, evidentemente, en esta restricción del *corpus* general.

10. Se apreciarán ligeras diferencias entre los porcentajes que siguen y los datos presentados en mi tesis doctoral (Casas Rigall, 1992); ello es debido a la posterior refacción del capítulo dedicado a los refranes, llevada a cabo con la guía del útil índice de Dutton (1991, VII), la cual indirectamente afectó a las estadísticas globales del trabajo.

sujetas a una *imitatio* poco flexible; en cambio, alegoría, símbolo y, sobre todo, enigma, que se manifiesta en el subgénero de las *invenciones*, tienen un mayor valor como recursos de agudeza.

La *brevitas*, en principio, no parece un recurso derivado de las convenciones amorosas que maneja el poeta de cancionero. Sin embargo, el laconismo expresivo se inclina a la *obscuritas* y lo paradójico, dimensiones ambas explicables desde la naturaleza del amor cortés. Dentro del conjunto de recursos sutiles, la *brevitas* representa un 4'73%. Este concepto teórico tiene su perfecta encarnación en el *mote*, poema habitualmente conformado por un solo octosílabo; manifestaciones de *brevitas* son, asimismo, zeugma complejo y silepsis, recurso este último que integra en su seno ciertos usos de sinécdoque y metonimia que reproducen el caos interior del enamorado.

La *disputatio* dialéctica es una evidente emanación de las tensiones inherentes al amor y sus protagonistas en los cancioneros. Los deseos del galán chocan con el recato de la dama; así, cuando aquél logra superar las barreras del silencio cortés, entabla con su amada un diálogo que discurre por las vías del debate; lo habitual, no obstante, será que el amador se dirija a una “señora”, en apóstrofe, que nunca responde; otras veces, el enamorado disputa con el dios de Amor, a quien está sometido; finalmente, en el colmo de la obsesión, el galán cortés examina y reexamina su triste situación muy a menudo, estableciendo consigo mismo una tensión lógica de argumentos y refutaciones. En la esfera de los procedimientos sutiles, la *dispositio* dialéctica alcanza el 8'38% del total. Sus manifestaciones en el poema amatorio se verifican en modalidades formales como las *preguntas y respuestas* y el *perqué*, en las *probationes* argumentativas de una tesis (*exemplum*, *argumentum* y *sententia*) y en las figuras dialécticas (particularmente, *communicatio* y *correctio*). Como instrumento de confrontación intelectual, la *disputatio* ostenta un rango sutil muy importante: el enfoque de un mismo objeto desde diversas perspectivas desvela dimensiones inesperadas.

De manera excepcional, la cita y acomodación de textos no es resultado directo de las convenciones del amor cortés; aunque sí lo sea una de sus fuentes –fundada en la *religio amoris*–, el artificio formal de la cita no puede ser explicado por esta vía. Ello explica que su incidencia se quede en un 3'63% de los ejemplos recopilados. Sus tres manifestaciones básicas son la cita de poemas cancioneriles, la acomodación de pasajes bíblicos o litúrgicos y la cita o acomodación de refranes. Si bien el engaste de versos cancioneriles en piezas cancioneriles no supone un proceso de agudeza notable, la inserción de refranes y textos religiosos en el poema amatorio sí requiere operaciones analógicas y manipulaciones de sentido y forma más complejas.

El *antitheton* constituye una natural proyección de las fuerzas enfrentadas que configuran el sentimiento amoroso en la concepción cortés, así como una imagen de las propias contradicciones de los enamorados. Su grado de incidencia es, en conjunto, el más alto de todos (29'44%). Se manifiesta el *antitheton* en el *ornatus* del poema a través de procedimientos como antítesis, *cohabitatio*, oxímoron, paradoja y *suspensio*, pero también en la *compositio* sintáctica de los grupos de palabras en forma de período e incluso en la propia estructura de las piezas de *dispositio* bipartita. Aunque las figuras retóricas enmarcables en el *antitheton* están sometidas a los mecanismos de la *imitatio*, la ambigüedad de los polos opuestos –derivados de la antinomia *amor vs. desamor*– permite evitar los calcos mecánicos y exige al lector una atención constante; de este modo, la carga de agudeza de técnicas como la antítesis y la paradoja es notable¹¹.

Por último, los diversos tipos de *annominatio*, como juegos de palabras, representan un intento de designar aspectos difusos del amor y su ámbito, inefables. Con respecto a la totalidad de los recursos de la agudeza en el cancionero amoroso, alcanza un 26'58% de los ejemplos. Sus manifestaciones, por orden de importancia, son políptoton, *derivatio*, figura etimológica, *traductio*, paronomasia y *macho e fembra*; cada uno de estos recursos, aun perteneciendo a un tronco común, permite expresar matices diversos.

El carácter lírico de un poema –fundamental en al cancionero amoroso, como es obvio– es singularmente proclive a la agudeza; cuando aparecen elementos narrativos complementarios –en algunos *dezires* y *romances*–, el grado de densidad sutil de la composición ceja sólo ligeramente. De hecho, en general, las técnicas de la agudeza se manifiestan en el cancionero amoroso con independencia de sus subgéneros poéticos. Es cierto que unos cuantos procedimientos encuentran un medio particularmente favorable en ciertas modalidades formales; así, la paráfrasis se proyecta a la perfección sobre *glosas* y *desfechas*; el enigma tiene en la *invención* un marco natural; el *mote* es *brevitas* por excelencia, mientras que *preguntas* y *respuestas*, *perqué* y composiciones dialogales son encarnación lógica de la *disputatio*. Sin embargo, estos procedimientos sutiles no aparecen de manera exclusiva en los subgéneros precedentes; su radio de acción

11. La expresividad de paradojas como “En la muerte está la vida” (Anónimo, 11CG, ID6986) radica en que, en su interior, la oposición positivo-negativo es alternante: la *vida*, en principio, es algo bueno, frente a la *muerte*, pero la *vida* sin amor es peor que la muerte; además, la *muerte* es positiva cuando resulta del sufrimiento amoroso, del enamoramiento, siendo así preferible a la *vida* sin una señora que servir. Este carácter reversible de los polos del binomio antitético es la causa principal de que, aun siendo tan reiterativa la *materia* de recursos como *contentio* y paradoja, sus *formas* resulten siempre sorprendentes y obliguen al destinatario a estar muy atento para captar nuevos matices, a veces difíciles de apreciar.

es mayor. Sólo la *dispositio* bipartita tiende a manifestarse más estrechamente en *canciones* y *villancicos* de una vuelta.

Considerados de manera autónoma, los procedimientos de agudeza en la producción amorosa cancioneril no implican por regla general una sobresaliente complicación intelectual del poema, excepción hecha de algunas manifestaciones del enigma. Es la natural conjunción de distintas técnicas sutiles en la misma pieza la circunstancia que provoca más dificultades de lectura.

La mayor parte de las técnicas de agudeza en el cancionero amoroso aparecen en los cinco lapsos de treinta años o tricenios¹² delimitados, como primera aproximación, en esta tradición literaria, aunque lo normal será que su grado de incidencia varíe en distintos períodos. Hay, no obstante lo anterior, un conjunto de procedimientos utilizado por un igual en todas estas etapas: metáfora e hipérbole, silepsis, *communicatio* y *correctio*, políptoton y figura etimológica constituyen el basamento inmutable de la sutileza cancioneril. Frente a estos recursos, otras técnicas tienden a la regresión con el paso del tiempo; así ocurre con antonomasia y perífrasis, las metáforas vegetal, lumínica y mineral, y la *traductio*. Más frecuente resultará la tendencia contraria, la progresión, patente en el uso de lítote, alegoría, *argumentum*, *locus a fictione*, *sententia*, la esfera del *anthiteton* (antítesis, *cohabitatio*, paradoja, oxímoron, período y *dispositio* bipartita), paronomasia, *derivatio*, *definitio* y en el desarrollo de varios subgéneros cancioneriles asociados a ciertos procedimientos de agudeza: *glosa* (paráfrasis), *invención* (enigma) y *mote* (*brevitas*).

Los recursos técnicos sujetos a evolución permiten establecer dos etapas principales en el discurrir del cancionero amoroso, ambas divididas a su vez en dos subfases.

El primer período coincide con los tricenios I y II (autores nacidos entre 1340 y 1400), semejantes en la utilización de énfasis, lítote, retruécano, *glosa* (paráfrasis), símbolo de color, *preguntas* y *respuestas*, zeugma, *locus a fictione*, *argumentum*, *sententia*, paradoja, oxímoron, *dispositio* bipartita y paronomasia. En el interior de esta fase, la subdivisión establecida se corresponde con sus dos tricenios, que confieren distinto tratamiento a antonomasia, perífrasis, antanaclasis, ciertos tipos de metáfora (vegetal, lumínica y mineral), *cohabitatio*, período,

12. No figura en el *DRAE* ningún sustantivo para designar un período de treinta años, aunque sí el adjetivo correspondiente (*tricenial*). El latín se valía de la voz *tricennium* para expresar este lapso temporal; séame permitido, por tanto, emplear el neologismo *tricenio*.

Tras analizar las críticas vertidas sobre el concepto orteguiano de *generación* (cfr. CASAS RIGALL, 1992: 12-18), me he inclinado por emplear el *tricenio* como unidad de periodización, aunque entendida con carácter fundamentalmente externo y provisional.

traductio, *exemplum* y *similitudo*, diferencias menos acusadas que sus semejanzas. El instrumento más adecuado para sintetizar el estilo cancioneril en esta primera fase es la caracterización negativa: en este momento apenas se usan o se desconocen por completo subgéneros y técnicas como la *glosa*, el *mote*, el *locus a fictione* y, sobre todo, los distintos recursos del *antitheton*, procedimientos todos ellos que más adelante alcanzarán un desarrollo importante.

El segundo período principal se corresponde con los tricenios III, IV y V (poetas nacidos entre 1401 y 1490), que, frente a la fase precedente, se asemejan en el tratamiento de lítote, antanacsis y retruécano, símbolo de color, *similitudo*, antítesis, paradoja, oxímoron, período, *dispositio* bipartita, *derivatio* y *traductio*. En el interior de esta etapa se establece una subdivisión entre los tricenios III, por un lado, y IV y V, por otro. El tricenio III funciona, valga el símil, a modo de bisagra: por una parte, vuelve la vista a la tradición anterior —emplea de modo semejante zeugma, *argumentum*, *sententia* y paronomasia—, de manera especial a la subfase correspondiente al tricenio I —así, antonomasia, perífrasis, antanacsis y *traductio*—; por otra parte, propone soluciones nuevas, generalmente admitidas y potenciadas por los poetas posteriores —de este modo, énfasis, antanacsis, *glosa*, *definitio*, *invención*, *mote*, el marco del *antitheton* o la *derivatio*—. Las diferencias entre los tricenios III y IV-V son menos apreciables, pero se advierten de modo especial en el uso de isodinamia, *preguntas* y *respuestas*, poemas dialogales, *exemplum* y *locus a nomine*. Los tricenios IV y V constituyen la etapa final de esta segunda fase; sus semejanzas en cuanto a selección estilística son notabilísimas: a los procedimientos compartidos con el tricenio III, hay que añadir antonomasia, perífrasis, *exemplum*, *sententia*, la metáfora del *amor hereos* y paronomasia. En conjunto, este segundo período principal de la agudeza en el cancionero amoroso se caracteriza por el escaso uso de antonomasia, perífrasis, *traductio* y las metáforas vegetal, lumínica y mineral, frente a, sobre todo, el punto culminante en el desarrollo de *glosa*, *definitio*, alegoría, *invención*, *mote*, *argumentum*, *sententia*, la esfera del *antitheton*, paronomasia y *derivatio*.

Esta última circunstancia explica en buena parte el hecho de que algunos estudiosos hayan apreciado una condensación del grado de agudeza en la poesía del tiempo de los Reyes Católicos. No obstante, debe tenerse en cuenta que, como hemos visto, hay una base invariable de procedimientos sutiles en todo el cancionero amoroso, así como otros recursos que experimentan una evidente regresión en su uso. De este modo, en lugar de admitir un avance progresivo en términos absolutos, resulta más pertinente hablar de distintas fases en la evolución de la agudeza en la poesía amorosa de los cancioneros medievales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1864): *Historia crítica de la Literatura Española*, Madrid, Fernández Cancela, 1861-1865, 7 vols. (facsimil, Madrid, Gredos, 1969).
- ANGLADE, Joseph, ed. (1919): Guilhem Molinier: *Las Leys d'amors. Manuscrit de la' Academie des Jeux Floraux*, Toulouse-Paris, Edouard Privat-Auguste Picard, 1919-1920, 4 vols. (reimpresión, New York-London, Johnson Reprint, 1971).
- AZÁCETA, José María, ed. (1966): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, C.S.I.C., 1966, 3 vols.
- BARBOLANI, Cristina, ed. (1982): Juan de Valdés: *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BELTRÁN, Vicente (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988.
- BERGSON, Henri (1900): *Le rire*, Paris, Alcan, 1900.
- CASAS HOMS, José María (1956): 'Torcimany' de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*, nota preliminar de J. Rubió Balaguer, Barcelona, C.S.I.C. (Sección de literatura catalana), 1956, 2 vols.
- CASAS HOMS, José María y O. J. TUULIO, eds. (1962): *La 'Gaya ciencia' de P. Guillén de Segovia*, Madrid, C.S.I.C., 1962, 2 vols.
- CASAS RIGALL, Juan (1992): *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los 'Cancioneros' medievales* (Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1992), Santiago de Compostela, Universidad, 1993 [microforma].
- COLLARD, Andrée (1967): *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, ed. (1969): Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- COUSIN, Jean, ed. (1975): Quintiliano: *Institution oratoire*, ed. bilingüe [latín-francés], Paris, "Les Belles Lettres", 1975-1980, 7 vols.
- DE BRUYNE, Edgar de (1946): *Etudes d'Esthétique médiéval*, Brugge, 'De Tempel' Tempelhof, 1946. Hay traducción española de A. Suárez: *Estudios de Estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958-1959, 3 vols.
- DUTTON, Brian, ed. (1991): *El Cancionero del Siglo XV*, Salamanca, Universidad, 1990-1991, 7 vols.
- FARAL, Edmond, ed. (1923): *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes, 1923 (reimpresión, Paris, Honoré Champion, 1971).
- GALLO, Ernest, ed. (1971): *The Poetria nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, ed. bilingüe [latín-inglés], The Hague-Paris, Mouton, 1971.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1968): *España e Italia ante el Conceptismo*, Madrid, C.S.I.C. (RFE, anejo LXXXVII), 1968.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed. (1990): Alfonso de la Torre: *Visión delectable*, Salamanca, Universidad, 1990.

- GARCÍA LÓPEZ, José, ed. (1979): Demetrio: *Sobre el estilo*. "Longino": *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.
- GÓMEZ MORENO, Angel y Maximilian Kerkhof, eds. (1988): Marqués de Santillana: *Obra completas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- Ed. (1990): *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- HERRERA, Fernando Alonso de, ed. (1511): Jorge de Trebisonda: *Opus absolutissimum rhetoricorum Georgii Trapezuntii cum additionibus Herrariensis*, Compluti, Arnaldus G. de Brocario, 1511.
- LAPESA, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957.
- LAWRANCE, Jeremy N. H., ed. (1979): *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1979.
- LE GENTIL, Pierre (1949): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, 1949-1953, 2 vols. (reimpresión, Genève-Paris, Slatkine, 1981).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, ed. (1984): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.
- MANZANARES, Fernando (1488): *Flores rhetorici*, Salamanca, h. 1488.
- MARSHALL, J. H., ed. (1972): *The Razos de trobar of Raimon Vidal de Besalú and Associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972.
- MARTÍN, Balbino, ed. (1957): San Agustín: *De doctrina Christiana*, en *Obras completas de san Agustín. Tomo XV*, ed. bilingüe [latín-español], Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1957, pp. 49-349.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1890): *Antología de poetas líricos castellanos. Parte I. La poesía en la Edad Media*, en M. Artigas, dir.: *Edición nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo*, Santander, Aldus S. A. de Artes Gráficas, 1944-1945, vols. XVII-XVIII.
- MESTRE SANCHIS, Antonio, ed. (1984): Gregorio Mayáns y Siscar: *Obras completas. III. Retórica*, prólogo de J. Gutiérrez, Valencia, Ayuntamiento de Oliva-Diputación de Valencia, 1984.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1861): *De los trovadores en España. Estudio de Lengua y Poesía Provenzal*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1861. Incluido en las *Obras completas de Manuel Milá y Fontanals, II*, ed. de C. Martínez y F. R. Manrique, Barcelona, C.S.I.C.-Patronato Menéndez Pelayo-Instituto Miguel de Cervantes, 1966.
- MURILLO, Luis Andrés, ed. (1982): Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1982, 2 vols.
- NEBRIJA, Antonio de (1481): *Introductiones Latinae*, Salmanticae, 1481 (facsimil, Salamanca, Universidad, 1981).
- (1492): *Diccionario latino-español*, Salmanticae, 1492 (facsimil, Barcelona, Puvill-Editor, 1979).
- (1515): *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, Compluti, 1529, 2ª ed.
- OROZ RETA, José y M. Marcos Casquero, eds. (1982): San Isidoro: *Etimologías*, ed.

- bilingüe [latín-español], introducción de M. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982-1983, 2 vols.
- PRÉCHAC, François y Henry Noblot (1945): Séneca: *Lettres à Lucilius*, ed. bilingüe [latín-francés], Paris, "Les Belles Lettres", 1945, 5 vols.
- RICO, Francisco (1966): "Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero General*", *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 274-284. Trabajo revisado en su *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 189-227.
- ROMEU FIGUERAS, José, ed. (1965): *Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, en *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV-1 y IV-2, Barcelona, C.S.I.C. (Instituto Español de Musicología), 1965.
- ROSSELL, Cayetano, ed. (1872): Lope de Vega: *Justa poética al bienaventurado san Isidro*, en *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, *Biblioteca de Autores Españoles*, XXXVIII, Madrid, Rivadeneyra, 1872, pp. 143-147.
- RUBIO, Fernando, ed. (1959): "Ars praedicandi de fray Martín de Córdoba", *La Ciudad de Dios*, 172 (1959), pp. 327-348.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., ed. (1923): Enrique de Villena: *Arte de trovar*, Madrid, Victoriano Suárez, 1923.
- SANCHO ROYO, Antonio, ed. (1991): Hermógenes: *Sobre los tipos de estilo. Sobre el método del tipo 'fuerza'*, Sevilla, Universidad, 1991.
- SARMIENTO, Padre Martín (1775): *Memoria para la historia de la poesía y poetas españoles*, en *Obras posthumas del Rmo. P. M. Fr. Martin Sarmiento Benedictino, I*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1775.
- SUTTON, E. W. y H. Rackham, eds. (1959): Cicerón: *De oratore*, London-Cambridge (Massachusetts), ed. bilingüe [latín-inglés], William Heineman Ltd.-Harvard University Press, 1959, 2 vols.
- TICKNOR, George (1851): *Historia de la literatura española, I*, versión española de P. de Gayangos y E. de Vedia con correcciones y adiciones del autor, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1851.
- TOVAR, Antonio, ed. (1971): Aristóteles: *Retórica*, ed. bilingüe [griego-español], Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971 (reimpresión corregida de la primera edición, de 1953).
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Martínez de Aguilar, 1754.
- WHINNOM, Keith (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Titus Wilson & Son Ltd., 1981.