REVISTA

DE

FILOLOGÍA ESPAÑOLA

TOMO LXXXII

JULIO-DICIEMBRE 2002

Fascículos 3.º-4.º

«MUERTE, CATES / QUE NON CATES»: EL "DISCOR" 510 DE FRAY DIEGO DE VALENCIA EN EL *CANCIONERO DE BAENA*

LUIS M. GIRÓN-NEGRÓN Harvard University

Una ojeada casual a los cancioneros cuatrocentistas puede deparar al lector el hallazgo imprevisto (o grato redescubrimiento) de joyas desatendidas de nuestra lírica. Éste podría ser el caso con el "dezir" 510 de fray Diego de Valencia en el Cancionero de Baena: una muestra extraordinaria de nuestra poesía elegiaca bajomedieval a la que apenas se le ha prestado atención crítica. En las páginas siguientes, haremos algunas calas sobre la

RFE, LXXXII, 2002, 3.º-4.º, págs. 249-272

¹ Son pocos los hispanistas que hacen referencia a este poema y casi todos se limitan a hacer citas ilustrativas en discusiones más generales. H. R. Lang lo menciona en su estudio del "descort", The descort in old Portuguese and Spanish poetry, Beiträge zur romanischen Philologie (Festgabe für Gustav Gröber), Halle, 1899, pág. 494. Félix Lecoy y Maria Rosa Lida de Malkiel puntualizan su deuda con el planto de Juan Ruíz en el Libro de buen amor (vid. nota 6 abajo). A. Krause lo cita dos veces, primero para ilustrar la presencia del topos de la muerte niveladora en la poesía cuatrocentista, luego como ejemplo cancioneril de un coloquio archimedieval con la muerte personificada: Jorge Manrique and the Cult of Death in the cuatrocientos, Berkeley, University of California Press, 1937, págs. 108 y 111, respectivamente. Pierre le Gentil también hace un par de calas breves (La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge: Les thèmes, les genres et les formes, Genève-Paris, Slatkine, 1981 [reimpresión de los dos volúmenes publicados en Rennes, vol. 1: 1949; vol. 2: 1953], vol. 1, págs. 380-381 y vol. 2, pág. 93) y Claudine Potvin cita un par de estrofas (Illusion et pouvoir (La poétique du "Cancionero de Baena"), Montréal, Bellarmin-Vrin, 1989, pág. 115), ambos en reseñas panorámicas sobre el tema de la muerte en la lírica cancioneril. Finalmente, Wolf-Dieter Lange le consagra un par de páginas breves en su monografía sobre Valencia (El fraile trobador. Zeit, Leben und Werk des Diego de Valencia (1350?-1412?), Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1971, págs. 222-224). No nos consta, sin embargo, ningún estudio

estilización del tema fúnebre en esta gema "conceptista" avant la lettre de la-lírica cancioneril. Esperamos que nuestras glosas ilustrativas sobre el arte y estilo de Valencia contribuyan a reivindicar su importancia en nuestra tradición elegiaca.

Ī

Es muy poco lo que se sabe sobre este poeta cancioneril. El Cancionero de Baena recoge casi la totalidad de su obra conocida: cuarenta y dos poemas de atribución segura al "fraile trobador" y un poema adicional de atribución dudosa². Los datos exiguos que podemos precisar sobre él se coligen ora de sus poemas ora de las rúbricas titulares del compilador Juan Alfonso de Baena³. Sabemos que nació en Valencia de Don Juan en León y que era miembro de la orden franciscana. En base a los intercambios poéticos que sostuvo con Vasco Pérez de Camões y Gonzalo López de Guayanes, también se conjetura que debió componer sus poemas más tempranos entre 1372 y 1384 y por ende que debió nacer cerca de 1350⁴. Los datos entreverados en el "dezir" 227 (parte del famoso ciclo sobre el nacimiento de Juan II iniciado por Francisco Imperial) han llevado a proponer 1412 como el posible año de su muerte⁵. En cuanto a su formación intelectual y literaria, sus escritos nos ofrecen el más fehaciente testimonio. Su obra poética es compleja, de temática amplia (amorosa, filosófica, mariana, teológica, satírica, luctuosa, obscena) y una igual diversidad de formas y estilos dentro del marco cancioneril, unificada sin embargo por una viveza imaginativa, virtuosismo técnico y sello personal inconfundible que le han merecido comparaciones con el Arcipreste de Hita (tiene con el Libro de buen amor una deuda incontro-

detallado del poema in toto. No figura en el estudio de Pedro Salinas sobre las Coplas de Jorge Manrique (Jorge Manrique o tradición y originalidad, Buenos Aires, Sudamericana, 1947) ni en el estudio panorámico sobre las elegías funerales castellanas de E. Camacho Guizado, La elegía funeral en la poesía española, Madrid, Gredos, 1969. Tampoco figura en la extraordinaria y casi exhaustiva monografía que consagra María Emilia Garcia Jiménez a nuestra poesía elegíaca premoderna como modalidad literaria, La poesía elegíaca medieval en lengua castellana, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

² Los poemas de atribución segura en el *Cancionero de Baena* son: 35, 118, 227, 377, 473, 475, 477, 479, 481-484, 486, 487, 489, 491-493, 495, 497, 498, 499, 500-516, 519, 527 y 528 (el 617 es de atribución dudosa). La rúbrica del 494 atribuye el poema a Valencia, aunque es obviamente la respuesta de Vasco Pérez de Camões al "deçir" anterior que sí es de nuestro fraile. A este inventario hay que añadir el poema 83 en el manuscrito 2763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, fol. 133v (cfr. Lange, *El fraile trobador*, págs. 70-71), para un total de cuarenta y tres poemas.

³ Lange, El fraile trobador, págs. 34-52.

⁴ Lange, El fraile trobador, págs. 36-38.

⁵ Lange, El fraile trobador, págs. 45-46.

vertible)⁶. Baena mismo preconiza sus «cantigas e preguntas e dezires» como «bien fechas e muy sabia e letradamente puestas e ordenadas, e muy sotilmente limados e escandidos». Además de excelente poeta, gozaba sobre todo de una envidiable reputación en su época por su vasta erudición—Baena lo designa un «grant letrado ... grant maestro en todas las artes liberales ... grant físico, estrólogo e mecánico» y aun parecía detentar el título de "maestro en santa theologia". Destaca en particular su inteligente participación en los debates poéticos del *Cancionero* sobre filosofía natural y el problema de la predestinación, ejecución que confirma su fama como intelectual⁸.

Finalmente, cabe señalar la inequívoca evidencia de su conocimiento del hebreo y obvia familiaridad con la cultura judía. Se conserva en el *Cancionero de Baena* un poema satírico suyo contra "un converso de León que se llamava Juan de España" que hace gala de ambas cosas (el "dezir" 501). En estos versos durísimos, varias veces editados y comentados por hispanistas y hebraístas ⁹, fray Diego encuadra unas invectivas bilingües contra la viri-

⁶ Félix Lecoy, en su clásico estudio sobre las fuentes de Juan Ruiz (Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita, Paris, Droz, 1938-reimpreso por Alan Deyermond con un nuevo prólogo y una bibliografía suplementaria en Gran Bretaña, Gregg International, 1974), fue el primero en señalar las aparentes deudas textuales del "discor" 510 con el planto del Libro de buen amor (págs. 204, 210-1). Lida de Malkiel ("Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del Libro de buen amor", apéndice A en Juan Ruiz: Selección del 'Libro de buen amor' y estudios críticos, Buenos Aires, Eudeba, 1973, págs. 153-202---impreso originalmente en la Revista de Filologia Hispánica 2, 1940, págs 105-50) añade otros ejemplos de paralelos y coincidencias verbales entre los dos poetas (págs. 167-168 en la impresión de 1973). Le Gentil también se hace eco de la opinión de Lecoy (La poésie lyrique, vol. 1, págs. 380-381), y en la edición del Cancionero de Baena que aquí manejamos (Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Cancionero de Juan Alfonso de Baena, Madrid, Visor Libros, 1993—de aquí en adelante, CB), los editores sugieren que Valencia «tiene algo del Arcipreste de Hita: cambiar de tono sin que sepamos cómo» (CB, pág. 323, nota introductoria al poema 473), una apreciación escueta e impresionista de Juan Ruiz, pero con todo acertada.

⁷ CB, p. 323. Sobre el posible alcance de su cultura enciclopédica, véase Lange, El fraile trobador, págs. 38-42.

⁸ Es harto conocida la pobreza de conocimientos que a veces pasa por erudición en el Cancionero de Baena. Pero en esa pleamar de confusiones que revela la paupérrima formación teológica cristiana de sus poetas (conversos o no), fray Diego de Valencia despunta por su singular sutileza y raro dominio de argumentos escolásticos y científicos. Así lo demuestra, por ejemplo, su refutación astronómica de las tesis deterministas, un argumento sofisticado en contra de la astrología que ilustra, a juicio de Charles Fraker Jr., como fray Diego «is perhaps the most subtle and intelligent of the doctrinal poets of our group» (Studies on the "Cancionero de Baena", Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966, pág. 114).

⁹ Los comentarios más detallados y precisos sobre el poema son los de Francisco Cantera

⁹ Los comentarios más detallados y precisos sobre el poema son los de Francisco Cantera Burgos, "El Cancionero de Baena: judíos y conversos en él", Sefarad 27, 1967, págs. 71-111 y Josep M. Sola-Solé y Stanley E. Rose, "Judíos y conversos en la poesía cortesana del siglo xv: El estilo polígloto de fray Diego de Valencia", Hispanic Review 44, 1976, págs. 371-385 (reimpreso por Solá-Solé en Sobre árabes, judios y marranos y su impacto en la lengua y literatura española, Barcelona, Puvill, 1983, págs. 191-223). Este último, a su vez, resume y corrige a lo largo de sus notas las interpretaciones propuestas por los editores decimonónicos del poema

lidad de este Juan en una serie de razonamientos malintencionados que equiparan su condición de judío con el *status* de los eunucos en la ley talmúdica. Es una filípica corrosiva, oscura pero imbricada de referencias precisas a la observancia judía, hebraísmos abundantes en ingeniosa posición de rima con vocablos castellanos, y aun alusiones sardónicas, si bien acertadas, a decretos *halákhicos* en la literatura rabínica que hacen de estos versos políglotos una muestra inquietante de la sátira cancioneril ¹⁰.

Su derroche de hebraismos y alusiones judaicas, y su otro altercado poético con el converso "don Simuel Dios-ayuda" (el "dezir" 511), han dado pie a especulaciones sobre su posible origen hebraico ¹¹. No tenemos constancia

¹¹ Véanse Américo Castro, España en su historia: Cristianos, moros y judios, Barcelona, Grijalbo, 1984, 3ra edición, pág. 328 (1.ª edición—Buenos Aires, Losada, 1948); Maria Rosa Lida de Malkiel, Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español, El Colegio de México, 1984, pág. 540, 2.ª edición adicionada por Yakov Malkiel (1.ª edición: 1950); y Fraker, Studies, pág. 111.

⁽J. Rodríguez de Castro, Biblioteca española, vol. 1, Madrid, 1781, págs. 332-333; Juan Amador de los Ríos, Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judios en España, Madrid, 1848, pág. 424; P. J. Pidal, El Cancionero de Juan Alfonso de Baena, Madrid, 1851, pág. 545 [edición posterior—Buenos Aires, s.'a.] y Francisque Michel, El Cancionero de Juan Alfonso de Baena, publicado por Francisque Michel, con las notas y los indices de la edición de Madrid de 1851, Leipzig, 1860), además de ofrecer algunas lecturas alternativas a las de W. Schmidt (Der Wortschatz des 'Cancionero de Baena', Berna, 1951) y el mismo Cantera Burgos, op. cit. En su ensayo reciente sobre la poesía cancioneril y los conversos, Yirmiyahu Yovel ("Converso Dualities in the First Generation: The Cancioneros", Jewish Social Studies 4/3, 1998, págs. 1-28, esp. 12-14) añade un par de importantes notas aclaratorias que eludieron a estos comentaristas sobre el contexto hebraico del poema. Para una perspectiva literaria sobre Juan de España (el destinatario de esta sátira) y cómo empalma su obra con el discurso bufonesco de los poetas conversos cancioneriles, véase finalmente Francisco Márquez Villanueva ("Jewish Fools of the Spanish Fifteenth-Century", Hispanic Review 50, 1982, págs. 385-409. Márquez Villanueva alude brevemente a este poema en pág. 404, nota 36).

¹⁰ Los numerosos hebraismos, que tanto quehacer le han dado a los filólogos y de los cuales algunos aún no han sido bien explicados, incluyen: "cohenín" (בוהכים: 'sacerdotes'), "baçı́n" (בעים: 'huevos' en el sentido de 'testículos'), "manzel" (Cantera—ממזר: 'bastardo, ilegítimo'; Solá-Solé, un derivado participial de ato con la acepción en hebreo rabínico de 'practicar el celibato'), "cedaquín" (צדהים: 'justos'), "milán" (מילה: 'circuncisión'), "bahelá" (מתנה: 'copulación, coito'), "matanay" (מתנה: 'don, regalo'), "peçuquen" (בורהים: 'versículo, sentencia'); "guigal" (גלגל: 'rueda', 'fortuna'), "sofar" (שופר), "misomat" (משומד) 'apóstata, renegado') y "tanay" (יתנאי: 'condición, estipulación'). El debate talmúdico aquí aludido se cierne sobre las injerencias bíblicas que prohíben a los castrados participar en los sacrificios del Templo (Lev 21:20; Deut 23:2). Como señalan Solá-Solé y Rose, ("Judíos y conversos", págs, 201-202 en la reimpresión de 1983), según la interpretación rabínica de Deut 23:2 en la Mishnah (Yebamot 20A), los eunucos tampoco tenían derecho a casarse con una mujer judía. Aun la formulación «por peçuquen e por glosa» con que se introduce el razonamiento rabínico se corresponde perfectamente con el hebreo ehad migra' ve-ehad targum (Yovel, "Converso Dualities", págs. 13-14). Yovel, por su parte, también ha puntualizado con gran perspicacia el posible manejo irónico de dos frases hebreas en el poema («fue aquesta de Adonay» como una paráfrasis sardónica del hebreo me-ha-Elohim hi en 2 Crón 25:20 en alusión solapada a la condición de converso de Juan de España; y «con la ira de Saday» como inversión deliberada del dicho hebraico be-virkat Shaddai «con la bendición de Shaddai»).

documental alguna de que fray Diego de Valencia fuera de procedencia judía, aunque el conocimiento del hebreo y del judaísmo aquí desplegado es muy preciso, raro para un clérigo español de ascendencia no-conversa y—no empece la acerbidad de sus denuestos antihebraicos—no del tipo que se documenta en la literatura polémica cristiana antijudía de los siglos XIV y XV 12. En todo caso, el que fuera o no converso —una cuestión todavía insoluble— no altera el hecho poético aquí documentado: su capacidad para manejar el hebreo con pericia artística, aunque para un fin censurable, en un poema cancioneril sofisticado y bilingüe.

¹² En contra de su posible origen converso, Lange (El fraile trobador, págs. 42-43) ofrece un par de argumentos que no se nos antojan incontrovertibles. Asevera que su conocimiento del hebreo es afin al de otros mendicantes consagrados a la labor misionera entre judíos y musulmanes. No reconoce, sin embargo, que (A) la mayoría de los mendicantes dados a esta labor en el siglo XIV (y principios del siglo XV) basaban sus esfuerzos en los materiales rabínicos traducidos al latín o al vernáculo en la literatura apologética antijudia de los dos siglos anteriores (e.g. los Dialogi contra Iudaeos de Petrus Alfonsi, el Pugio fidei de Ramón Martí o compilationes latinas de literatura rabinica como las Extractiones de Talmut-vid. Jeremy Cohen, The Friars and the Jews: The Evolution of Medieval Anti-Judaism, Ithaca, Cornell University Press, 1982); (B) que los pocos polemistas hispanocristianos conocedores del hebreo en la época de Valencia eran casi todos de ascendencia conversa (e.g. Jerónimo de Santa Fe); y, (C) que los motivos antijudios aquí aducidos no parecen figurar en las dichas fuentes de los polemistas mendicantes (aunque no hemos hecho un estudio exhaustivo, aún no hemos hallado, por ejemplo, referencia polémica al pasaje sobre los eunucos de Yebamot 20A en las Extractiones de Talmut [cf. el índice de los loci talmúdicos ahi traducidos en Chaim Merchavya, Ha-Talmud bi-rei ha-natsrut, Jerusalén, 1970, págs. 363-418, especialmente págs. 380-381], el Dialogi contra Iudaeos o el Pugio fidei). Claro que un estudio más a fondo requeriría explorar, por ejemplo, si hay referencias pertinentes en la literatura polémica donde la circuncisión o alguna otra seña de identidad judía se asocie con el "status" talmúdico de los eunucos, pero esto rebasa por el momento el alcance de esta nota. En todo caso, Lange obviamente desconoce la presencia visible y abundante de conversos en el Cancionero de Baena (cf. Fraker, Studies; Cantera Burgos, "El Cancionero de Baena"; Julio Rodríguez Puértolas, "Jews and Conversos in Fifteenth-Century Castilian Cancioneros: Texts and Contexts," Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the 'Cancionero de Baena' to the 'Cancionero General', E. Michael Gerli y Julian Weiss [eds], Medieval & Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1998, págs. 187-198). Desacredita, por ejemplo, el origen judaico de Baena mismo, por ignorar los datos recientes que han venido a corroborar la base biográfica para las sátiras poéticas contra su ascendencia judía y que no se limitan al error de lectura por él documentado-cf. la introducción de Dutton y González Cuenca (CB, págs. xiii-xviii). Sólo ofrece un argumento serio, pero-de nuevo-no decisivo contra la posibilidad de que Valencia fuera de origen judío. En un documento dirigido a Pedro Segúdez, superior de la provincia menor de los franciscanos en Santiago, el papa Gregorio IX ratifica la promoción de un tal Didacus Valentinus, fraile también franciscano, ad magisterium sacrae Theologiae en 1389 (Lange, El fraile trobador, págs. 35-36). Las primeras conversiones en masa sólo se dan a raíz de las matanzas de 1391. Si este Didacus fuera nuestro fraile, de haber sido judío, habría que suponer que se convirtió unos años antes de la dicha catástrofe. Sin embargo, este argumento tampoco es concluyente. No hay constancia de que el fraile-poeta y este Didacus no sean sencillamente homónimos, y aunque fueran la misma persona, con todo probable, no sería el primer caso de un converso anticipado: tenemos ahí al ex rabino y primer Cartagena, don Pablo de Santa María.

Π

El "dezir" que nos interesa es muy distinto de su sátira contra el converso Juan de España. Su temática y estructura general están fuertemente enraizadas en la tradición lírica cuatrocentista. Este "dezir" cancioneril se suma, en primer lugar, al corpus variopinto de poemas españoles sobre un tópico medieval por excelencia: la ubicuidad de la muerte o lo caduco de la existencia. Forma parte de esa rica provincia pan-europea de lamentos y poesía luctuosa que abarca obras extraordinarias como el "planto" estremecedor de Juan Ruiz «denostando e maldiziendo la Muerte» y las Coplas a la muerte de su padre de Jorge Manrique 13. Se tiende a agrupar estas obras en dos categorías generales que no se excluyen entre sí: las reflexiones poéticas de orden abstracto sobre la muerte y el contemptus mundi (el Razonamiento con la Muerte atribuido a Juan de Mena o la anónima Danza de la Muerte) y las elegias de ocasión inspiradas por el deceso de figuras históricas (la Defunsión de don Enrique de Villena del Marqués de Santillana, la Visión sobre la muerte del Rey don Alfonso de Diego de Castillo o las defunsiones de Gómez Manrique) 14. Un estudio reciente del Cancionero de Baena también distribuye sus poemas de tema fúnebre en estas dos categorías: las meditaciones líricas sobre el menosprecio del mundo y los panegíricos de difuntos 15. Los topoi temáticos de esta tradición poética en Europa son además harto conocidos: lo efimero de la belleza, los melancólicos ubi sunt, la muerte omnipresente e igualitaria de las danzas macabras o el tópico de putredine cadaverum 16. El "dezir" 510, según veremos, se alinea obviamente con los poemas elegíacos de orden abstracto y hace gala de estos topoi, si bien con una nota peculiar: sus denuestos apostróficos contra

¹³ Sobre el tema de la muerte en la poesía española bajomedieval, véanse Krause, op. cit.; Le Gentil, La poésie lyrique, vol. 1, pág. 377-393; Bruce Wardropper, "Pleberio's lament for Melibea and the Medieval Elegiac Tradition", Modern Language Notes 79, 1964, págs. 140-152 y su antología Poesía elegiaca española, Salamanca, Anaya, 1966; Salinas, op. cit.; y, más recientemente, García Jiménez, La poesía elegíaca medieval. Sobre el planto de Juan Ruiz, cuya influencia en Valencia mencionábamos arriba, véanse Lecoy (Recherches, págs. 200-12) y Rafael Lapesa, "El tema de la muerte en el Libro de buen amor", De la Edad Media a nuestros días, Madrid, Gredos, 1967, págs. 53-75 (impreso originalmente en Estudios dedicados a James Homer Herriott, Madison, 1966, págs. 127-144).

¹⁴ Véase ahora la útil tipología elaborada por García Jiménez (La poesía elegiaca medieval, págs. 19-49), que distingue entre las elegias a la muerte de una persona o un conjunto (personales, generales o de planteamiento teórico y mixtas) y las elegías provocadas por desgracias individuales o colectivas (e.g. las Coplas a la caída de Don Álvaro de Luna de Santillana, el poema lamentatorio ¡Ay, Iherusalem!), incluyendo en este segundo apartado las elegías de tema abstracto.

¹⁵ Potvin, Illusion et pouvoir, págs. 79-132.

¹⁶ Remitimos una vez más al estudio de Garcia Jiménez (págs. 141-163) para una reseña panorámica de tópicos retóricos y elegíacos de la poesía mortuoria española.

la muerte personificada se vuelcan en amargos versos de signo general y meditabundo que evocan el poder universal de la muerte con lugares comunes del género, pero sin la proyección ascética y edificante del *memento mori* cristiano.

La rúbrica titular del poema lo describe además como un "discor." En la tradición cancioneril cuatrocentista, esta modalidad poética pan-románica de origen provenzal consiste en piezas líricas de queja o lamentación (casi siempre amorosa) con una disposición variada de estrofas y formas métricas en las que predominan los versos cortos ¹⁷. Hay toda una gama de "discores" representados en nuestros cancioneros (casi todos por autores "conversos"), discores en castellano y en gallego por Villasandino, Montoro, Baena y Alvar Ruiz de Toro. Valencia mismo compuso otro "discor" de temática amorosa (el "dezir" 506). Claro que el tono quejumbroso del "discor" castellano, centrado en la exploración lírica del desasosiego sentimental, también se prestaba para este tipo de reflexión morbosa sobre lo absurdo de la mortalidad humana.

Su mismo esquema estrófico, aparentemente desusado, tiene una larga historia en la lírica castellana. El "dezir" 510 consiste en nueve coplas caudatas: nueve estrofas de doce versos divididos en cuatro tercetos, cada uno con dos tetrasilabos y un octosilabo final, y con un esquema de rima 4a 4a 8b 4a 4a 8b 4b 4b 8a 4b 4b 8a (ambas rimas consonantes). Este tipo de copla, que en España ya anticipaba Alfonso X y cuyo desarrollo se atisba en la *Historia troyana polimétrica* 18, también lo cultivan los poetas del *Cancionero de Baena*, casi siempre en composiciones satíricas 19. Fray Diego de Valencia lo emplea con maestría en sus dos "discores", el que nos atañe y el "dezir" 506 (su "discor" amoroso resulta, de hecho, el único ejemplo de estrofas caudatas en este *Cancionero* aplicadas a un tema lírico). Es un esquema ágil, económico que le facilita la exposición dramática de sus denuestos satíricos.

En resumen, tanto por la temática como por el género este poema se encuadra en la tradición lírica cuatrocentista. Su "dezir," según veremos, repasa los *topoi* convencionales de los plantos europeos dentro de un marco estrófico y genérico panrománico con una amplia fortuna cancioneril. Su inserción en esta tradición poética es modélica e incontrovertible. Sin embargo, lo convencional en manos de fray Diego también se imbrica con lo innova-

¹⁷ Véanse Lang, op. cit. y Tomás Navarro Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, Madrid, Guadarrama, 1972 (1.ª edición 1956), págs. 164-6.

¹⁸ Navarro Tomás, op. cit., págs. 139-140.

¹⁹ Cf. los poemas cruzados en los debates de Álvarez Villasandino con Pedro Morrera (CB 99, 100, 101) y Juan Alfonso de Baena con Álvar Ruiz de Toro (CB 397-398: una variante de la copla caudata cuyos versos disponen Dutton y González Cuenca, al igual que el "dezir" 510 que aquí nos interesa, como si fueran de rima interna en vez de rima versal). Para otras variantes de la copla caudata, véanse los "dezires" 22 y 256, también de Villasandino.

dor de forma inédita y compleja. Son a estos aspectos desatendidos que queremos tornar nuestra atención.

Veamos con detenimiento el lamento de Valencia.

Ш

1. Dime, Muerte, ¿por qué fuerte es a todos tu memoria? ca tu suerte fue conuerte a los que biven en gloria. Çitatoria e munitoria embías que me confuerte, dilatoria perentoria a mi puerta non apuerte.

2. Tú desfazes muchas fazes que fueron fermosas caras, los rapazes de almofazes con los señores comparas; algazaras muy amaras contra muchos buenos fazes, tus señaras cuestan caras al coger de los agrazes.

Religiosos muy famosos papas, reyes, emperadores, soberviosos, poderosos, fijosdalgo, labradores, non son peores nin mejores ante ti nin más graçiosos: pecadores con dolores van del mundo deseosos.

4. Crueldat sin piedat son falladas en tus salas, moçedat e vegedat por un preçio las egualas; muchas aulas como jaulas fermosas de antigüedat, unas malas con tus alas son tornadas vanidad.

5. Muerte, cates que non cates de mis fechos ora luego nin te ates en debates comigo, yo te lo ruego; con tu fuego, maguer juego, non ay tal que non desates, pues non fuelgo como suelgo reçelando que me mates.

6.
Los maridos muy queridos
de las sus lindas mugeres,
son avidos aborridos
desque tú, Muerte, los fieres;
non esmeres tus poderes
contra los que son vençidos,
nin esperes más plazeres
salvo bozes e alaridos.

7.
Los amigos que cástigos davan buenos sin falençia, son antigos enemigos con la tu triste presençia; atrevençia sin paçençia contra ricos e mendigos, tomas creençia sin tenençia e fallesçes tus abrigos.

8.
Quando vienes, luego tienes con las gentes omezio, e los bienes que mantienes todos son en val' vazio; muy sandío e baldío es aquel que tú sostienes, amorio e señorio, todas cosas non convienes.

9. Por fenida de seguida de ninguno non te dueles; atrevida sin medida, más cruel que los crueles; nin me asueles nin consueles, déxame passar mi vida; peor hueles que non sueles. ¡Muerta seas e perdida! ²⁰

²⁰ Citamos según la edición de Dutton y González Cuenca (CB, págs. 353-354), preservando su reorganización de los versos para facilitar la lectura. Más abajo, cuando procedamos con el análisis formal de la segunda estrofa, la reproduciremos fielmente como coplas caudatas.

Este poema consiste en una serie cuidadosamente calibrada de acerbas imprecaciones contra la personificación de la Muerte. Su esquema formal sirve de apoyo a un abordaje panorámico del tema luctuoso. Sus quejas contra la muerte se distribuyen, por un lado, de forma perfectamente equilibrada en tres grupos de estrofas. Tres estrofas (la primera, la quinta y la última) vocean en primera persona las quejas, exabruptos y temores del "yo" lírico contra su infatigable acosador. Las otras seis esbozan, dentro de este marco autobiográfico-didáctico, las invectivas tradicionales del planto y se dividen a su vez en dos bloques simétricos según el enfoque temático: una mitad que se cierne sobre la realidad objetiva de la muerte como hecho nivelador, su arbitrariedad impersonal (las estrofas 2, 3 y 4); y otra mitad que proyecta una voluntad de engaño y crueldad deliberada sobre la misma, que —perdónese el neologismo— la "subjetiviza" (las estrofas 6, 7 y 8).

El poema invierte desde el comienzo el planteamiento típico del contemptus mundi con un apóstrofe tajante en primera persona: «Dime, Muerte / ¿por qué fuerte / es a todos tu memoria? / ca tu suerte fue conuerte / a los que biven en gloria». El poeta inquiere: ¿por qué se aborrece de tal manera el tránsito mortal si culmina para algunos con los consuelos celestes de los que "biven en gloria"? O sea, en vista de la respuesta ofrecida a lo largo del poema, que los gozos del paraíso no se presentan como solución edificante a la interrogante ¿por qué un buen cristiano no ha de temer a la muerte?, mas como un punto de partida —o mejor, un encuadre retórico— para el alegato furibundo contra una feroz enemiga. En efecto, en la voz recriminatoria de un "yo" suspicaz y amedrentado, se procede de inmediato con un lenguaje acusatorio de precisión jurídica a despreciar las admoniciones y consuelos que envía la muerte como inútiles o falaces²¹.

Con esta "dilatoria / perentoria" se inicia su letanía de improperios elegiacos. Se barajan, en primer lugar, las acusaciones tradicionales contra la muerte como destructora igualitaria. En las estrofas tercera y cuarta, se evoca, por
ejemplo, un topos que cristaliza en la danza macabra cuatrocentista: la Ständesatire, esa ordenación de estamentos sociales nivelados por una muerte cruel
pero ecuánime que no hace distingos entre pobres y ricos, reves y labradores,

²¹ Valencia describe a la muerte como un litigante engañoso que le envía "citatoria e munitoria" a manera de consuelo, ofertas que él rechaza al pedir una "dilatoria / perentoria": es decir, que pone en tela de juicio la autoridad de la Muerte para levantar cargos jurídicos contra él (la exceptio peremptoria) y en base a esto le exige un aplazamiento de su llegada (la exceptio dilatoria). Para un manejo semejante de esta terminología legal, véanse el pleito del lobo y la raposa ante Don Ximio en el Libro de buen amor donde se conjuran las dos exceptiones (353) y la respuesta de Alfonso Álvarez a un "dezir" de Pérez de Guzmán en CB 120 ("dilatoria" y "citatoria" figuran allí como sinónimos y en posición de rima).

jóvenes y viejos 22. En la segunda también se repasan tópicos convencionales de los plantos medievales como lo efimero de la hermosura (relegamos esta copla para un análisis prosódico y estilístico más abajo). Ya en la quinta estrofa, eje central del poema y su punto de inflexión, se reinserta el poeta angustiado por esa muerte engañosa a quien teme (aunque «juegue con su fuego»), esa muerte que rehúve «recelando que me mates» y a la que implora con insistencia «que non cates / de mis fechos». Las mañas de esa muerte traidora se exponen desde ese ángulo en las próximas tres estrofas: primero, la muerte alevosa (copla 6) que se ensaña contra los "vencidos" y expone —en nota misógina— la veleidad de las mujeres ante los cadáveres de sus maridos (tenemos aquí el topos clásico del de putredine cadaverum y aun un eco lejano de La viuda de Efeso); luego, la muerte falaz (copla 7) que delata la inconstancia de los amigos, vueltos malos consejeros, y obra a su vez como un mal señor desamparando a sus vasallos 23; la muerte, en fin, en tercer lugar, como esa fortuna innominada pero de clara asociación con la falsa seguridad conferida por las riquezas, siempre insubstanciales, en las manos de los necios (el tema de la octava estrofa). Y después de este recorrido, sella el poeta sus reflexiones con la «fenida de seguida». En un ademán de rechazo categórico, se le niega a la muerte toda acogida —sea para asolar o para consolar. No se buscan paliativos— la muerte descarnada de Valencia no es ocasión de perfeccionamiento espiritual (apenas se hizo una alusión pasajera a la noción del pecado en la tercera estrofa). Con una mera sugestión de la podredumbre que encarna —de su hediondez delatora— se le desea muerte («¡Muerta seas e perdida!»): tercera reinserción de un "yo" exasperado que remata con vituperios y otro topos tradicional la "crueldat / sin piedat" irremisible de esa figura maldita²⁴.

Este topos es de amplia difusión en la literatura elegíaca medieval. La representación poética de la muerte niveladora en la danza macabra se populariza en el siglo xv, sobre todo a raíz de su famosa versión pictórica en el cementerio de los Santos Inocentes en Paris, aunque la Dança española parece remontarse, según arguye Solá-Solé, a finales del siglo XIV ("El Rabí y el Alfaquí en la Dança General de la Muerte", Romance Philology 18, 1965, págs. 272-83 [reimpreso en Sobre árabes, judíos y marranos, págs. 145-162] y "En torno a la Dança General de la Muerte", Hispanic Review 36, 1968, págs. 303-327 [Sobre árabes, judíos y marranos, págs. 163-189]). En el poema de Valencia, al igual que en la danza macabra castellana y a diferencia de sus congéneres ultrapirenaicos, es la Muerte y no los muertos quien figura como personaje.

²³ Es ésta, según aclaran Dutton y González Cuenca (CB, pág. 354, nota a los versos 55-56), la acepción de «tomas creençia / sin tenençia / e fallesçes tus abrigos» («aceptas el juramento de vasallaje sin dar tierras a cambio y no das tu protección»).

²⁴ Su «¡Muerta seas e perdida!», al igual que el «¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante!» de Juan Ruiz (1520a), también tiene una larga presencia en los plantos europeos (e.g. el «Esses utinam mors mortua» de Geoffrey de Vinsauf—cf. Lecoy, *Recherches*, págs. 210-211).

Estas primeras calas sobre la estructura de su abordaje temático permiten apreciar la integridad conceptual del poema, su coherencia intelectual. Pero la "voluntad arquitectónica" de Valencia no se ciñe al contenido. El visible cuidado que se le presta al desarrollo por extenso del tema luctuoso también vertebra la estructura interna de las coplas individuales. El ensamblaje formal de cada estrofa, sus maniobras lingüísticas y fónicas, sustentan su trabazón de ideas con ingeniosidad y finura poética.

Una reseña más detenida de la segunda estrofa pone esto de relieve. Citémosla nuevamente.

Tú desfazes
muchas fazes
que fueron fermosas caras,
los rapazes
de almofazes
con los señores comparas;
algazaras
muy amaras
contra muchos buenos fazes,
tus señaras
cuestan caras
al coger de los agrazes.

En esta apretadísima copla, se interpela a la Muerte personificada con una letanía cuadripartita de acusaciones que se distribuyen en cuatro tríadas de versos. Cada grupo se corresponde con una expresión distinta de nuestra mortalidad: la caducidad de la belleza, la indiferencia de la muerte a las distinciones sociales, la vulnerabilidad de los justos y la vacuidad de nuestros esfuerzos. Son todos temas convencionales en las elegías de la Edad Media, pero su formulación poética es aquí de una complejidad inédita entre sus congéneres. La primera rima en -azes se construye, por ejemplo, sobre un juego sofisticado de homónimos, parónimos y otros vínculos fónicos. La rima del segundo tetrasílabo y el tercer octosílabo se basa en la repetición de "fazes" con dos acepciones distintas: 'rostros' ("fazes" como sustantivo) y 'haces' (segunda persona singular de "hacer"). El primer "fazes" rima a su vez con otro derivado de "hacer" — "desfazes"--- en el primer tetrasílabo. Esta rima (desfazes/fazes) crea una serie de cuatro troqueos en rápida sucesión (Tú des/fá zes/ mú chas/ fá zes) que, junto a esa ristra de seis sibilantes, remachan el efecto arrollador de la muerte, acción puntualizada al mismo tiempo por la meliflua evocación de los rostros en un melódico octosílabo de tipo mixto / dáctilo + troqueo: «que fueron fermosas caras». Claro que el esquema alterno de acentuación (que-fué-ron-fer-mó-sas-cá-ras) y la rápida sucesión de labiodentales y vibrantes aliteradas halagan al oído en un duro contraste con los tetrasílabos machacones que le preceden, mas la aliteración con -f- que acapara a los tres versos (desfazes ... / fazes / fueron fermosas caras) remacha su unidad de pensamiento y la belleza de los rostros se deshace, en efecto, ante el ímpetu triturador de una muerte "desfazedora". Es éste un juego complejo de efectos fónicos en tres versos cortos y sin contar que la rima en -azes se completa con "los rapazes / de almofazes", otro par de versos en el siguiente terceto cuya palabra final reproduce las "fazes" integramente como pseudo-morfema interno.

Las "caras", por su parte, introducidas como sinónimo de "fazes" en el primer octosílabo, también son objeto de rima con un homónimo de distinto significado: "caras" como adjetivo ('de un alto precio') en 'tus señaras / cuestan caras'. La rima de estos homónimos, al igual que la de "fazes/fazes", crea una serie de nexos simétricos entre las dos mitades de la copla. Se establece, por un lado, una correspondencia paralelística entre los primeros dos versos que aliteran en -f- (las fazes / que fueron fermosas caras) y los últimos que aliteran en -c- (cuestan caras / al coger de los agrazes). En ambos casos, las aliteraciones unifican versos en que se contrasta la apariencia con la realidad (la aparente lozanía de un rostro que la muerte destruye / la aparente feracidad de un terreno que sólo produce uvas agraces). La aliteración en -c- y la rima con -aras también remiten al verbo "comparas" en el segundo octosílabo que cierra la primera mitad. Este verbo —en el sentido de 'nivelar, igualar'— se contrapone a "desfazes" para designar dos actividades complementarias de la muerte: la muerte "desfaze" y la muerte "compara", el "desfazer" que denota la impermanencia de lo terreno y el "comparar" que apunta hacia la igualdad de los seres ante un destino común. Las "algazaras / muy amaras" que completan esta rima ofrecen a su vez una espléndida sucesión de siete "aes", cómo sugiriendo los ayes lastimeros de las acometidas de la muerte contra los buenos: un drama "teodicial" en miniatura sobre los justos sufrientes. Se equiparan finalmente con la vendimia paradigmática con la que cierra la estrofa: esa cosecha de uvas agraces vinculadas por la sinonimia de los vocablos "amaras" y "agrazes" que franquean el abismo fonético de las dos rimas.

ΙV

Esta estrofa enrevesada pone de manifiesto un aspecto que aún no se ha valorado lo suficiente en la poesía de Valencia: su virtuosismo verbal, esa manipulación exquisita de un lenguaje rebuscado en sus juegos dilógicos de palabra y complejos efectos paronomásticos. Está a la altura de las comparaciones que se le han señalado con el Arcipreste de Hita, señero "trovador" con quien comparte un alarde lexicográfico al servicio de la poesía 25. También ilustra su aportación a esa tradición cancioneril que presagia la sensibilidad poética de los conceptistas barrocos 26. Destaca sobre todo su predilección estilística por una gama particular de artificios poéticos: ese recurso insistente a la homonimia y a la paronomasia en configuraciones paralelísticas que caracteriza todo el planto. Este "discor" de Valencia rebosa con la yuxtaposición alambicada de homónimos y parónimos, casi siempre en posición de rima aunque también dentro de un mismo verso, y distribuidos cuidadosamente a lo largo del poema. En la estrofa que ya vimos, se daban dos ejemplos entrelazados de rimas entre homónimos: fazes como 'rostro' y 'haces', cara como 'rostro' y 'de alto precio'. La quinta estrofa también se abre con una pareja de homónimos en posición de rima entre los dos tetrasílabos consecutivos de un apóstrofe axial: «Muerte cates / que non cates» —catar con los sentidos de 'fijarse' y 'ocuparse'. Abundan igualmente los juegos paronomásticos y la figura etimológica: "puerta / apuerte" en la primera estrofa; "desfazes / fazes" en la próxima; "ates / desates" en la quinta. Se dan, por otra parte, varias rimas semi-paronomásicas que no son entre derivados más entre una palabra y otra que la contiene ("fuerte / confuerte" [I]; "fazes

²⁵ En el caso de Juan Ruiz, este aspecto del Libro de buen amor ha sido subrayado en relación con sus sugerentes, aunque todavía disputadas, concomitancias estilísticas con las maqamas árabes: cf. Márquez Villanueva, Orígenes y sociología del tema celestinesco, Barcelona, Anthropos, 1993, págs. 104-111.

²⁶ Sobre la relación de la poesía cancioneril con el conceptismo del Siglo de Oro, véanse Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", De la Edad Media a nuestros días, Madrid, Gredos, 1967, págs. 145-71; José Manuel Blecua, "Corrientes poéticas en el siglo xvi", Sobre poesía de la Edad de Oro, Madrid, Gredos, 1970, págs. 11-24; Francisco Rico, "Un penacho de penas: De algunas invenciones y letras de caballeros", Textos y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo xv, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 189-230; e Ian Macpherson, "The Game of Courtly Love: Letra, Divisa, and Invención at the Court of the Catholic Monarchs", Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the 'Cancionero de Baena' to the 'Cancionero General,' E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), Medieval & Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1998, págs. 95-110. Este último discute con finura varias muestras interesantes de invenciones cancioneriles en las que se maneja la figura retórica de la traductio que discutiremos a continuación. Para una meditación más amplia sobre el conceptismo en la crítica española, véase también el estudio excepcional de Andrée Collard, Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española, Madrid, Castalia, 1967. Finalmente, llegó a nuestras manos, después de redactadas estas páginas, el estudio ya imprescindible de Juan Rigall Casas, Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995. Expone allí de forma ejemplar y en líneas que coinciden parcialmente con las nuestras, desde el ángulo románico, el tema que nos atañe: la antanaclasis o reflexio y la adnominatio en la poética cancioneril (cf. págs. 47-51 y 219-233). Ofrece, además, una perspectiva histórica más amplia sobre la evolución de la agudeza cancioneril que enmarca muy bien nuestras reflexiones sobre el Cancionero de Baena.

/ almofazes" [II]; "aulas / jaulas" [IV]; "malas / alas" [IV]; "asueles / consueles / sueles" [IX]). A esto hay que añadir el recurso ya convencional a la sinonimia ("fazes / caras" [II]; "algazara / bozes / alaridos" [II y VI]); y aun las antítesis paralelísticas típicas de la literatura gnómica (e.g. la citada oposición "queridos / aborridos" en los versos «Los maridos / muy queridos / de las sus lindas mugeres / son avidos / aborridos / desque tú, Muerte, los fieres» [VI]) ²⁷.

La especial predilección de Valencia por la rima entre homónimos no se limita a los ejemplos citados en esta compleja elegía. Nos constan ocho ejemplos adicionales de la misma, para un total de once, en sus otros poemas.

```
n.° 35 (vv. 12 y 16)—era como verbo y sustantivo
n.° 484 (vv. 17 y 18)—presta como adjetivo ('preparado para ejecutar una acción') y verbo ('ser útil')
n.° 503 (vv. 14 y 15)—cara como adjetivo y sustantivo ('rostro')
n.° 512 (vv. 5 y 9)—mande como verbo y sustantivo
n.° 513 (v. 19a/b)—cura como sinónimo de 'remedio' y forma del verbo 'curar' con el sentido de 'importar'
n.° 514 (vv. 82 y 83)—planta como 'vegetal' y 'parte inferior del pie'
n.° 515 (vv. 14 y 15) y no. 516 (vv. 9 y 16)—espera como sustantivo ('esfera') y verbo<sup>28</sup>
```

Su afinidad personal con este procedimiento estilístico, que usa tan cuidadosamente en su elegía, no tiene nada de caprichosa. Goza, por el contrario, de importantes precedentes literarios en dos tradiciones retóricas relevantes para su obra.

Por un lado, la yuxtaposición de homónimos y parónimos como artificio poético, sobre todo la rima en que se usa la misma palabra con distintas acepciones, era apreciada con cierta ambivalencia en la tradición retórica grecolatina y sus avatares medievales. A partir de la Rhetorica ad herennium, la homonimia (la traductio) y la paronomasia (la adnominatio) figuran en todas las enumeraciones tradicionales de los "colores rhetorici." Se les incluye en las artes poeticas medievales entre las figuras de palabra que, junto a las figuras de pensamiento, son características

²⁷ En general, si se reescriben la mayoría de estas coplas caudatas como octavas a la manera de Dutton y González Cuenca, cada terceto (4a 4a 8b o 4b 4b 8a) se convierte en un distico que forma a su vez una unidad sintáctica y cada par de disticos consecutivos forman de esta manera una unidad paralelística en el estilo tradicional de la literatura gnómica.

²⁸ En su "dezir" 227 al nacimiento de Juan II, constan también un caso aislado de posible *mot tornat* ("d'ella" y "con ella"—vv. 225 y 227) y una rima de construcciones homónimas ("de sí" y "desí"—vv. 238-239).

del "ornatus facilis." La homonimia se encarece en el discurso como muestra de ingenio, si bien se deplora el recurso insistente a la paronomasia y sus variantes por fácil, pobre, sintomático de una imaginación mediocre. La Rhetorica ad herennium, por ejemplo, no desaprueba el recurso a la traductio (la άντανάκλασις ο διαφορά griega) —de hecho lo elogia—, pero sí censura el manejo repetitivo, exagerado de la adnominatio, con la cual se relaciona²⁹. Quintiliano, por su parte, adopta una postura más crítica hacia el abuso de estas figuras retóricas: cita incluso algunas muestras de traductio y adnominatio encarecidas en la Rhetorica ad herennium como ejemplos de "puns" malísimos que no deben ser imitados 30. Ya en el ámbito de la versificación, las artes poeticas latinas de los siglos XII y XIII (el Ars versificatoria de Mateo de Vendôme, la Poetria nova y la Summa de coloribus rhetoricis de Geoffroi de Vinsauf, el Laborintus de Évrard el Alemán, la Poetria de Juan de Garlanda) derivan en última instancia de la Rhetorica ad herennium la inclusión y el encarecimiento moderado de la traductio y la adnominatio como figuras menores de ornato poético³¹, y estos tratados de retórica y poesía

²⁹ Acerca de la *traductio*, el autor nos dice (citamos según la edición del Loeb Classical Library, *Rhetorica ad herennium*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954): «Traductio est quae facit uti, cum idem verbum crebrius ponatur, non modo non offendat animum, sed etiam concinniorem orationem reddat ... Ex eodem genere est exornatius cum idem verbum ponitur modo in hac, modo in altera re..» y al final de esta sección añade «In his quattuor generibus exornationum quae adhuc propositae sunt non inopia verborum fit ut ad idem verbum redeatur saepius; sed inest festivitas, quae facilius auribus diiudicari quam verbis demostrari potest» (4.14.20-21). Pero al final de su larga sección sobre la *adnominatio*, advierte en términos muy claros: «Haec tria proxima genera exornationum, quorum unum in similiter cadentibus, alterum in similiter desinentibus verbis, tertium in adnominationibus positum est, perraro sumenda sunt cum in veritate dicimus, propterea quod non haec videntur reperiri poses sine elaboratione et sumptione operae... Quomodo igitur, si crebro his generibus utemur, puerili videmur elocutione delectari; item, si raro interseremus has exornationes et in causa tota varie dispergemus, commode luminibus distinctis inlustrabimus orationem» (4.22/32-23/32).

³⁰ Quintiliano (9.3.66-75) discute la adnominatio y la traductio como partes del mismo «genus figurarum, quod aut similitudine aliqua vocum aut paribus aut contrariis convertit in se aures et animos excitat», pero desaprueba las variantes de estas figuras que ejemplifica con las frases «Nam amari jucundum sit, si curetur ne quid insit amari» (una muestra de traductio citada favorablemente en Rhetorica ad herennium 4.14.21) y «Hinc avium dulcedo ducit ad avium» (citada en la Rhetorica 4.21.29 como ejemplo de adnominatio). Sobre estos ejemplos, nos dice: «Aliter quoque voces aut eaedem diversa in significatione ponuntur aut productione tantum vel correptione mutatae; quod etiam in jocis frigidum equidem tradi inter praecepta miror, eorumque exempla vitandi potius quam imitandi gratia pono: ...» (9.3.69-70). Todas las citas de Quintiliano proceden de la edición del Loeb Classical Library, Quintilian, 4 vols., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1920-22.

³⁷ Edmond Faral, Les Arts Poétiques du xuf et du xuf Siècle. Recherches et Documents sur la Technique Littéraire du Moyen Age, Paris, Librairie Honoré Champion, 1923, págs. 48 y sigs. La antología de Faral nos permite constatar de inmediato la fortuna medieval de estas figuras retóricas en las poéticas mediolatinas. He aquí, por ejemplo, la definición de estas figuras en la Summa de coloribus rhetoricis de Geoffroi de Vinsauf: «Traductio est quando casus a casu traducitur ... vel aliter, quando scilicet eadem dictio in diversis retinetur significationibus:

dejan, a su vez, una huella visible en las preceptivas de la gaya ciencia, la poética subyacente en la lírica cancioneril (y en casi todas las demás tradiciones líricas afines en vernáculos europeos). En *Las leys d'amors*, por ejemplo, el tolosano Guilhem Molinier deplora la repetición de una palabra en posición de rima (la *mot tornat*). Sin embargo, no proscribe la rima entre homónimos (la *mot equivoc*), una rima que se documenta fácilmente en la lírica trovadoresca provenzal³².

Esta aceptación de la mot equivoc en la gaya ciencia se deja sentir sin duda en la poesía cancioneril española. Descontando a Diego de Valencia, se documentan veinticinco casos adicionales de recurso a la mot equivoc en posición de rima (para un total de treinta y seis) en los siguientes poetas del Cancionero de Baena ³³: Alfonso Álvarez de Villasandino (2) ³⁴, Francisco

^{&#}x27;Terrenis haeres, Plutonis alumne, sed heres / Quae tibi tanta sitis? quam vitiosa sitis!' ... Annominatio est quando plures dictiones sibi assimilantur in litteris, vel in syllabis. In litteris ut hic: «Currere vurrenti vetuit violentia venit». In syllabis, ut 'forma deformis» (Les Arts Poétiques, págs. 322-3). También incluye el siguiente ejemplo (imperfecto) de traductio (realmente es adnominatio) en su Poetria nova, vv. 1101-1102 (Les Arts Poétiques, p. 231): «Fuit haec gustatio mali / publica causa mali». Vinsauf, sin embargo, desaconseja la acumulación excesiva de los colores retóricos en el discurso (e.g. en su Poetria nova, vv. 1225-1229: «Sed floreat illis sparsim sermo tuus, non creber eisdem. Floribus ex variis melior redolentia surgit; quod sapit, insipidum vitiosa frequentia reddit» [Les Arts Poétiques, pág. 235]). Véase además la discusión pertinente de Faral sobre la adnominatio y la traductio en su introducción (págs. 93-97), apartado en el que también se incluyen ejemplos de estas figuras en la poesia francesa medieval (cfr. pág. 351).

³² Martín de Riquer, Los trovadores. Historia literaria y textos, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1992, 3.ª edición, vol. 1, págs. 39-40. En su reseña introductoria sobre el manejo de la rima en la gaya ciencia, Riquer también incluye una lista representativa de ejemplos de mot equivoc entresacados de los poemas trovadorescos que figuran en su antologia: e.g. Guillem de Berguedà, 94: vv. 25 y 27, "enpeigner" con dos sentidos distintos ('golpear' e 'impulsar'); Peire Vidal, 176: vv. 24 y 32, "lag" como adjetivo ('feo') y sustantivo ('leche'), etc. El recurso sistemático a las rims equivocz es, a su vez, la base de una estrofa especial: la cobla equivoca.

³³ Nos ceñimos aquí, a los poemas del *Cancionero de Baena* preservados en el códice del manuscrito de París (PN1). Repasamos los poemas incluidos en los "Suplementos" de la edición de Dutton y González Cuenca, donde sólo constan dos ejemplos de *mot equivoc* (Álvaro de Cañizares, *CB* +594, vv. 29 y 35—"parte"; Diego Gómez de Sandoval, *CB* +615, vv. 13 y 16—"mala"), pero no figuran en nuestro cómputo. Tampoco se incluye, obviamente, los casos de *mot tornat* que abundan (*CB* 288: vv. 348 y 349; 289: vv. 109 y 112; 295-296: vv. 121 y 125; 297: vv. 17 y 24, 36 y 40, 44 y 48; 298: vv. 4 y 8; 318: vv. 5 y 10; 328: vv. 133 y 139; 575: vv. 11 y 14—salvo los últimos tres, todos estos ejemplos provienen de Páez de Ribera).

³⁴ En CB 165, vv. 18 y 19, "cuestas" figura bajo las acepciones de 'espaldas' y 'terrenos en pendiente' («E tal sabiduria / váyase sobre mis cuestas, / que por valles e por cuestas / alguno la preçiaría»). En CB 189, "parte" figura en cuatro versos distintos con otros tantos significados: «cómo veo al Rey partir / muchos algos e non parte / comigo, e por esta parte, ...» (vv. 14-16), «teniendo a vos de mi parte» (v. 25), «Guárdome de repetir / muchas vezes una parte» (vv. 32-33). En su "dezir" 214, nos topamos además con un caso de rima ya no entre homónimos, mas de la misma palabra repetida ("cras" en los versos 1 y 10): la mot tornat que deploraban los tratadistas de la gaya ciencia y que le hace suponer a Dutton y a González Cuenca, a la luz del contexto, un error del copista (proponen "tras" para el v.11).

Imperial (7)35, Pero González de Mendoza (6)36, Manuel Lando (2)37, Fernán Sánchez Calavera (3) 38, Pero González de Úceda (1) 39, Pero García (1)40, Juan Alfonso de Baena (1)41 y Arcediano de Toro (3) --este último

Cabe notar, finalmente, aunque ya no en posición de rima, casos aislados de bisemia como el de "castigar" en el verso 13 "Dios castigando castiga" del "dezir" 175: un poema de coplas capfinidas (el lexaprén) donde el autor se regodea en juegos de derivación (e.g. "abriga," "abrigar," "abrigue" y "desabriga" en la copla 1). Álvarez de Villasandino es muy dado a la figura etimológica, sobre todo en sus coplas de lexaprén y en sus dezires según "el arte de macho y hembra", incluyendo algunos juegos dilógicos (e.g. "dezir" 208, vv. 11-12: «que si tal estrena estreno / bien entraré estrenando» donde figura "estrena" con el sentido de 'regalo').

35 En su largo "dezir" 226 sobre el nacimiento de Juan II, consta la rima de "aya" bajo las acepciones de 'criada' y 'haya' (subjuntivo de 'haber') —cf. vv. 374 y 375 (copla 47). En CB 243, vv. 10 y 11, "quedo" (de 'quedar') rima con "quedo a quedo" ('poco a poco'). También figuran "aver" como verbo y sustantivo en posición de rima (CB 248, vv. 50 y 53) y cinco ejemplos distintos en CB 250: "Lía/lía" (nombre propio y verbo-vv. 138 y 144); "llamas" (sustantivo y verbo-vv. 213 y 216); "faz" (verbo y sustantivo-vv. 373 y 376); "ave" ("pájaro" y "salve" ["Graçia, María, Ave"]-vv. 444 y 445) y "salva" ("canto, alborada" y forma verbal de "salvar"-vv. 460 y 464). Omito la posible rima "obra"/"obra" del "dezir" 247 (la laguna del verso 47 hace de éste un caso dudoso) y también la de "rostro" con "rostro" en los vv. 89 y 91 del "dezir" 250 (además de no tener dos acepciones distintas, en el manuscrito se lee "rastro" en el final del verso 91). Ofrece, a su vez, dos casos adicionales de mot tornat: CB 237, vv. 17 y 21 ("meresco") y CB 250, vv. 268 y 272 (la rima de "d'elias" y "con ellas"). Caso aparte es la rima de "da poco o nada" con "non empeçe nada" en el "dezir" 233, vv. 25 y 28: aunque figura la misma palabra dos veces en posición de rima, las construcciones que las incluyen tienen significados distintos ('no importa' en la primera; 'no perjudica' en la segunda).

³⁶ Al igual que con Villasandino (CB 189), en el poema 251ter, "parte" figura cuatro veces —al final de cada una de sus cuatro estrofas— con cuatro acepciones diferentes: «gran cuita de mí parte» (originarse en, brotar del interior); «que non amo en otra parte» (lugar); «todo mi coraçon parte» (dividir, atravesar); «por aver del su bien parte» (dirigirse hacia un lugar, irse). Tiene además toda una cantiga de serrana (CB 252) larvada de rima entre homónimos en los versos impares: "acorro" en los versos 1 y 7 (sustantivo 'socorro' /verbo 'ayudarse de'); "corro" en los versos 3 y 5 (verbo 'correr'/sustantivo 'baile'); "pares" en los versos 11, 13 y 15 (sustantivo 'dos de una especie'; verbo 'presentarse'; sustantivo 'personas del mismo grupo o clase'); "cuestas" en los versos 19, 21 y 23 (verbo 'costar'; sustantivo 'al hombro'; sustantivo 'laderas'); y "peña" en los versos 25 y 29 (sustantivo 'formación rocosa'/sustantivo 'forro de piel'). Pero González de Mendoza (ca. 1340-1385), abuelo del marqués de Santillana, es una figura excepcional dentro de este grupo por la rara densidad de rimas entre homónimos en poemas individuales, sobre todo CB 252. Sus cinco poemas incluidos en el Cancionero de Baena constituyen, como explican Dutton y González Cuenca, «una adición posterior al cuerpo original de Baena, y por lo tanto no constan en la Tabla...» (pág. 318). Esperamos consagrarle un estudio aparte en otra ocasión.

37 CB 260: vv. 16 y 19, "punto" ("punto por punto" / "punto" como sinónimo de 'tono, melodía'); y vv. 28 y 29, "cobre" (verbo y sustantivo). También cabe mencionar aquí su juego de palabras con derivaciones de homónimos en CB 263, v. 20: "non desvare sí desvara" ("desvarar" bajo dos acepciones: 'perder la vara o lanza' y 'resbalar').

38 CB 517, vv. 111 y 112: "parte" (verbo y sustantivo); CB 529, vv. 73, 76 y 80: "cabo" ("andar por mal cabo"; "en su cabo" [en su casa, a solas]; "el justo [ha] mal cabo" [mal fin]); y CB 538, vv. 73 y 75: "mora" (verbo—morar, sustantivo-musulmana).

CB 342, vv. 6 y 7: "cuesta" (verbo y sustantivo 'costado').

⁴⁰ CB 423, vv. 9 y 10: "mala" (adjetivo y sinónimo de maleta).
41 CB 439, vv. 6 y 7: "partes" (sustantivo y verbo).

en gallego 42—. Todos estos poetas gozan claramente con la sanción de la gaya ciencia y el precedente de la lírica cortesana ultrapirenaica para su recurso esporádico a la rima paronomástica. En el caso de Valencia, sin embargo, su afición particular a esta figura retórica sobresale, aun en comparación con la mayoría de los poetas representados en el Cancionero de Baena. Los poemas de este fraile contienen un 30% de todas las rimas entre homónimos que figuran en esta antología. Además, este tipo de rima figura a su vez en ocho de los cuarenta y dos poemas de este Cancionero a él atribuibles (un 19% de toda su obra). En base a lo que sabemos de su trasfondo literario y sin minimizar su deuda palmaria con las preceptivas de la gaya ciencia, esta predilección peculiar por la traductio sugiere una posible afinidad con otro contexto literario. El despliegue iterativo de la homonimia, aun en posición de rima, también gozaba de la más alta estima en las preceptivas semíticas como figura ornamental. El poeta hispanohebreo Moshe ibn Ezra consagra, por ejemplo, todo un capítulo en la parte octava de su preceptiva poética, el Kitāb al-muḥāḍara walmudākara, al encomio inequívoco de la paronomasia y la homonimia (ambas subsumidas bajo la rúbrica al-mujānasa en la retórica árabe, lashon nofel 'al lashon en hebreo)43. Ibn Ezra mismo ya había compuesto en su juventud un poema extenso (el Sefer ha-'anaq) en el que predominan los dísticos con rimas paronomásticas a lo largo de sobre mil doscientos versos. Típico es el juego de homónimos en estos versos de un poema del mar de Yehuda Haleví:

> כנפי דרור תניף ותמרא לי דרור וכמרדרור מן הצרור לקוח

«Aleteas cual golondrina y me anuncias liberación, / como mirra virgen sacada de su bolsa» 44.

⁴² CB 313: vv. 6, 8 y 9, "parte" ("no se separa de," "aver parte'—tomar parte en" y "sinónimo de lugar"); vv. 14, 16 y 17, "partida" ("en algund tempo partida" [alejada, desaparecida], "ya en aquesta partida" [situación], "pensando en miña partida" [ida física]); vv. 24 y 25, "tormenta" (sufrimientos y "tormenta / de Amor").

⁴³ Ibn Ezra declara desde el comienzo cómo las figuras basadas en «la identidad de los vocablos y la discrepancia en el significado» que los lógicos designan mutashābihāt son consideradas «por muchos entendidos en lengua como bueno, ya que se trata de una de las formas de elocuencia» (Montserrat Abumalham Mas [ed], Moshe ibn 'Ezra, Kitāb al-muḥāḍara wal-muḍākara, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985-1986, vol. 2, pág. 275 [fol. 125v]; árabe original vol. 1, pág. 257). Sobre Ibn Ezra como preceptista, véase Antonio Díez Macho, Mosé ibn Ezra como poeta y preceptista, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. Para su abordaje de la homonimia y la paronomasia y cómo encuadran en la poética hebrea, véase también el importante estudio del mismo hebraista ("La homonimia o paronomasia —al-muyanasa— Lasón nofel 'al lasón") publicado en la revista Sefarad en dos partes: 8, 1948, págs. 293-321, y 9, 1949, págs. 269-309.

⁴⁴ La traducción española es de Ángel Sáenz-Badillos y Judit Targarona Borrás [eds.], Yehuda Ha-Levi: Poemas, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, págs. 490-1, poema 128, v. 3.

La palabra d'ror figura aquí tres veces con tres significados distintos: 'golondrina', 'liberación' y 'mirra' (una forma sofisticada de reafianzar la idea central del poema: el viento del este es como golondrina que acarrea los aromas de Zión a través del mar, trayendo consigo la promesa de su liberación) ⁴⁵. El lashon nofel 'al lashon es, también, de las muchas figuras retóricas de la poética hebrea cultivadas insistentemente por Shem Tov de Carrión en sus *Proverbios morales*, según demuestra Pedro Luis Barcia en un importante estudio ⁴⁶. Basten cuatro ejemplos de tajnis en el célebre poema (citamos según la edición de Díaz-Mas y Mota):

En este ejemplo un tanto extremo se nos ofrecen cuatro versos que acaban con el vocablo yamínu bajo las cuatro acepciones siguientes: 'juramento', 'mano derecha', 'promesa', y 'mienta' («Nunca reveles un secreto, aunque así se te exija bajo juramento / pues todo asunto tiene una mano izquierda y todo asunto tiene una mano derecha. / Hay que juzgar con ecuanimidad el secreto que te ha sido intimado y la promesa que no has guardado. / Decir la verdad es señal de virtud, pero ¿dónde hay quien no mienta?»). Le agradecemos esta referencia a James Monroe, quien citara el texto en la espléndida y aún inédita charla que dictó recientemente en Harvard en memoria de Raimundo Lida ("Tradition and Innovation in al-Maqāmāt al-luzūmīyah by al-Saraqusti", 23 de abril del 2001, Harvard University—para la cita árabe, Monroe remite a una edición reciente a la que no hemos tenido acceso [Rabat, Manshurat Ukaz, 1995, pág. 185]: consultamos sin embargo una edición anterior de Badr Ahmad Dayf [Al-Maqāmāt al-luzūmīyah, Alejandría, al-Hayah al-Misriyah al-Ammah lil-Kitab, 1982, pág. 260]). Véase ahora, finalmente, su espléndida traducción al inglés con estudio introductorío, al-Maqāmāt al-luzūmīyah, Leiden, Brill, 2002 (texto citado en pág. 82).

46 "Los recursos literarios en los Proverbios morales de Sem Tob", Romanica 9, 1980, págs. 57-92. Gracias a los estudios de Barcia, Sanford Shepard (Shem Tov. His world and his words, Miami, Ediciones Universal, 1978) y Paloma Díaz-Más ("Un género casi perdido de la poesía castellana medieval: la clerecía rabínica", Boletin de la Real Academia Española 73, 1993, págs. 329-346; Introducción, Sem Tob de Carrión, Proverbios morales, Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota [eds.], Madrid, Cátedra, 1998, págs. 11-92), podemos precisar el refinamiento con que trasplanta el rabino castellano procedimientos estilísticos y prosódicos caros a la poética hebraica a sus versos meditabundos. La preponderancia de la rima en homoioteleuton, el juego de homófonos, parónimos y derivados, los esquemas alambicados de estructuras paralelísticas bimembres a un nivel semántico, sintáctico y métrico: todos y cada uno de estos atributos estilísticos de su poema han sido cuidadosargente

⁴⁵ Cabe señalar, por supuesto, que los poetas hebreos siguen aquí el ejemplo de la tradición árabe. Los autores árabes medievales también sentían un gran aprecio por esta figura retórica, una forma de ornato que les permitía hacer alarde de su virtuosismo lexicográfico y la riqueza semántica de su venerada lengua. Baste el siguiente ejemplo, de muchísimos que pudieran aducirse: una cuarteta en al-Maqāmāt al-luzūmīyah, la obra cumbre del autor andalusí Abū l-Ṭāhir Muḥammad ibn Yūsuf al-Tamīmī al-Saraqustī ibn al-Ashtarkūwī (d. 538/1143):

53

que el que non se *muda* non falla lo que plaz; dizen que ave *muda* agüero nunca faz

(muda como "cambia" y "sin voz")

121

que, pues non le firió, tal es un dedo *çerca* d'él, como la que dio allende de la *çerca*.

(cerca como "vecino" y "valla")

339

Por ende, tal amigo, non ha como el libro—pora los sabios, digo, que con torpes no.m libro—.

(libro como sustantivo y verbo)

634

De la sierra al val, de la nuve al abismo, segunt lo pone val, com letra de guarismo;

(val como "valle" y "vale")

Fray Diego se muestra en su planto tan aficionado a esta figura poética como el poeta-rabino. La relativa proporción de rimas entre homónimos al número de versos en el poema de Valencia (tres casos de homonimia en nueve coplas caudatas) se corresponde muy bien con la de los *Proverbios* (diez casos de homonimia —ocho de ellos en posición de rima ora interna ora a final de verso—a lo largo de sus más de setecientas coplas) ⁴⁷. Aún más importante, al igual que con Shem Tov, el recurso a la homonimia no es un mero "color retórico" cómo en las artes poéticas medievales ni una muestra de impericia poética por parte de Valencia. Los efectos estéticos que crea con la intrincada red de vínculos fónicos y artificios estilísticos antes señalados no son tan sólo ornamentales. Sirven, por el contrario, para real-zar con ingenio, elegancia y precisión el entramado de reacciones y senti-

dilucidados a la luz de los gustos y modalidades de la poesía árabe y hebrea hispanomedieval. Es un fenómeno insólito el de este "trovador" bilingüe: una figura capaz no sólo de producir obras poéticas extraordinarias en castellano y en hebreo, mas de fecundar las posibilidades expresivas de una lengua con la internalización profunda de los procedimientos literarios de la otra.

⁴⁷ Barcía ("Los recursos literarios", pág. 61) identifica nuevos casos de homonimia en los *Proverbios*. A estos podría añadirse el uso de *faz* como verbo y sustantivo en la copla 95 en la edición de Díaz Mas: «Segúnt es el logar e la cosa cuál es / se *faz* priesa vagar e *faz* llaman envés».

mientos que le provoca la idea de la caducidad humana. El poema reafianza y unifica a través de estos nexos prosódicos la temática central de las coplas: las manifestaciones diversas pero equiparables de una muerte proteica 48. Se evidencia aquí, en efecto, la asimilación profunda de una maniobra estilística reconocida por la gaya ciencia, pero que en el caso de Shem Tov se sugería como calco deliberado de la poesía hispanohebraica y que es puesta, por ambos, al servicio de un proyecto artístico de muy alta envergadura 49. Claro que no es dificil suponer una influencia hebraica en esta peculiaridad estilística de su elegía cancioneril. Ya vimos una muestra palmaria de su capacidad como artista para el manejo poético de la lengua hebraica en su sátira bilingüe, el "dezir" 501. Su conocimiento preciso del hebreo y su posible familiaridad con la aclimatación de estos procedimientos en versos castellanos por autores como Shem Tov sustentan esta hipótesis. Obviamente, estas estrategias estilísticas contaban con el aval explícito de la tradición retórica y las preceptivas provenzales que enmarcan su producción cancio-

⁴⁸ El recurso de Valencia a las dilogías semánticas como cifra poética de la muerte igualitaria goza de importantes paralelos en la Weltliteratur. Esta intuición estética ha de gobernar, por ejemplo, el conocido intercambio de agudezas entre Hamlet y los sepultureros en el cementerio en el quinto acto. Tenemos una muestra virtuosa de la traductio "shakespeareana" al servicio del memento mori en la meditación apostrófica con la que Hamlet confronta la segunda calavera que se le antoja de abogado: «This fellow might be in 's time a great buyer of land, with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries. Is this the fine of his fines and the recovery of his recoveries, to have his fine pate full of fine dirt? Will his vouchers vouch him no more of his purchases, and double ones too, than the length and breadth of a pair of indentures? The very conveyances of his lands will hardly lie in this box; and must th'inheritor himself have no more, ha?» (acto V, escena I, lineas 94-102 en la edición de Stephen Greenblatt et al. [The Norton Shakespeare (Based on the Oxford Edition), New York, W.W. Norton & Company, 1997, págs. 1742-3]). En esta fantasía macabra, el juego dilógico con los tecnicismos legales en materia de hipotecas y propiedad de terreno remacha la futilidad eventual de las mañas del abogado. La tierra misma ("land") por la que litigaba el abogado ficticio es ahora, en cuanto "dirt", la que penetra en su cráneo y en la que ha de convertirse: una imagen reafianzada en la imaginación de Hamlet por esa cascada de plurilogías que se ciernen sobre el difunto. Puede argüirse, en efecto, que la traductio supone aquí el desgaste del lenguaje como cifra de la muerte. La reiteración letánica del mismo vocablo bajo diversas acepciones se sugiere como intento de agotar el repertorio semántico de un "signifier", un proceso de erosión lingüística (llevado al extremo con la tetralogía de "fine") que parece evocar in extremis la caducidad del sujeto.

⁴⁹ No está de más citar aquí nuevamente la glosa de Monroe sobre el sentido ulterior del recurso insistente a esta y otras formas de exornación retórica y su relación con el "topos" de la realidad versus las apariencias (sus comentarios específicos sobre las maqāmāt de al-Saraqusti aplican de cierta manera a las variantes del tajnīs en otras obras de autores hispano-árabes e hispanohebreos, incluyendo los Proverbios de Shem Tov en castellano): «The punning that results from rhyming or otherwise using identical words with different meanings thus allows our author to highlight, to a far greater degree than his predecessors had done, the disparity between appearance and reality, between the exoteric and the esoteric, between the zāhir and the bāṭin, between the surface and the hidden meaning of words» (Introducción a al-Maqāmāt al-luzūmīyah, Leiden, Brill, 2002, pág. 86).

neril, pero se puede aplicar a la obra de Valencia lo que Díaz-Mas y Mota también afirmaran acerca de los *Proverbios morales* en el prólogo a su edición: «no es que esos procedimientos sean exclusivos de las letras semíticas; pero la casi obsesiva insistencia en ellos como forma del ornato del discurso sí que lo es» ⁵⁰.

En esencia, podemos hablar de "tradición y originalidad" en el planto de fray Diego en un sentido parecido al que Salinas puntualizaba con referencia a Manrique. Su lamento cancioneril empalma con el brote cuatrocentista de lírica castellana de tema elegiaco. Su evocación de la muerte como fuerza universal y omnipotente se basa también en los lugares comunes de los plantos cristianos medievales. Su poema, sin embargo, no ofrece una meditación edificante sobre la muerte, puntualizada por la melancolía de los ubi sunt, ni una tétrica evocación de sus horrores, con miras a inculcar en sus oyentes un espíritu de penitencia y ascesis cristiana. No hay rastros de una consolatio boeciana ni se ampara bajo la larga sombra del De miseria humanae conditionis. Valencia sólo ofrece una amarga denuncia poética de un hecho inaceptado, sin paliativos cristianos y con una ferocidad apenas disimulada por su tono de sátira. ¡Más planto celestinesco que coplas manriqueñas! La afinidad espiritual de esta elegía con el llanto de Pleberio es profunda y sugerente 51. De igual forma, los versos de Valencia hunden sus raíces en tradiciones cancioneriles de carácter pan-románico (su recurso a las coplas caudatas, su encuadre como "discor"). Sabe fecundar, no obstante, las posibilidades expresivas de la lírica cuatrocentista con la adecuación

⁵⁰ Introducción a *Proverbios morales*, pág. 60. También debemos añadir que si bien la rima y el juego entre homónimos es de aprecio preponderante en las preceptivas semíticas, no lo es así la figura etimológica, tan del gusto, por ejemplo, en Juan de Mena (Lida de Malkiel, *Juan de Mena*, págs. 172-174).

⁵¹ El llanto de Pleberio en la Celestina ha sido objeto de gran división en la crítica, sobre todo en torno a si se proyecta allí una visión amarga y radical de un mundo litigioso, exento de Providencia (Lida de Malkiel, La originalidad artistica de La Celestina, Buenos Aires, Eudeba, 1962; Fraker, "The Importance of Pieberio's Soliloguy", Romanische Forschungen 78, 1966, págs. 515-529; Stephen Gilman, The Spain of Fernando de Rojas, Princeton, Princeton University Press, 1972; Márquez Villanueva, "'Nasçer e morir como bestias' (criptojudaísmo y criptoaverroísmo)", Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro, Fernando Díaz Esteban [ed.], Madrid, Letrúmero, 1994, págs. 273-293; y Luis M. Girón Negrón, Alfonso de la Torre's 'Visión Deleytable': Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain, Leiden, Brill, 2001, pags. 251-270) o si los denuestos acerbos de Pleberio se explican convincente y exhaustivamente a la luz de sus antecedentes retóricos cristiano-europeos (Marcel Bataillon, La Célestine selon Fernando de Rojas, Paris, Didier, 1961; Otis Green, Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from "El Cid" to Calderón, Madison, University of Wisconsin, 1964; José A. Maravall, El mundo social de la Celestina, Madrid, Gredos, 1964)-véase también Peter Russell ("Ambiguity in 'La Celestina"", Bulletin of Hispanic Studies 40, 1963, págs. 35-40). La actitud hacia la muerte que se despliega en este "discor" tira más hacia el lado de Fernando de Rojas y su planto desgarrador.

de unos procedimientos estilísticos que, aunque reconocidos por la tradición retórica grecolatina, son llevados a un nivel de virtuosismo más cercano a la sensibilidad poética hispanohebraica de su predecesor carrionense. Tenemos aquí, en resumen, una miniatura poética de muy subidos quilates, presagio inequívoco del conceptismo barroco y otra muestra sofisticada de la lírica cancioneril.