

Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Diego de San Pedro

Guillermo Ginés Ramiro
(Universidad Complutense de Madrid)

La obra poética de Diego de San Pedro consta de dos libros principales: la *Pasión trovada* y el *Desprecio de la Fortuna*, aunque también encontramos versos importantes como las *Siete angustias de nuestra señora*, incluidos dentro de la primera parte de la conocida obra *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*.¹ A su vez, este autor también compone una serie de poemas amorosos breves que Dorothy Severin y Keith Whinnom han denominado como “poesías menores” y que han pasado realmente desapercibidos por la crítica, en gran parte, por la evidente atención que ha acaparado la calidad de toda su obra en prosa.

En su edición conjunta de las *Obras completas* de Diego de San Pedro, Severin y Whinnom recogen en el tercer volumen todos las composiciones menores de este poeta y establecen una enumeración² (1-26), añadiendo aparte dos composiciones de dudosa atribución (27 y 28). Asimismo, también anotan en la noticia bibliográfica los cancioneros en los que aparecen publicados formando una división dos grupos. En el primero, señalan que la mayoría de ellas se imprimen por vez primera en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo en 1511 (González Cuenca), concretamente, las que van desde el nº 1 hasta el 21 y la nº 28. También se encuentran publicadas en el *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes eloqüentes dezires de diversos autores* s.i., s.l., s.a. (Foulché-Delbosc) las composiciones 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 19, 20, 21 y 28. Los romances 19 y 20 se hallaron impresos en el *Cancionero de romances* en 1550 (Menéndez Pidal). Además, el poema nº 21, de marcado carácter satírico, apareció también en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* en 1519 (Pérez Gómez) y en un pliego suelto.

En el segundo grupo, las rúbricas que van desde el nº 22 hasta el 27 se imprimen por primera vez en el *Cancionero General* de Valencia en 1514. De todas estas, el nº 22 consta en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (Azáqueta). Y para terminar este sondeo bibliográfico, el poema nº 25 aparece también en un pliego suelto titulado “La glosa del romanze que dize rosa fresca rosa fresca” y que recoge Rodríguez Moñino en su volumen titulado *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*, publicado en Madrid en 1962.

Antes de comenzar, me gustaría señalar que este trabajo no se podría haber llevado a cabo sin la valiosa ayuda de Álvaro Bustos, a quien agradezco enormemente tanto la cesión de la idea original del tema, como las precisas contribuciones que aportó en su lectura. Y, cómo no, quiero agradecer también a Ángel Gómez Moreno, cuya generosidad extrema ha hecho posible que vea luz editorial. Así pues, espoleado por mis maestros, en este ambicioso artículo me propongo realizar un análisis pormenorizado de los numerosos recursos de agudeza y retórica que rigen las poesías menores de Diego de San Pedro, de acuerdo con la acepción manejada por Casas Rigall en su libro *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Se trata, por tanto, de una aproximación a un corpus textual que ha sido poco estudiado en comparación con su obra en prosa o con sus principales obras poéticas anteriormente mencionadas. A simple vista, debemos destacar que en todas ellas no hallamos interés en la experimentación métrica por parte del autor, pues casi siempre se vale del octosílabo como metro principal, aunque sí encontramos una amplia variedad de formas estróficas que van desde el uso de romances hasta las canciones y villancicos. Análogamente, caracteriza su estilo tanto la perfilada sencillez utilizada en la mayoría sus composiciones, como el recóndito hermetismo

¹ Keith Whinnom 1973. Los versos pertenecientes a las *Siete Angustias* se encuentran en 150-165.

² Utilizamos la numeración llevada a cabo por Keith Whinnom y Dorothy Severin en su edición a las obras completas de Diego de San Pedro.

de alguna de sus canciones como, por ejemplo, la más conocida: “El mayor bien de quereros” (18).

Por otro lado, es conocida la dificultad de establecer, por parte de los editores, una biografía³ fiable de Diego de San Pedro, debido a los escasos documentos que se poseen y a la abundancia de datos sobre homónimos de Diego de San Pedro, que no han permitido siquiera anotar dos datos primordiales como son las fechas tanto de nacimiento como de su muerte. Vicenç Beltrán apunta que “debió morir después de 1498, retirado de la corte y arrepentido de su producción amorosa, que consideraba licenciosa como expone en las primeras estrofas de su *Desprecio de la Fortuna*” (676). Por tanto, la crítica estima que, probablemente, la fecha de composición de los poemas puede encuadrarse en un lapso temporal que iría desde 1480 hasta 1492, época cortesana del autor.⁴

Para la elaboración del artículo me valgo de un libro indispensable como soporte sustentador, que es la ya citada monografía realizada por Casas Rigall. De la misma manera, han sido realizados anteriormente otros estudios sobre diferentes poetas de cancionero por diversos investigadores, como Bustos, quien estudia la presencia de la agudeza y el abundante artificio retórico que regenta toda la obra poética de Juan del Encina.⁵ Asimismo, Rodado Ruiz (2000b) ya investigó hace algo más de una década la presencia de la retórica en la poesía Pedro de Cartagena. Siguiendo las pautas de ambos estudiosos, me propongo concretar el aparato retórico y de *sotileza* en las poesías menores de Diego de San Pedro, para que podamos divisar los elementos tradicionales e innovadores en su obra dentro del marco de la poesía de su época.

1. Recursos de *ductus* complejo

“El *ductus* es un constituyente de la *dispositio* externa de la obra que permite modular la relación establecida entre el contenido explícito del discurso (*thema*) y la intención subyacente a éste (*consilium*)” (Casas Rigall, 33). En este sentido, nos encontramos con dos posibilidades fundamentales. En primer lugar, hacer que *thema* y *consilium* coincidan (*ductus simplex*), es decir, construir un discurso en el que el enfoque literal concuerde con su intención última. En segundo lugar, que ambos términos choquen, lo cual implica la elaboración de un discurso simulatorio en el que el autor oculta la intención o referente de sus versos (*ductus complejo*). Cuanta mayor distancia haya entre el propósito subyacente del discurso y el contenido explícito, mayor será el grado de ingenio.

A través de diferentes tropos como la ironía, el énfasis o mediante diversos tipos de figuras oblicuas como las construcciones perifrásticas, el *ductus* complejo se expone en el discurso poético del autor cancioneril. Una de las manifestaciones más características es la ironía, con la que el poeta expresa un enunciado cuyo contenido se opone a su apariencia. Es decir, consiste en dar a entender justamente lo contrario de lo que se plantea. De esta manera, su utilización implica un considerable distanciamiento satírico, lo que no concuerda con las rígidas convenciones del amor cortés. Esto explica el bajo grado de uso en la poesía cancioneril

³ Para un primer acercamiento a la biografía del autor, véase la elaborada por Gili Gaya (24-25). De todas las escritas, esta resulta la más extensa; en ella se hace hincapié en una patente escasez de datos que se ha visto suplida con el paso del tiempo y las investigaciones posteriores. Vicenç Beltrán señala datos de especial relevancia relacionados con esta etapa cortesana del autor: “Estuvo al servicio de Juan Téllez de Girón, conde de Urueña, con quien quizá acudió a la guerra de Granada, y debió vivir en Peñafiel, aunque no parece que pueda identificarse con un homónimo suyo que fue alcaide de su castillo ni con otro homónimo en Valladolid” (676). Asimismo, también incide en la escasa probabilidad de que fuese converso.

⁴ Casas Rigall establece en su libro una agrupación cronológica de los poetas de cancionero por *tricenios* en cinco grupos (23-24). Utiliza este término para denominar el lapso temporal que abarca un periodo de treinta años. Asimismo, explica que el DRAE no recoge esta palabra, por lo que se vale del vocablo latino *tricennium* para establecer el neologismo *tricenio*. Así pues, sitúa a Diego de San Pedro en el tricenio IV (poetas nacidos entre 1431 y 1460), argumentando que “nació después de 1450 y hacia 1470 ya redactaba *La pasión trobada*” (24).

⁵ Para una mayor información sobre la poesía de Juan del Encina, véase su tesis doctoral (2010).

amatoria de la época. Aun así, encontramos un ejemplo dentro de las poesías menores de Diego de San Pedro. En la composición 21 reza el título: “Otra de Diego de San Pedro a una señora a quien rogó que le besasse, y ella le respondió que no tenía culo” (261). Lo que viene a decir el título es que San Pedro le pidió a la dama que ella le permitiese darle un beso. Whinnom y Severin lo confirman: “La respuesta de la dama [...] quería darle a entender que a ella no se le había ocurrido siquiera que un hombre como el autor se atreviese a pensar en darle un beso en los labios, y se disculpa de acceder a su petición, alegando que carece de culo, por lo cual insinúa que el digno autor no es más que un lameculos” (261, n. 410). Ya desde el comienzo de la composición observamos la fuerza de este recurso, primordial en cualquier composición satírica o de tipo burlesco. Y en el poema sigue latiendo:

Más hermosa que cortés,
donde la virtud caresce,
el culo no le negués,
qu'en el gesto le tenés,
si en las nalgas os falleisce. (261, vv. 1-5)

La comicidad está presente en todo el texto y vemos cómo el emisor le pide a la dama, que goza de más belleza que de cortesía y virtud, que no niegue que tiene culo, puesto que si no lo encuentra en sus nalgas, lo tendrá en su cara. El poeta al entender la respuesta, le sugiere que sigue con la pretensión de darle el beso en la cara, aunque no tenga culo. Observamos también, por la comicidad que provoca, y como señalaba en la introducción, que este fue recopilado en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.

Con la utilización de otro tropo como el énfasis, el poeta insinúa más de lo que expresamente está diciendo. Heinrich Lausberg señala de forma más precisa lo siguiente: “El énfasis como tropo de palabra expresa mediante un contenido significativo inexacto un contenido más exacto” (II, 295). Dentro de la raíz de este recurso se hallan de forma paralela otros como la hipérbole, la deducción lógica o el equívoco. El procedimiento típico suele ser la utilización del énfasis por equívoco, consistente en la utilización de una palabra en sentido recto y su repetición de forma en sentido figurado. Encontramos un claro ejemplo en la composición 1:

por ver si podrá mi suerte
despedir con una muerte
la muerte de tantas muertes. (242, vv. 28-30)

El autor utiliza el vocablo *muerte* en el sentido recto de “muerte física” y luego lo repite de forma figurada, haciendo alusión a la forma hiperbólica de la “muerte de amor” del enamorado tan característica del amor cortés. Al igual que de la ironía, Diego de San Pedro apenas se vale de este recurso en sus composiciones menores.

Por el contrario, sí resultan bastante frecuentes en esta poesía amatoria las construcciones perifrásticas o circunloquios. Situadas dentro de las figuras oblicuas, se caracterizan por la exposición de forma indirecta del contenido de un vocablo, es decir, mediante un rodeo. Diego de San Pedro se sirve de las perífrasis en numerosas ocasiones; encontramos un ejemplo en el poema 10 donde se refiere a las mujeres en general:

Callan semejantes cosas
las que son buenas enteras;
pero las que son mañosas,
diziéndolas cautelosas,
descúbrenlas verdaderas. (253, vv. 11-15)

El poeta alude a todas las mujeres argumentando que, en palabras de Severin y Whinnom, “las mujeres que pretenden ser astutas, al revelar semejantes cosas, por disimuladamente que sea, en realidad solo logran ponerlas de manifiesto” (253, n. 378). Aunque no se muestran del todo seguros con la interpretación de estos versos, comparto su opinión, puesto que mediante este recurso el autor establece una generalización de la mujer a través de las características de su dama que, después de recibir la carta de amor, se la muestra a unos caballeros para que se burlen de él. Análogamente, también es utilizado el circunloquio para referirse a una dama en particular, como vemos en el texto 15:

Sufriera el mal que busqué
por la causa que lo esfuerça [...] (256, vv. 5-6)

Su dama es *la causa que lo esfuerça*; es decir, el poeta se resigna al dolor que él mismo se ha buscado, causado por el amor que siente hacia esa dama provocadora de tal daño. Estas alusiones perifrásticas derivan en lo que Whinnom ha denominado como “silencio cortés”, tópico que consiste en que el poeta, por respeto hacia su dama y su reputación, debe mantener su pasión en silencio, lo que agrava aún más el sentimiento de dolor y sufrimiento. En esta misma composición encontramos un ejemplo:⁶

mas bevir con pena tal
no lo sufre lo que siento,
porque solo mi pensamiento
es testigo de mi mal. (256, vv. 9-12)

Por último, se presenta bastante usual la alusión a Dios como creador de la dama mediante este recurso en la poesía amorosa de cancionero. Concretamente, hallamos un ejemplo en el poema 2:

Y al que os hizo tan preciada
suplica mi fe segura
qu’os haga en todo acabada, [...] (247, vv. 16-18)

El poeta espera que Dios otorgue a su dama la perfección, y que en esa perfección extrema tampoco falte la suerte (ventura). Asimismo, todas las menciones perifrásticas a Dios están generalmente integradas en la hipérbole denominada por María Rosa Lida de Malkiel como “la dama como obra maestra de Dios”, que se explicará en su correspondiente apartado. Otra manifestación la encontramos en el texto 8, donde se vuelve a aludir al *Deus creator*:

a la mi fe digo yo
qu’os alabe Quien os hizo. (251, vv. 17-18)

Debido a su enorme utilización, este recurso fue perdiendo expresividad y efectividad retórica, por lo que su uso descendió notablemente.

2. Recursos de *Perspicuitas* y *Obscuritas*

⁶ Encontramos otro ejemplo en el poema 3: “no la gana del plazer / mas la causa d’encubrir”. (248, vv. 9-10).

Casas Rigall define la *perspicuitas* como “la *virtus elocutionis* que determina la comprensibilidad intelectual del discurso; su *vitium* correspondiente es la *obscuritas*” (45). La *perspicuitas* se halla ligada a la agudeza intelectual del discurso, por lo que, para alcanzar la perspicacia, tiene como fin deportar a la *obscuritas*; sin embargo, es inevitable encontrar en cualquier manifestación de agudeza un cierto grado de oscuridad. Por lo tanto, en este apartado Casas Rigall reúne toda una serie de recursos de agudeza en relación con el grado de claridad o perspicacia que ofrece el poeta a la hora de manejar los diversos tropos y recursos literarios en su discurso. A su vez, el empleo determinado de éstos harán referencia a la oscuridad que persiguen sus versos e imágenes. La relación entre ambos términos resulta más compleja que un mero vínculo antonímico, ya que entre medias de la claridad y oscuridad absoluta hallamos distintos niveles. “Se establece, pues, entre *perspicuitas* y *obscuritas* una tensión que no puede ser comprendida como mera oposición entre dos polos” (Casas Rigall, 45).

Las poesías menores de Diego de San Pedro presentan un alto grado de utilización de recursos de *perspicuitas* y *obscuritas*, por lo que me limitaré a citar ordenadamente algunos ejemplos. Dentro del ámbito de la *ambiguitas*, cuyo origen está en el equívoco, encontramos que el poeta se vale en ocasiones de la denominada antanaclasis o *reflexio*. Esta técnica consiste en la repetición de un vocablo en acepciones diferentes, y su uso está comúnmente ligado al de la metáfora. Debo señalar que Casas Rigall apuntó sobre esta técnica: “es la base retórica de la oscuridad en la canción de Diego de San Pedro «El mayor bien de quereros»” (48). El elevado grado de oscuridad que encontramos en esta poesía no es, ni mucho menos, usual en la poesía amorosa cancioneril, pero resulta significativo que en nuestro poeta este rasgo adquiera su máximo esplendor en una composición que ha sido estudiada por Whinnom y Severin y cuya interpretación de sus versos se presenta hartamente dificultosa. No obstante, encontramos ejemplos más sencillos como en el poema 1:

y no se os haga graveza
hazer bien al bien perdido; [...] (241, vv. 6-7)

Observamos cómo utiliza, en primer lugar, el término *bien* con función adverbial frente al segundo que aparece como sustantivo. Otro ejemplo que sigue este mismo patrón lo encontramos en el mismo poema en los versos siguientes, aunque aquí se usa primero el término *mal* como sustantivo y luego como adjetivo:

a vos os toca culpa
mas del mal que mal m'aquexa, [...] (245, vv. 102-103)

En el ámbito de la sinonimia, el poeta se vale de los denominados ‘añadidos’ en la esfera de la *interpretatio* o paráfrasis y, sobre todo, de la *definitio*. Antes de explicar sus características, debo señalar que Diego de San Pedro recurre al uso de la *amplificatio* por sinonimia en algunas de sus composiciones, como ocurre en la 14:

Afirmo qu'estoy y digo
en dos partes hecho dos;
por el cuerpo acá conmigo,
por ell alma allá con vos;
por ser vuestro, con plazer;
por el plazer, con temor;
con el temor por no's ver,
en no's ver está el perder,
y en perder está el dolor. (256, vv. 6-14)

El marcado ritmo bimembre del discurso invita a la utilización de un sinónimo en el cierre de cada verso. Y, aunque no sea explícitamente un sinónimo, la interpretación que realizo me lleva a la conclusión de que Diego de San Pedro emplea los términos con función sinonímica. Es decir, *por ser vuestro*, él poeta siente *plazer*, por lo que el estar con la amada es sinónimo de felicidad. Pero ese *plazer* también es sinónimo de *temor* que le produce la posible pérdida de la dama; y ese *temor* resulta claramente un sinónimo de no poder ver a la dama. Y finaliza la estrofa con otras dos relaciones de sinonimia: *no ver* es *perder*, y *perder* es igual al *dolor* del enamorado.

Como mencionaba, el autor se vale de los ‘añadidos’ encuadrados dentro del recurso de paráfrasis o *interpretatio* e incluso dentro de la *definitio amoris*. Esto consiste en utilizar un poema previo de otro autor como soporte de su composición y sobre él realizar las modificaciones pertinentes con respecto al tema que pretende tratar, pero siempre respetando los rasgos esenciales. Encontramos un claro ejemplo en el romance 19, donde ya desde el mismo título especifica cuál es el romance en el que va a sustentar su poema: “Romance de Diego de San Pedro contrahaziendo el viejo que dize “Yo m’estava en pensamiento, en essa mi heredad”. Vemos cómo cambia el texto, pero mantiene los elementos característicos del romance como la rima asonante o el empleo del octosílabo. Asimismo, en la poesía 20 realiza la misma operación: “Otro del mismo San Pedro, trocado por el que dize “Reniego de ti, Mahomad”.

Continuando dentro de la esfera de la sinonimia, la *definitio* es un recurso muy utilizado por los poetas de cancionero. Consiste en la propia definición de un concepto concreto a través de perífrasis, metáforas u otros recursos. Precisamente, la definición del Amor es una de las más recurridas por los autores, llegando incluso a componer composiciones enteras sobre ello. Al igual que alguno de sus contemporáneos como Juan del Encina, Diego de San Pedro en su composición 20, a la que hacía alusión como añadido, el autor cambia *Mahomad* por *Amor* y realiza una excelsa *definitio amoris*:

Reniego de ti, Amor,
y de cuanto te serví,
pues tan mal agradeciste
todo cuanto hiz por ti. (260, vv. 1-4)

Aunque esta definición del amor, el poeta se refiere a Amor como forma personificada,⁷ podemos incluirlo dentro del marco de este recurso; sin embargo, encontramos en el poema 27 una definición del amor mucho más explícita:

El principio del gozar
de la gloria del amor
es comienço del dolor.

Es tan corto su plazer,
tan presto pasa su gloria,
qu’en cobrando la vitoria
luego viene el padescer. (267, vv. 1-7)

⁷ Es bien sabido que el Amor se presenta como un personaje secundario situado dentro de la poética del amor cortés y notablemente empleado durante toda la tradición cancioneril amorosa. Resulta extraño el caso en el que algún poeta prescinda de su uso, que bien puede personificarlo (Amor), como hace Diego de San Pedro, o divinizarlo (Dios Amor).

A diferencia de la anterior composición, en ésta no personifica al amor, sino que se limita a citar sus características y consecuencias. Pero no solo se utilizaba este recurso para definir el Amor. Análogamente, mediante esta técnica los poetas definían tanto a la amada como a las circunstancias de la relación amorosa. En relación con éste último, hallamos un ejemplo en la composición 14:

Bivo sintiendo plazer,
plazer, temor y dolor; [...] (255, vv. 1-2)

Asimismo, dentro de los recursos de *perspicuitas* y *obscuritas*, la metáfora es uno de los procedimientos de la expresión aguda más utilizados por los poetas de cancionero. Casas Rigall apunta que “una metáfora es una transferencia trópica por analogía” (67). Este ámbito aparece bien representado en las poesías menores de Diego de San Pedro, quien se puede considerar precursor o instaurador de la *translatio* carcelaria, tropo popularizado y consagrado, sobre todo, en su famosa novela sentimental *Cárcel de amor*. De esta manera, en sus poesías menores también se vale de su utilización y encontramos algunos ejemplos como el que aparece en su poema 12:

El hilo qu'en este día
ató mi catividad [...] (254, vv. 1-2)

El amador es, por tanto, prisionero de la dama en el cautiverio del amor. Y de forma más explícita alude a este tropo en la composición 25, donde ya emplea el término *cárcel*:

Mirar vuestra perfición
a los ojos fue ventura,
mas ¡o qué cárcel tan dura
dio la vida al corazón! (264, vv. 4-7)

Además, resulta habitual recurrir a las metáforas relacionadas con el sufrimiento amoroso del enamorado, destacando fundamentalmente la *translatio* de enfermedad de amor, el denominado amor *hereos* que, como señala Rodado Ruiz, cuenta con una tradición poligenética que puede relacionarse con Ovidio y con la poesía hispano-árabe (2000b, 114). Por tanto, nace de la concepción medieval de que el amor es realmente una enfermedad contagiosa y es recogida como tal en los manuales de medicina de la época, convirtiéndose en un manido motivo literario. Y éste, a su vez, deriva en la muerte metafórica del enamorado (muerte de amor). Algunos autores cortesanos popularizaron su uso como Jorge Manrique, y otros como Pedro de Cartagena las esgrimieron hábilmente y con gran asiduidad. Comenzando por la metáfora de amor como enfermedad, divisamos varios casos en sus composiciones,⁸ como en la 17, que constituye uno de los ejemplos más claros:

Quien se viere cual me veo,
con tiempo su mal deshaga, [...] (257, vv. 1-2)

Normalmente, el vocablo *mal* es empleado en la poesía amorosa cancioneril como sinónimo de *enfermedad*. El poeta aquí expone que, si algún otro se halla en su situación, debe realizar grandes esfuerzos por remediar su enfermedad a tiempo, es decir, antes de que sea tarde,

⁸ Hallamos otros dos claros ejemplos de este tipo de metáfora en el texto 20: “siempre vi por tus antojos / claro el mal que padescí” (260, vv. 13-14), y en el 24: “Pues me tiene medio muda / la razón del mal de amor,” (263, vv. 1-2).

aludiendo a la posible muerte en que deriva este mal de amor. Encontramos otro modelo que sigue este patrón en el poema 5:

Huir de dolencias tales
no sé quién me escusó,
porque bien sabía yo
que's apegaban los males. (249, vv. 6-9)

Cuando este sentimiento aumenta, puede desembocar en la muerte metafórica del enamorado, tan típicamente utilizada en esa estrategia hiperbólica dentro de la amplia casuística del amor cortés. San Pedro emplea reiteradamente este tópico en sus metáforas de muerte de amor. Constituye un buen ejemplo el poema 1, donde integra la *translatio* dentro de una expresión paradójica (énfasis por equívoco), residiendo su agudeza precisamente en resaltar la diferencia hallada entre el empleo y combinación de una misma palabra (muerte) con acepciones distintas:

por ver si podrá mi suerte
despedir con una muerte
la muerte de tantas muertes. (242, vv. 28-30)

La vida del amante, apunta Rodado Ruiz, “está en la muerte, hipérbole que permite jugar con los valores reales y figurados de ambos términos” (2000a, 99). El poeta sabe cómo poner remedio a su desdicha, y en la composición 16 así lo expresa:

Y pues d'esta causa sé
qu'es mi muerte conocida,
triste, ¿para qué guardé
tanta fe en tan poca vida? (257, vv. 9-12)

Por otro lado, encontramos en las poesías menores de nuestro autor otra metáfora no muy manejada por los autores cuatrocentistas, que es la *translatio* del fuego de amor, que la encontramos en la composición 1:

distes muerte al galardón
por dar salud a mi mal.
Cuanto mudó mi servicio
afloxó vuestro desgrado,
y en verme sin beneficio
hize de mí sacrificio
en las llamas del cuidado. (244, vv. 74-80)

El poeta se está refiriendo a que, al verse sin el galardón ofrecido por la dama, se siente obligado a perderse completamente en las llamas del sufrimiento amoroso. Además, al denotar en el v. 1 la aparición del término *servicio*, podríamos pensar que nos encontramos ante una *translatio* feudal; en el vv. 74-75 (“distes muerte al galardón / por dar salud a mi mal”) aparece el término *galardón*. En este caso, puede ser considerada como metáfora, puesto que aparece combinada con otro término de sentido inequívocamente feudal como *galardón*. Sin embargo, su excesivo uso desgastó tanto este recurso que terminó por lexicalizarse. No obstante, vinculada a ella encontramos la metáfora legal, no demasiado utilizada en la tradición trovadoresca pero sí de uso considerable en la cancioneril. Un buen ejemplo hallamos en el poema 17:

Quien se viere cual me veo
 con tiempo su mal desshaga,
 pues en ley de tristes paga
 la vida por el desseo. (257, vv. 1-4)

Casas Rigall concluye: “La disciplina amorosa, desde esta perspectiva, se rige por una serie de leyes cuyo incumplimiento da lugar a querellas y pleitos metafóricos” (177). Otra muestra impecable de metáfora legal lo encontramos en el texto 1:

¡O con qué ley os serví
 y os tuve siempre por dios! (243, vv. 41-42)

Continuando en el marco de la legalidad, pasamos justamente a lo contrario, el robo de amor, donde la dama hurta al caballero su corazón, su alma, su sentido o todo su ser. En la poesía 14 observamos cómo el alma del poeta ha pasado a pertenecerle a su dama:

Afirmo qu’estoy y digo
 en dos partes hecho dos;
 por el cuerpo acá conmigo,
 por ell alma allá con vos; [...] (256, vv. 6-9)

Análogamente, encontramos otra composición que resulta francamente curiosa. En la esparsa 11, asistimos a un robo en sentido recto y, a su vez, a otro en sentido figurado o metafórico. Pero no es el amor precisamente lo que se hurta, pues éste ya ha sido robado por su señora, sino la libertad que el propio enamorado perdió –o mejor dicho, entregó– a su dama. Y este encargo no se lo realiza a cualquiera, sino a una *gipciana* (gitana), personaje siempre vinculado en la tradición literaria al arte de la sustracción. Reza el título: “Esparsa suya para que una gipciana fuesse a su amiga y ge la dixesse”. Por tanto, el discurso poético está puesto en boca de esta gitana, quien, como experta ladrona, va a robar la libertad del enamorado. Al estar ante una esparsa⁹ de copla real,¹⁰ dada su brevedad, me permitiré señalar el poema entero:

Pues mi propia propiedad
 tal officio me mostró,
 yo vengo de pïedad
 a hurtar la libertad
 del triste que la perdió.
 Y pues de su compassión
 a tan gran cosa me atrevo,
 adormid la condición
 porque yo, sutil ladrón,
 haga el hurto como devo. (254, vv. 1-10)

Los dos niveles de la metáfora se hallan y confunden a partir del verso 8, y así lo señalan Whinnom y Severin, “pues por *adormid* la gitana quiere decir a la dama que no esté atenta mientras le roba algo del bolsillo (sentido literal) y a la vez, por *adormid la condición*, que no

⁹ La esparsa (o esparza) es una composición formada por una sola estrofa (copla real, mixta o de arte menor) utilizada para presentar un pensamiento consciente e ingenioso del poeta, que debe aparecer expresado en pocos versos. Para una mayor información sobre los géneros de forma fija en la poesía cortesana, véase el libro de Rodado Ruiz “*Tristura conmigo va*”: fundamentos de amor cortés (2000a, 165-183).

¹⁰ Breve poema compuesto por diez versos octosílabos dotados de rima asonante, y divididos en dos quintillas.

esté tan severa, que suavice un poco su actitud y conducta para con su amante, el autor, para librarle de la esclavitud en que tiene su pasión no correspondida (sentido figurado)” (254, n. 384). Para finalizar con este tropo, merece la pena apuntar que también localizamos algunas metáforas de uso menos frecuente y de diverso origen. Diego de San Pedro se vale de la *translatio* pictórica en el poema 1 para señalar que su dama pintó con el pincel de la razón la tristura en el rostro del enamorado:

y con pinzel de razón
yo debuxé ell afición,
vos pintastes la tristura. (245, vv. 93-95)

Conviene atender a un último recurso antes de terminar con el apartado de la *obscuritas*: la hipérbole o *superlatio*. Mediante su uso se pretende exagerar lo que se enuncia en el discurso poético con el fin de aumentar la expresividad del mismo, por lo tanto su función en la poesía cortés es manifiesta: “nos hallamos ante una estilización literaria del amor esencialmente hiperbólica, ante un universo poético repleto de bellezas inefables y sufrimientos rayanos en paroxismo” (Casas Rigall, 114). Así pues, es utilizada para proporcionar una visión exagerada del amor, puesto que el amador presenta el grado máximo de dolor y sufrimiento, como lo es también la belleza y perfección de la dama. Las referencias hiperbólicas responden a cuatro tipos: hipérbole de lo indecible, la dama como obra maestra de Dios,¹¹ la hipérbole sagrada¹² y la hipérbole numérica. Diego de San Pedro utiliza los dos primeros tipos en sus composiciones menores. De forma vinculada con el primero, encontramos en el poema 8 esa limitación oratoria del galán, que no puede expresarse correctamente o como le gustaría:

Y este fue corto hablar
mirando lo qu'en vos veo,
que para bien acertar
havié d'estar
otra lengua en mi desseo. (251, vv. 10-14)

Por otro lado, Diego de San Pedro presenta a la amada como obra maestra de Dios, dotada de una inconmensurable belleza y perfección. Siguiendo con la composición 8, versos antes de la hipérbole anterior hallamos un ejemplo en el que el poeta expresa que Dios otorga una serie de cualidades o perfecciones a todas las mujeres, pero que él descubre que su dama reúne todas esas condiciones que poseen las demás. Por consiguiente, nos encontramos con que se nos presenta este tipo de hipérbole bajo un superlativo absoluto: al igual que todas las mujeres, la dama ha sido creada por Dios, pero ésta es la más perfecta y bella de todas:

muchas damas hermosas;
y comoquiera que Dios
puso perfección en ellas,
he hallado qu'hay en vos

¹¹ María Rosa Lida de Malkiel en su artículo “La Dama como obra maestra de Dios”, (179-290) realiza un portentoso estudio de inestimable calidad donde aborda los medios utilizados por los poetas cancioneriles del Cuatrocientos para presentar a la dama como obra maestra de Dios, partiendo de un estudio sobre este tópico manido en la literatura europea.

¹² También estudiada por María Rosa Lida de Malkiel en su artículo “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV” (121-130). En él la autora lleva a cabo un minucioso recorrido sobre el uso de este tipo de hipérbole en la poesía castellana del siglo XV, exponiendo una serie de eruditas teorías siempre verificadas mediante ejemplos. Para una mayor y completa información sobre esta medievalista, remito un trabajo realizado por Gómez Moreno (131-147), en el que elabora un repaso a sus trabajos más destacados.

todo lo de todas ellas. (251, vv. 5-9)

Otro ejemplo tomado de las poesías menores lo encontramos en la composición número 2, en el cual se expone que la perfección de la dama es tan cierta que la gloria le viene grande tanto a la tierra, que goza de su actual presencia, como al cielo que en un futuro la espera:

y porque en vos se contiene
perfección tan verdadera,
que gloria grande les viene
a la tierra porque os tiene,
y al cielo porque os espera. (247, vv. 11-15)

3. Recursos de *Brevitas*

La *brevitas* elocutiva supone la expresión concisa de un pensamiento limpio de elementos que no son absolutamente imprescindibles en el discurso. Por lo tanto, estamos ante un subgénero cancioneril basado en la brevedad y concisión de las ideas expuestas en el discurso poético. Dentro de este ámbito podemos señalar dos procedimientos de empleo de los que Diego de San Pedro se vale a la hora de elaborar sus poesías menores, que son el zeugma complejo, técnica relacionada sobre todo con la *sotileza* verbal, y la silepsis. El primero, en palabras de Casas Rigall, “permite expresar una sola vez el término en un discurso que lo requiere en más ocasiones, de manera que, tras su primera aparición, tal término debe ser sobreentendido” (126). Encontramos un claro caso de *zeugma* complejo en la poesía 1:

vuestra gana de matarme
y mi poca de ser bivo. (242, vv. 24-25)

El poeta prescinde del término *gana* tras su primera aparición, de manera que éste debe ser sobreentendido. Aun perteneciendo al ámbito de la *brevitas*, este recurso, junto a la elipsis, posee un grado escaso de agudeza, pues se trata de un mecanismo de escritura adoptado por los poetas de cancionero. Hallamos otro caso en la composición 5, con la particularidad de que, en este caso, aparece fusionado con otro recurso anteriormente explicado, la antanaclasis:

Cuando, señora, entre nós
hoy la Pasión se dezía,
bien podés creerme vos,
que [l]embrando la de Dios
nació el dolor de la mía. (249, vv. 1-5)

Para la correcta interpretación del poema, resulta relevante tener en cuenta el contexto: el enamorado y la dama se encuentran en misa, justo en el momento en el que el párroco realiza la lectura de la Pasión de Cristo. Y es esta *Pasión* divina la que renueva la *pasión* amorosa del galán. Subordinado a este procedimiento, está la *enumeratio* zeugmática, mediante la cual son combinados en una sucesión de vocablos de diverso orden en asociaciones, cuando menos, sorprendentes. El poeta utiliza este procedimiento en varias ocasiones, destacando el claro ejemplo que hallamos en el poema 4:

Cercáronme cuando's vi
Desseo, Males y Fe, [...] (248, vv. 1-2)

Como se puede observar, enumera tres sustantivos que, aunque de diversa índole, se hallan indirectamente relacionados. Lo mismo ocurre en la composición 14, en la que localizamos otro caso:

Bivo sintiendo plazer
plazer, temor y dolor; [...] (255, vv. 1-2)

Aquí Diego de San Pedro repite el término *plazer*, situado en el vértice final del primer verso, en el comienzo del segundo, reforzando claramente el perfil positivo de este adjetivo en contraposición al negativo de los dos que siguen: *temor* y *dolor*.

Debido a su carácter enormemente artificioso, este recurso fue perdiendo fuerza con el paso del tiempo. Tan sólo denotamos un cierto uso en los poetas del tricenio IV, contemporáneos a Diego de San Pedro. En segundo lugar, la silepsis es la técnica por excelencia dentro del marco de la *brevitas* cancioneril. Se trata de un procedimiento que se halla relacionado con el énfasis por equívoco, puesto que, según Casas Rigall, “posibilita el uso simultáneo de una palabra en dos acepciones, generalmente una recta y otra figurada” (129). Nuestro poeta utiliza este recurso en la composición 15 a través de operación sinecdóquica, en la cual el término aludido (pensamiento) representa a un mismo tiempo al propio enamorado:

En mi grave sufrimiento
no hay dolor tan desigual
que ser solo el pensamiento
el testigo de mi mal. (256, vv. 1-4)

Se presenta, por tanto, el uso de la sinécdoque de la parte por el todo, en la que el término *pensamiento* designa al amador, como la fórmula más propicia para expresar, de forma poética y aguda, el desconcierto anímico y vital del enamorado mediante una serie de escisiones y desdoblamientos de personalidad.

4. Recursos de *Disputatio* dialéctica y Citas

“La *disputatio* dialéctica consiste en la tensión entre argumentaciones y refutaciones ingeniosas” (Casas Rigall, 137); bajo este marbete, se agrupan tres subtipos: las formas dialógicas (preguntas y respuestas, *perqué* y debates), las figuras dialécticas (*communicatio* y *correctio*) y las denominadas *probationes* argumentativas (*exemplum*, *argumentum* y *sententia*).

Comenzando por el primero, las formas dialogales constituyen una clara manifestación de agudeza que condiciona claramente la estructura del discurso, puesto que el diálogo es un género propicio para que los interlocutores hagan alarde de su habilidad retórica y sutil; sin embargo, no he detectado ningún caso explícito de los ya citados subgrupos que hallamos dentro de este recurso en los poemas menores de Diego de San Pedro. No obstante, éste sí utiliza el procedimiento del habitual del diálogo, que podría incluirse dentro del marco de los debates. En la composición 26, el autor expone en un villancico¹³ la plática entre el caballero y la dama quien, ante la inminente partida de su amado, expresa su profundo sentimiento de dolor y temor a que el caballero la reemplace por otra dama, en este caso extranjera:

Dize el cavallero:	La dama:
No temáis algún olvido;	No queráis allá trocaros,

¹³ Otro buen y ejemplo de forma dialogal lo tomamos del villancico 25, pero esta vez el diálogo se produce, curiosamente, entre el poeta y una bella serrana, según reza el título: “[Villancico] de Diego de San Pedro a una serrana muy hermosa” (264-265, vv. 1-17).

tened fe en la que os di,
pues tenéis ya conocido
que sin vos no sé de mí.
(266, vv. 12-27)

que quereres estrangeros
sabrán mejor agradaros
pero no tan bien quereros; [...]

La dama, desconfiada, le advierte de que no habrá otra que le quiera de la misma forma. En el marco de las figuras dialécticas, la *communicatio* encaja perfectamente dentro de algunas de sus composiciones. Este recurso consiste en la proposición y valoración de varias alternativas ante una determinada situación de incertidumbre, en la que el poeta se muestra indeciso y no termina por elegir ninguna de las opciones enunciadas. Por lo tanto, meramente se limita a analizar las expectativas sin llegar a decidir. Como bien señala Casas Rigall, “se trata de un procedimiento francamente adecuado para la expresión de las constantes indecisiones inherentes a la personalidad del enamorado cortés” (150). El ejemplo más evidente lo tenemos en la poesía 2:

Diferencia peligrosa
tienen, y que siempre dura
sobr’ esta cuestión dubdosa:
¿cuál os hará más hermosa,
la gracia o la hermosura? (246, vv. 1-5)

El poeta se cuestiona qué hará más hermosa a su dama planteando dos opciones: la gracia y la hermosura, que aquí aparecen personificadas. Y a partir de esta cuestión, en el poema lleva a cabo el análisis de estas alternativas sin decisión final:

La gran hermosura dize
qu’ ella os da la gracia a vos,
y como no se desdize,
la gracia la contradize
porqu’ es la misma de Dios, [...] (246, vv. 6-10)

Por un lado, la hermosura señala que ella es la que proporciona la gracia la dama, pero, a su vez, la gracia contradice su opinión exponiendo el contundente argumento de que ella misma es la gracia de Dios, creador de la mujer. Y continuando con la lectura se observa cómo en los siguientes versos no opta por elegir ninguna de las dos, sino que se limita a “hiperbolizar” a la amada.

En la sección de las *probationes* argumentativas, localizamos evidentes de ejemplos de los tres subtipos, *exemplum*, *argumentum* y *sententia*, que gozan de una presencia notable dentro de los cancioneros cuatrocentistas. Como señala Bustos, se trata de tres estrategias retóricas que buscan demostrar una verdad retórica del discurso (2007, 25). El primero de todos, el *exemplum*, es una prueba o argumentación por analogía, y puede ser de vertiente histórica o mitológica; no obstante, cuando se recurre a la vida cotidiana para su utilización se denomina *similitudo*. Encontramos un símil en el poema 21,¹⁴ cuya interpretación de los versos finales se presenta hartamente complicada:

Assí como Dueratón
pierd’ el nombre entrando en Duero,
assí por esta razón
perdió el nombre ell abispero

¹⁴ Para ponerse en sintonía con el contenido de la poesía, véase (261, n. 410).

cuando entró en el coñarrón. (262, vv. 11-15)

Ni Whinnom ni Severin consiguieron dar con la tecla en cuanto al sentido de los últimos versos, puesto que los significados eufemísticos de los términos *abispero* y *coñarrón* no aparecen registrados en los diccionarios. Aun así, debemos señalar que el símil lo encontramos en los versos 11-12, donde se compara, como bien anotan los editores, la entrada del afluyente del Duero¹⁵ en el mismo río con la entrada de este *abispero* en el *coñarrón*. Observando el carácter irónico que impregna el poema ya desde el propio título, no resultaría descabellado pensar que ambos vocablos tienen fuertes connotaciones eróticas.

Dentro del amplio repertorio de recursos de agudeza que encontramos en las poesías menores de Diego de San Pedro, la *sententia*, no pocas veces empleada por los poetas de amores, aparece aquí en contadas ocasiones. Esta técnica consiste en establecer de forma taxativa una sentencia normalmente al final de la composición, y no debe ser utilizada más de una vez, lo que la diferencia del refrán. Todas ellas suelen ser afirmación de carácter general, por lo general estrechamente vinculadas al ámbito amoroso, aunque pueden darse ejemplos pertenecientes a un territorio más amplio. Hallamos un buen ejemplo en la composición 1, donde, además, se hace alusión al ya aludido tópico del silencio cortés:

más mal queda en el callar
que publica el descubrir. (245, vv. 89-90)

La mayoría de las sentencias suelen ir encabezadas por la construcción *más vale*, lo que acentúa su parecido con los refranes.¹⁶ Otro ejemplo aparece en el cabo o final de esta misma composición:

más vale de tal ruido
salir temprano herido,
que tarde y del todo muerto. (246, vv. 118-120)

Por otro lado, las citas constituyen otra de las técnicas de uso habitual en los cancioneros. “La *cita*, en sentido estricto, implica la repetición literal y en el mismo sentido de un pasaje previo que, además, se inserta en un nivel subordinado al discurso principal. Cuando falte alguno de estos requisitos estaremos normalmente ante una *acomodación*” (Casas Rigall, 171). Así pues, uno de los subtipos sería la cita de textos cancioneriles. El poeta acude a obras puntuales (la mayoría canciones, villancicos o romances célebres en la época) para insertar versos concretos en su composición que contribuyan a incrementar algún matiz o aspecto. Análogamente, resultaba usual el empleo de una técnica cercana a la acomodación: el *contrafactum*. Diego de San Pedro se acoge a su utilización en las composiciones 19 y 20,¹⁷ donde se vale de un poema previo (en este caso, dos romances) y lo acomoda incorporando versos literales del mismo para que éste sea fácilmente reconocido, aunque cambie totalmente tanto la letra como el sentido del nuevo texto. Así lo vemos desde el mismo título de la composición 19: “Romance de Diego de San Pedro contrahaciendo el viejo que dize “Yo

¹⁵ Whinnom y Severin apuntan que “aquí el autor echa manos al símil heroico empleado por Juan de Mena en su *El laberinto de Fortuna*, estrofa 163, para hacer doblemente grotesca esta descarada poesía” (262, n. 417).

¹⁶ Para verificar que no constituyen refranes las sentencias señaladas, he consultado el libro de Gonzalo Correas *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*.

¹⁷ En esta composición, como bien anotan Severin y Whinnom, “Diego de San Pedro contrahace el juramento del rey Marsín, del romance Roncesvalles” (260, n. 407). De esta manera, toma algunos de sus versos como, por ejemplo, los dos primeros (“Reniego de ti, Mahomad / y de cuanto te serví,”) donde incorpora nuevos términos (“Reniego de ti, Amor, / y de cuanto te serví,”). Así pues, el nuevo sentido que le proporciona al poema no es otro que la *definitio amoris*.

m'estava en Barbadillo, en essa mi heredad". Por tanto, el autor *contrafaze* este viejo romance de "Las quejas de doña Lambra"¹⁸ perteneciente al ciclo romanceril de Los Siete infantes de Lara. Este proceso se halla ligado al de los denominados 'añadidos' explicados anteriormente, puesto que, como vemos, Diego de San Pedro inserta solamente los cuatro primeros versos al principio del poema y a partir de ahí pasa a desarrollar ampliamente su nuevo tema: troca las famosas quejas de doña Lambra para exhibir una clara lamentación amorosa.

Por otro lado, las frases bíblicas, oraciones y textos litúrgicos también son objeto de cita por parte de los autores cancioneriles. Contemporáneos a nuestro poeta como Pedro de Cartagena se valen de esta técnica en algunas ocasiones.¹⁹ Y otros como Juan del Encina, no citan textualmente, sino que, más bien, señalan algunos ecos de algunos textos conocidos por el autor, como en el caso de Diego de San Pedro, quien construye las poesías de evidente índole religiosa 5, 6 y 7, como apuntan Whinnom y Severin, siguiendo un orden cronológico correspondientes con los días de domingos de Ramos, de Resurrección y de Cuasimodo, el de la octava de la Pascua de Resurrección (250, n. 366). En estos ejemplos observamos ciertas resonancias bíblicas, como ocurre en la composición 6:

Del mismo el Día de Pascua de Flores

Nuestro Dios en este día
las tristes almas libró,
mas la mía, porq'es mía,
en el fuego do solía
se quedó. (250, vv. 1-5)

El poeta alude al descenso a los infiernos de Jesucristo para librar las buenas almas;²⁰ no obstante, la del poeta queda exenta de redención. En el poema 7 también encontramos reminiscencias litúrgicas:

Otra suya el Domingo de Casimodo
Una maravilla vi
sobre cuantas nos mostraron; [...] (250, vv. 1-2)

En estos versos el poeta expone que ha visto un milagro más sorprendente aún que los que les contó el predicador. En efecto, como acertadamente señalan Severin y Whinnom, "en la *Dominica in Albis*, o sea, el domingo de Cuasimodo, se lee en la misa el trozo del Nuevo Testamento (Joan. 20, 19-31) en el que se narran las dos apariciones de Jesús a sus discípulos, la segunda vez (en el mismo octavo día) pasando por las puertas cerradas y acabando de convencer a Santo Tomás Dídimo" (250, n. 367). Como no podía ser de otra manera, observamos cómo Diego de San Pedro acomoda de forma extraordinaria claras voces litúrgicas pertenecientes a diversos textos religiosos en sus poemas. Así pues, este recurso no supone una gran dificultad para el poeta a la hora de llevarlo a cabo en el discurso poético, por lo que el grado de agudeza no es muy elevado.

¹⁸ Para consultar el romance entero, véase la edición de Paloma Díaz-Mas (49-50).

¹⁹ Rodado Ruiz señala que Pedro de Cartagena cita textualmente las palabras que pronuncia Cristo en la Cruz, *Consumatum est*, "las mismas que pronuncia Leriano, protagonista de su obra en prosa, *Cárcel de amor*, en su hora final" (2000b, 134). Efectivamente, Diego de San Pedro también pone en boca de Leriano estas palabras: "Acabados son mis males".

²⁰ Whinnom y Severin anotan que la fuente a la que se remite el texto no es otro que el pasaje del evangelio apócrifo de Nicodemo, donde se trata el descenso de Jesucristo al infierno (207, n. 235).

5. Recursos de *Antitheton* y *Annominatio*

El *antitheton* constituye uno de los procedimientos esenciales como cimiento de la agudeza dentro de la poética cancioneril. Bajo su ámbito elocutivo se agrupan tres figuras principales que paso a analizar: la antítesis o *contentio*, la paradoja y la *cohabitatio*.

La antítesis determina la oposición semántica entre dos vocablos contrapuestos. En la lírica cancioneril se sustenta, en la mayor parte de los casos, en pares de términos antónimos. Es habitual encontrarnos con la oposición dual entre vida y muerte, bien y mal, alegría y tristura, placer y dolor en los cancioneros cuatrocentistas. En la primera composición del corpus textual estudiado hallamos la antítesis bien y mal:

De mi bien os vi pesar,
de mi mal os vi reír, [...] (244, vv. 81-82)

Otro ejemplo de esta oposición lo encontramos en el poema 13:

la pasión del mal que lleva
y el dolor del bien que pierde. (255, vv. 9-10)

Sin embargo, encontramos otro caso un tanto diferente dentro de este binomio antitético en el poema 27:

desespera el amador,
y da vida al malhechor. (268, vv. 16-17)

La presencia de la *derivatio* en el término *malhechor* opuesto a *amador* (sinónimo de ‘bien’ o ‘bueno’) enfatiza la antítesis aún más, por lo que la oposición entre ambos términos es más que evidente.

El binomio muerte y vida alcanza un desarrollo notable en las poesías menores de Diego de San Pedro, destacando varios ejemplos, como el que aparece en el poema 1:

vuestra gana de matarme
y mi poca de ser bivo. (242, vv. 24-25)

Y continuando con esta misma composición, más adelante aparece otro:²¹

distes muerte al galardón
por dar salud a mi mal. (244, vv. 74-75)

En ambos casos, Diego de San Pedro no utiliza exactamente los términos *vida* y *muerte*, pero al emplear algunos derivados se hace patente la más que clara oposición antitética. Profundamente ligada al enfrentamiento placer y dolor está la dualidad alegría y tristura. De ésta última hallamos un ejemplo en la composición 26, donde se sustituye *tristura* por *dolor*:

si os quedasse ell alegría
como yo llevo el dolor! (266, vv. 30-31)

Así pues, el entrecruzamiento de algunos de los términos de las diversas oposiciones antitéticas que aparecen en la poesía cancioneril supone un hecho habitual. Un grado mayor de *sotileza* alcanza la paradoja, pues presenta en el discurso la unión de dos factores que, a

²¹ Otra clara muestra de esta modalidad aparece en la composición 17: “mi muerte, que, cierto, creo, / a los bivos miedo haga,” (258, vv. 9-10).

priori, parece imposible, obligando de esta manera al lector a realizar un ejercicio intelectual de mayor complejidad. Diego de San Pedro no utiliza demasiado este recurso; sin embargo, encontramos un caso en la composición 12, donde observamos cómo la paradoja se da en que la única compañía del poeta precisamente es la triste soledad que le arropa:

en descanso y compañía
de mi triste soledad; [...] (255, vv. 3-4)

La *annominatio* “es un procedimiento básicamente consistente en la repetición de un cuerpo léxico con alguna variación fónica que provoca, en mayor o menor grado, el cambio de significado de la palabra” (Casas Rigall, 219). Además, se trata de una de las técnicas predilectas de los autores cancioneriles en su discurso poético, y los poemas menores de Diego de San Pedro no constituyen ninguna excepción con respecto a su uso conspicuo de este recurso. Bajo este ámbito se aglutinan diversos procedimientos retóricos como la paronomasia, el políptoton, la *derivatio*, la figura etimológica y la *traductio* entre las más destacables.

De gran incidencia en toda la poesía amorosa del siglo XV, la paronomasia, según señala Rodado Ruiz, “consiste en la asociación de dos vocablos de parecida entidad fónica y distinto significado” (2000b, 139). Al igual que en otros poetas, como Juan del Encina, en Diego de San Pedro también se manifiesta este recurso de forma notable con tres monosílabos que gozan de una gran semejanza fónica: la conjunción adversativa “mas”, el adverbio “más” y el término “mal”, con función bien sea adjetival o sustantival. Así pues, encontramos un ejemplo en el poema 1, donde se establece la paronomasia entre “más” y “mal”:

Más mal queda en el callar
que publica el descubrir (245, vv. 89-90).

Análogamente, más adelante encontramos la combinación de la conjunción adversativa “mas” y el vocablo “mal”, esta vez en un mismo verso:²²

mas del mal que mal m'aquexa, [...] (244, v. 103)

En un alarde de habilidad retórica, observamos que nuestro poeta marida la paronomasia con otro recurso anteriormente estudiado: la antanaclasis o *reflexio*.²³ Y, además, en el final de este verso aparece la construcción *m'aquexa* que, junto con término que aparece en el vértice del siguiente (“aunque do de vos la quexa”), muestra el uso de un nuevo procedimiento de *derivatio*²⁴ entre *m'aquexa* y *quexa*, donde observamos la clara repetición de dos formas que comparten un mismo lexema. Por tanto, hay que destacar el brillante manejo por parte de Diego de San Pedro de tres recursos retóricos tan dispares como la antanaclasis, paronomasia y *derivatio* en tan solo dos versos, que proporcionan a esta poesía una carga de agudeza notable.

Aparte del evidente uso que hace de esta forma de paronomasia, debo señalar otro ejemplo en el poema 16, donde el poeta combina los términos *condición* y *desconocida*, de gran parecido fónico, centrándose el poeta en recalcar la actitud tan poco generosa que ha tenido con el poeta:

Vuestra condición que fue
a mí tan desconocida [...] (257, vv. 1-2)

²² Otro ejemplo de la combinación de estos dos vocablos en un mismo verso lo hallamos en la composición 26: “Mas si el mal que va conmigo” (266, v. 32).

²³ Empleo de un vocablo en acepciones distintas: *mal* primero aparece como sustantivo y sinónimo de enfermedad y se presenta después como adjetivo.

²⁴ El uso de la *derivatio* se explicará más adelante, concretamente, después del *políptoton*.

Al final o cabo de la composición 1, hallamos un ejemplo más; en él, observamos cómo la posición de rima del verso es un lugar bastante propicio para el desarrollo de esta técnica:

no es mucho hecho, pardiós,
que tales fuerças dos [...] (246, vv. 113-114)

Otro de los recursos frecuentes en Diego de San Pedro es el políptoton, que consiste en la repetición de un vocablo en sus distintas formas de flexión, bien sea nominal o verbal. De estos dos tipos, el que mayor complejidad tiene y, por tanto, dota al discurso de mayor carga retórica es la flexión verbal. Debido al notable uso que hace nuestro autor de este procedimiento, me limitaré a señalar un par de casos de ambos tipos. El más representativo es el empleo de los políptotos en uno de sus composiciones más famosas, la canción 18:

El mayor bien de quereros
es querer un no quererme,
pues procurar de perderos
será perder el perderme. (258, vv. 1-4)

Vemos cómo va introduciendo las variaciones morfológicas por la flexión verbal²⁵ de un mismo morfema. Este recurso inunda todo el poema, pues un par de versos más adelante volvemos a encontrar otro tipo:

Assí que, viendo el no veros,
no será visto el no verme, [...] (258, vv. 9-10)

De la misma manera utiliza el políptoton por flexión nominal²⁶ en la composición 1, donde también encontramos varios casos a medida que avanza este extenso poema:

Y sufro este trago fuerte
donde hay dolores tan fuertes, [...] (242, vv. 26-27)

En el final del poema 1, nos encontramos con un espléndido caso en el que Diego de San Pedro, con la habilidad que le caracteriza, introduce el recurso de políptoton nominal combinándolo, a su vez, con el procedimiento de la *derivatio*, técnica que explicaré a continuación:

que tales fuerças dos
a mi flaca fuerça fuercen. (246, vv. 114-115)

Así pues, observamos que, aparte del políptoton entre *fuerças* y *fuerça*, nuestro poeta introduce a su vez un caso de *derivatio* entre los términos *fuerça* y *fuerçen*, en un brillante ejercicio de agudeza intelectual.

La repetición de diversas formas que tienen en común el mismo lexema son las características que atañen a la *derivatio*, otro de los procedimientos por excelencia dentro del marco de la *annominatio*. Como señala Rodado Ruiz, “al igual que el políptoton, es un recurso muy empleado en la lírica cancioneril, cuyo valor queda reforzado al combinarse con otros tipos de *annominatio* o figuras como la antítesis” (2000b, 141). Encontramos un claro ejemplo en la composición 2:

²⁵ Otro ejemplo de políptoton por flexión verbal reside en la composición 13: siente lo que siento yo, (255, v. 2).

²⁶ A medida que avanza este extenso poema, justamente un verso después el poeta vuelve a repetir la técnica pero con el término *muerte*: “despedir con una muerte / la muerte de tantas muertes.” (242, vv. 29-30).

La gran hermosura dize
 qu'ella os da la gracia a vos,
 y como no se desdize,
 la gracia la contradize [...] (246, vv. 6-9)

De la misma manera que en el políptoton, en el vértice del verso encuentra la *derivatio* un espacio realmente ventajoso para su empleo. Observamos un ejemplo en el poema 15:

por la causa que lo esfuerça
 si tuviera tanta fuerça [...] (256, vv. 6-7)

Para finalizar, destacamos el empleo en algunas de sus poesías menores de la figura etimológica, cuyos valores estilísticos se ven limitados al énfasis por reiteración. Un ejemplo lo encontramos la composición 1:

el cual de mudança mude, [...] (244, v. 67)

6. Conclusiones

Habitualmente, la obra poética de Diego de San Pedro ha sido desprestigiada en virtud de su producción en prosa. Concretamente, sus composiciones amorosas apenas han gozado de estudios críticos, hecho que sorprende sobremanera una vez observada la fuerte carga de agudeza y retórica que prolijamente se advierte en la mayor parte de estas composiciones. Severin y Whinnom se encargaron de recopilar todas estas composiciones, según señala la crítica, de menor valor, en el tercer volumen de las *Obras completas* de nuestro poeta, dedicándole escasas páginas a su estudio en la introducción, en comparación con otras obras como *La pasión trovada*. No obstante, autores como Vicenç Beltrán con su *Poesía española. Vol. 2. Edad Media: lírica y cancioneros* o Carlos Alvar y Lucía Megías con su *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, aportan con sus estudios sobre lírica cancioneril y, concretamente, con las páginas que le dedican a nuestro poeta, un necesitado soplo de aire fresco a la bibliografía crítica sobre nuestro autor, aportando valiosos datos relativos con la biografía y el estudio de algunas de sus poesías menores más destacadas que nos han servido de gran utilidad para la elaboración de este artículo.

El recorrido por sus poesías menores nos permite vislumbrar a un autor que seguía las convenciones retóricas habituales en su época, empleando hábilmente los recursos de *ductus* complejo y *perspicuitas* y *obscuritas*. Destacamos la brillantez y la sobresaliente laboriosidad de las composiciones en las que cultiva los recursos de *annominatio*, práctica que lleva a cabo con gran profusión y en la que se muestra con gran desenvoltura. Precisamente, resulta característico que este tipo de recursos también son utilizados con gran profusión por autores contemporáneos como Garci Sánchez de Badajoz, Pedro de Cartagena o Juan del Encina, lo que nos indica una clara relación con la poesía cancioneril de su tiempo. En su camino hacia la búsqueda constante de agudeza y originalidad en sus poesías amorosas, Diego de San Pedro exhibe tal refinamiento retórico en ellas que demuestra que merece ser considerado, aparte de un excelente autor sentimental, como un verdadero poeta de amores que sigue la tónica general de sus contemporáneos cancioneriles de fin de siglo.

Obras citadas

- Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel. *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002.
- Bustos, Álvaro. “«Llora sangre mi papel»: agudeza y retórica en las coplas de amores de Juan del Encina”. *Cancionero General* 5 (2007): 9-40.
- . *Tradición y novedad en la poesía de Juan del Encina: el Cancionero de 1496*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2010.
- Beltrán, Vicenç. *Poesía española. Vol. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*. Madrid: Crítica, 2002.
- Casas Rigall, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero general*. Valencia: [s.n.], 1511.
- . Antonio Rodríguez Moñino ed. *Cancionero general*. Madrid: Real Academia Española, 1958.
- Correas, Gonzalo. Luis Combet ed. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Castalia, 2000.
- Díaz-Mas, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Fernández de Constantina, Juan. R. Foulché-Delbosc ed. *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes eloqüentes dezires de diversos autores, s.i., s.l., s.a*. Madrid: [s.n.], 1914.
- Fernández de Hajar, Juan. José María Azáceta ed. *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*. Madrid: [s.n.], 1956. 2 vols..
- Gili Gaya, Samuel ed. *Diego de San Pedro. Obras*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- Gómez Moreno, Ángel. “En el centenario de María Rosa Lida Malkiel”, *Revista de Filología Española* 101 (2011): 131-147.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, versión española de José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos, 1975-1976.
- Lida de Malkiel, María Rosa. “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”. *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946): 121-130.
- . “La Dama como obra maestra de Dios”, *Estudios sobre literatura española del siglo XV*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1984. 179-290.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Cancionero de romances*. Ed. facsímil. Madrid: [s.n.], 1945.
- Rodado Ruiz, Ana María. “*Tristura conmigo va*”: *fundamentos de amor cortés*. Cuenca: Servicio de Publicaciones Universidad Castilla la Mancha, 2000a.
- . “Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena”. *Revista de poética medieval* 4 (2000b): 99-152.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (siglo XVI)*. Madrid: Estudios Bibliográficos, 1962.
- Viñao, Juan. Antonio Pérez Gómez ed. *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Valencia: [s.n.], 1951
- Whinnom, Keith ed. *Diego de San Pedro. Obras completas. Vol. I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; y sermón*. Madrid: Castalia, 1981.
- . *Diego de San Pedro. Obras completas. Vol. II. Cárcel de amor*. Madrid: Castalia D. L., 1983.
- Whinnom, Keith, & D. Severin eds. *Diego de San Pedro. Obras completas. Vol. III. Poesías*. Madrid: Castalia, 1979.