

1 *Crónica de Enrique IV de Diego Enriquez del Castillo*, ed. de Aurelio Sánchez Martín, Valladolid, Universidad, 1994 (Serie Historia y Sociedad, nº 41), 432 pp.

La historiografía sobre Enrique IV constituye uno de los períodos más confusos de la crónica medieval. No podía ser menos cuando el propio monarca se encargó de alentar las contradicciones que iban a marcar los veinte años de su reinado: desde las incertidumbres en la guerra contra los moros (como bien pudo comprobar el condestable don Miguel Lucas de Iranzo) hasta los oscuros valimientos en que se dejó envolver, pasando por las indecisiones más graves que un monarca podía adoptar y que condujeron a sus hermanastros Alfonso e Isabel a la posición más idónea para conquistar el poder. Y lo que es más: toda la corte —o las cortes paralelas que se formaron— participó en la construcción de este laberinto de hechos y de opiniones que acabó por atrapar a la mayor parte de sus protagonistas, sin remisión posible: don Juan Pacheco, la reina doña Juana, el arzobispo don Alfonso de Fonseca y, por supuesto, los cronistas que rodearon en diversos momentos al monarca para plegarse a los intereses de una ideología (política, nacional) que nunca llegó a existir. Y eso fue lo malo, porque tarea de esos historiadores fue el inventarla, con lo que ello significa de modificar e interpretar una trama de circunstancias conforme a unas voluntades subjetivas que acabaron por desconectar a los protagonistas de la realidad que estaban contando.

Sabido es que en esta actividad crónica confluyeron, por vías bien opuestas, Alfonso de Palencia y el licenciado Diego Enriquez del Castillo. El relato de los acontecimientos que registran no podía ser más opuesto como lo testimonia uno de los pasajes más conocidos, el retrato que tanto uno como otro ofrecen del monarca:

Castillo: «Tenía las manos grandes, los dedos largos y rrezios. El aspeto feroz, casi a semejanza de león, cuyo acatamiento ponía temor a los que mirava. Las narizes rromas y muy llanas, no que así nasciese, mas porque en su niñez rreçevió lisyón en ellas (...) donde ponía la vista mucho le durava el mirar» (pp. 133-134).

Palencia: «Sus ojos feroces, de un color que ya por sí demostraba crueldad, siempre inquietos en el mirar, revelaban con su movilidad excesiva la suspicacia o la amenaza; la nariz deforme, aplastada, rota en su mitad a consecuencia de una caída que sufrió en la niñez, le daba gran semejanza con el mono; (...) afeaban el rostro los anchos pómulos, y la barba, larga y saliente, hacía parecer cóncavo el perfil de la

cara, cual si se hubiese arrancado algo de su centro» (trad. de Paz y Melía, tomo I, p. 11b).

Este enfrentamiento fue la base de una enemistad, de una rivalidad de la que salió ganando Palencia, aunque luego las circunstancias tampoco le fueron muy favorables. Pero, al fin y al cabo, fue su perspectiva la que se impuso y fueron sus calificativos de «mentiroso» y de «difamador» los que acabaron por emborronar el trabajo, honesto y poco servil, con que Enríquez del Castillo se empeñó en configurar la imagen de un buen rey.

Y aún habría que citar una tercera producción historiográfica dedicada a este rey, la llamada *Crónica castellana*, anónima, editada recientemente por M^a Pilar Sánchez Parra (1991) y que vendría a representar una elaborada traducción (con supresiones, con ampliaciones) de las *Décadas* de Palencia. Con todo, es otra pieza más de este complejo y roto mosaico que supuso el reinado de Enrique IV.

Varias razones recomiendan, entonces, el acercamiento a esta producción historiográfica. Primeramente, la evolución de la cronística real de este siglo y el papel que juegan esos servidores, a sueldo y pluma, de una corte, frente a la cual no pueden permanecer impasibles. De algún modo la objetividad de don Álvaro García de Santa María ha desaparecido, casi desde el mismo momento en que se crea —para Juan de Mena, a lo que parece— el cargo de cronista real. Éste se convierte no en relator de unos hechos, sino en su intérprete y, más tarde, en su juez: más o menos, ésta sería la distancia de Enríquez del Castillo, que no abandona su posición testimonial, a Palencia, árbitro inapelable de la situación que describe. En segundo lugar, interesa esta historiografía por la propia evolución de la prosa castellana, de sus regulaciones estilísticas, de su capacidad por analizar las circunstancias de un tiempo y de un espacio, que cada vez va ganando una dimensión textual más cercana a otros grupos de la prosa de ficción (piénsese en la *Sarracina*) o, simplemente, ensayística (como muy bien supo demostrar R.B. Tate). Por último, y en tercer orden, el proceso de escritura —tan sesgado, tan comprometido— que desenvuelven estos cronistas, demuestra el creciente poder de la palabra en un momento temporal, preocupado por fijar unas concretas imágenes de su pensamiento.

De ahí que para comprender estas novedades sea tan importante acercarse a los textos cronísticos de este período con las mayores garantías. Por una parte, los textos de Palencia cuentan con la excelente traducción de Paz y Melía y López de Toro (descubridor y editor de la cuarta década), andando R. B. Tate detrás de una monumental edición del texto latino; la *Crónica castellana* ha sido también objeto de un esmerado trabajo filológico; sólo quedaba la *Crónica* de Enríquez del Castillo para completar el cuadro historiográfico de este período.

En sí, es la *Crónica* más difícil, puesto que, como el propio cronista señala en la introducción de su obra, fueron muchos los peligros que sufrió en el desempeño de su misión:

Por sy aquesta corónica no fuese tan copiosa y complida como deve de las cosas que dieron en la prosperidad del rrey, primero que le viniesen las duras adversydades, meresco ser perdonado con justa escusación, porque fuy preso sobre seguro en la çibdad de Segovia, quando dada por trayçión a los cavalleros desleales, donde me rrovaron, no solamente lo mío, mas los rregistros con lo proçesado que tenía escripto de ella, visto que la memoria, segund la flaqueza humana tiene mayor parte de olvidança que sobra de rrecordación (p. 132).

Castillo tuvo que reconstruir su *Crónica*, fiado a su memoria y guiado por el deseo de descubrir a los culpables de los males que afligían al reino. Pero este partidismo conformaba el ámbito natural en que el cronista debía desenvolver su trabajo.

El prof. Aureliano Sánchez traza un panorama, bastante completo, de estos problemas. Sitúa la crónica de Enriquez del Castillo en la tradición historiográfica a la que pertenece (pp. 9-22), aprovechando trabajos de Sánchez Alonso, Catalán y Suárez Fernández, para dibujar un retrato del cronista (donde hubiera sido necesario citar algún párrafo de esa «carta a la reina Isabel» que tan desairado le muestra), seguido por unas consideraciones del oficio del cronista, que dan paso a un perfil, suficiente en los datos, de la época en que se inscribe esta crónica.

La labor ecdótica se realiza sobre ochenta y ocho manuscritos, y de su revisión se sacan conclusiones importantes que afectan a la fechación y al plan de la obra. Sobre el primer punto, sostiene Sánchez Martín que la redacción original tendría lugar entre 1481 y 1502, afinando más al señalar que la primera fecha (del ms. *Y*) indicaría una primera versión, realizándose una segunda entre 1485 y 1502 (aunque no se explica por qué, pese a las fechas de *FB*). Acertado es el análisis del plan de la obra y justa la distribución de la materia de los capítulos, «concebidos como núcleos narrativos cerrados que responden a dos esquemas estructurales: 1. Intervención directa del rey (...) y 2. Narración de los capítulos sin intervención de ningún personaje» (p. 55); incide en la ordenación geográfica (primera parte de la obra), sustituida por un mayor rigor cronológico (a partir de 1462, año de nacimiento de doña Juana).

El *stemma codicum* se realiza, entonces, sobre esos ochenta y ocho testimonios que se describen entre pp. 60 y 98, con indicaciones de Robert Marichal y planteamientos de Guy Fink Errera, quien a su vez se basa en Sánchez Alonso; otras perspectivas se apuntan: Castellani, Dom Quentin. Todas son necesarias para intentar construir un *stemma* en el que puedan coordinarse las dos redacciones que testimonian, sobre todo, los cien primeros capítulos, que además se complican al mezclarse, en alguna rama de la tradición, con la *Crónica castellana*, atribuida a Palencia. Tras el trazado de cuatro *stemmas*, cuatro mss. se destacan como posible texto base; Sánchez Martín coteja tres episodios —batalla de Olmedo, robo de los escritos y prisión del cronista, capítulo 109— para elegir el ms. *P*, del que se ofrece ya un completo análisis paleográfico. El propósito del editor es el siguiente: «Hemos preferido *reconstruir* el arquetipo b, basándonos especialmente en el testimonio de un sólo

códice, el ms. P, para nuestra edición» (p. 127) y de ello dan fe las 1117 variantes a pie de página. Los criterios de edición son conservadores y deberían de haber ofrecido una resolución al problema de las sibilantes, que no se aborda; hay algunas lecturas problemáticas, que pueden responder a erratas que deberían corregirse (un «lhesuchristro», p. 131, un «más» acentuado adversativo, p. 132, una «porosperidad», p. 134, un «fuya», por un «fuýa», id. [vocal que no se acentúa nunca], «laud», id.) o a esa falta de sistematización consonántica (un «hasía» en p. 139, una «rreprehención» en p. 133, una «disención» en p. 139); convendría también haber suprimido los (*sic*) con que se justifican malas lecturas que, en una edición crítica, no tienen sentido. Hay varias incoherencias en el sistema de puntuación: de muestra, el segundo párrafo de p. 135.

Pero, en suma, son detalles que no afectan al resultado final de un trabajo, cuyo principal mérito consiste en ofrecer la posibilidad de leer una de las más apasionantes piezas de la historiografía castellana del s. xv.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO
Universidad de Alcalá

M.^a Luzdivina Cuesta Torre, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad, 1994, 286 pp.

En el *Prohemio* con que Juan de Burgos seguramente encabezara la primera impresión en castellano de la historia de *Don Tristán de Leonís* (Burgos, 1501)¹ quedan patentes los cambios que la leyenda había sufrido en suelo hispánico, pero sobre todo con qué finalidad se imprimía a principios del siglo xvi: con la intención de introducirlo dentro de las corrientes novelísticas más exitosas del momento, los libros de caballerías y la ficción sentimental, como también sucedió con la edición de *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarve*, que el mismo Juan de Burgos imprimiera en ese año de 1501 y cuyo *Prohemio* se copia literalmente en esta ocasión:

Entre las quales hystorias fue fallada vna enlas cronicas del reyno de Inglaterra que se dize la hystoria de don Tristan de leonis hijo del rey Meliadux. El qual por sus grandes virtudes τ por ser inclinado mas a honrra que a los transitorios plazerres passo grandes τ marauillosas fortunas: delas quales todas por su fiel amor caridad τ lealtad alcanço

¹ Decimos *seguramente* ya que no se conserva ni la portada ni los primeros folios del único ejemplar conservado de esta primera impresión (British Library), aunque el *Prohemio* que aparece en las prensas sevillanas de Jacobo Cromberger, así como en las restantes ediciones, seguramente fuera copia del que ahora no conservamos, como ha mostrado Harvey L. Sharrer, «Juan de Burgos: Impresor y refundidor de libros caballerescos», en *El libro antiguo español [I]. Actas del primer Coloquio internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, eds. M.^a Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra, Madrid-Universidad de Salamanca, Biblioteca Nacional, Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 361-369.

buena salida dexando señalada memoria de sus grandes hazañas y proezas.

Valgan estas palabras para situar la leyenda de *Tristán* en nuestro contexto hispánico, en uno de los momentos de su difusión, al que volveremos más adelante.

La historia de los amores de Tristán e Iseo, desgraciados y felices a un mismo tiempo, junto a las abundantes aventuras caballerescas que a lo largo de su difusión se han ido intercalando, es sin duda una de las historias más ampliamente difundida durante toda la Edad Media, y más allá de la Edad Media. Historia del corazón y del destino. Historia de las normas y la «trágica» libertad. Frente a las aventuras de los caballeros de la corte del Rey Arturo —a la que en un momento dado Tristán se incorpora con todos los honores—, y sobre todo a la de Lanzarote y la reina Ginebra, la leyenda de Tristán y sus amores con Iseo la rubia aparecen a nuestros ojos actuales con un valor añadido: es una historia que si se me permite la licencia se podría caracterizar como «historia-esponja»; una historia que en cada momento, en cada lugar se aclimata, se transforma, se traviste incluso para ser la voz —siempre nueva y original— de las expectativas que el receptor espera escuchar, o leer. Desde los poemas franceses del siglo XII a la prosificación de principios de la centuria siguiente, pasando por los textos impresos del siglo XVI, tanto inglés como españoles o italianos, hasta el Romanticismo o la ópera wagneriana, por sólo indicar algunas paradas —siempre las más transitadas— de este camino, que no es más que el del alma humana frente a su destino y el de su sociedad, la leyenda de Tristán se ha presentado siempre con nuevos ropajes, más desnuda o más vestida, aunque en todas las ocasiones verdadera a sus receptores. Esta es una de las claves de su éxito y difusión: siempre la misma historia; cada vez una historia nueva. De este modo, el estudio de cada uno de los estadios de transmisión de la leyenda de estos amores trágicos aporta nuevos datos, siempre valiosos y sugerentes, no sólo de la propia historia sino también de los pueblos que la acogen y modifican; hecho éste que no se produce con obras más compactas y menos permeables, como es el propio *Lancelot en prose*.

Precisamente a una de estas paradas, las versiones hispánicas de la leyenda de *Tristán*, dedica Luzdivina Cuesta su esfuerzo; sin duda, una parada que merece más atención de la que hasta ahora se le ha concedido, eclipsada por el canto de sirena de los textos franceses, tanto en verso como en prosa. Son muchos años de investigación los que culminan en este libro, que recoge en parte aportaciones que la autora con el buen hacer que la caracteriza ha ido desperdigando en diversos trabajos de investigación.

Traza en este libro Luzdivina Cuesta un abanico de lecturas de las leyendas de *Tristán* a partir de los diferentes testimonios manuscritos hispánicos que conservamos y de los impresos castellanos del siglo XVI, comparándolos con la versión vulgata del *Tristan en prose*, *The Book of sir Tristram de Lyones* de sir Thomas Malory (*La Morte Darthur*, ed. de Caxton, 1485, libros VIII-IX), y con las versiones italianas, en especial el *Tristano Riccardiano* (s. XIII) y la *Tavola Ritonda* (h. 1325), con las que, como se indica en el apartado

C del *Apéndice*: «La teoría de la familia hispano-italiana» (pp. 247-271), están emparentados casi todos los testimonios hispánicos. Una sugerente lectura que lamentablemente carece en algunas ocasiones de sistematización con lo que sus aportes se diluyen en una yuxtaposición de datos que abruma al lector.

Se articula el libro en cinco capítulos, en los se analizan los ejes sobre los que se asentará la narración: «El mundo masculino» (cap. I, pp. 49-90), «El mundo femenino» (cap. II, pp. 91-105), la «Aventura amorosa» (cap. III, pp. 107-159), la «Aventura caballeresca» (cap. IV, pp. 161-203) y la «Integración de lo sentimental y lo caballeresco» (cap. V, pp. 205-231). Pero no nos adentramos en esta «floresta de los *Tristanes*» sin ayuda, sino que, como indica Carlos Alvar en el *Prólogo* al libro, el libro de Luzdivina Cuesta se presenta como una guía, por lo que en su *Introducción* desenredará en unas páginas la maraña de los antecedentes europeos y de los testimonios hispánicos que servirán para enmarcar y comprender los capítulos siguientes.

Por un lado, se concreta la historia de la leyenda de Tristán desde su nacimiento literario en Francia en el siglo XII hasta su prosificación de principios del siglo XIII. Especialmente iluminativo sobre el método de trabajo resulta el apartado «Establecimiento del texto: la versión corta y la versión extensa» (pp. 19-25) en relación al *Tristan en prose*, en donde con pulso firme presenta y analiza en orden cronológico las aportaciones críticas más relevantes, concretadas en los trabajos de Eilert Löseth (*Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise: Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Genève, Slatkine, 1974 [1ª ed. 1890]), E. Vinaver (*Étude sur le «Tristan» en prose*, Paris, Champion, 1925), Renée L. Curtis («Les Deux Versions du Tristan en prose: Examen de la Théorie de Löseth», *Romania*, LXXXIV (1963), pp. 360-398) y Emmanuèle Baumgartner (*Le Tristan en prose: Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975), ofreciendo al lector una nitida imagen del estado actual de la cuestión.

Por otro lado, termina la *Introducción* con la presentación de los diferentes manuscritos e impresos castellanos que constituyen la base textual de su investigación, que a su vez se completa en el *Apéndice* del libro: «Los manuscritos hispánicos del *Tristán* y sus fuentes» (pp. 233-271). Los testimonios manuscritos hispánicos que conservamos son divididos en dos familias: una, concretada en los dos folios de un manuscrito gallego-portugués, hoy extraviado (Archivo Histórico Nacional: Legajo 1762, nº 87), que siguen la versión vulgata del *Tristan en prose*, aunque ninguno de los manuscritos concretos que han servido de base para las ediciones modernas del mismo; y una segunda, que procedería de una versión diferente, «Tristán anómalo» (p. 27), que sería una versión francesa más corta, y que se define como «primitiva», y que estaría formada por dos fragmentos en catalán (cuatro folios en el Arxiu d'Andorra y otros cuatro en el Arxiu Municipal de Cervera), una versión aragonesa, que es la más extensa con 131 folios (Biblioteca Apostólica Vaticana: Ms. 6428) y un folio de una versión castellana fechada a finales del siglo XIV (Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 20262, nº 19), sin olvidar los cinco folios de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 22021) que recoge cartas de

Tristán e Iseo al modo de la ficción sentimental, como han demostrado Harvey L. Sharrer («Letters in the Hispanic Prose Tristan Text: Iseut's Complaint and Tristan's Reply», *Tristania*, VII (1981-1982), pp. 3-20) y Fernando Gómez Redondo («Carta de Iseo y respuesta de Tristán», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 7 (1987), pp. 327-356). Por su parte, los impresos del siglo xvi procederían o bien del ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 20262, nº 19, o de una copia muy cercana al mismo. Se analiza la relación existente entre las diferentes ediciones del *Tristán* hasta 1534, recogiendo las conclusiones de un trabajo anterior publicado en el número cinco de la *Revista de Literatura Medieval* («La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*»), en donde quedaba demostrado por una serie de contextos textuales que todas las ediciones se remontaban en última instancia a la de Valladolid de 1501, aunque entre ellas existiera una anterior, para nosotros desconocida, origen de toda una serie de cambios que se presentan en las ediciones posteriores.

El «texto básico» que se ha elegido para el estudio de la versión hispánica del *Tristán de Leonís* será el de la versión vallisoletana de Juan de Burgos fechada en 1501, la única que presenta el texto completo, que se verá complementada por las lecturas fragmentarias de los testimonios manuscritos hispánicos —a excepción de los folios en gallego-portugués—, teniendo siempre presente que Juan de Burgos lleva a cabo una serie de cambios en la obra para acercarla al universo de la ficción sentimental que en estos años está triunfando en toda Castilla.

En los dos primeros capítulos aparecen ante nuestros ojos los protagonistas de la historia: Tristán (pp. 49-71), con su «escudero y educador» Gormal (pp. 72-75), el rey Marco (pp. 75-85), el caballero «segundón» Palamedes (pp. 85-90), Iseo «la brunda» (pp. 91-103), Iseo de las blancas manos (pp. 103-104) y la fiel servidora Brengain (pp. 104-105); y con el análisis de sus características más sobresalientes así como la evolución de su comportamiento se muestran los cambios que se perciben en las versiones hispánicas frente al *Tristan en prose*. Veamos unos ejemplos. En el episodio de la Pequeña Bretaña, Tristán va a demostrar su valía como estratega al participar en una batalla en donde también se ve envuelto el rey Hoel, y que es una incorporación de la prosificación francesa. En la versión francesa Tristán decide tomar parte en el conflicto «pero duda de su capacidad para resolverlo porque, a causa de sus relaciones con la reina Iseo ha dejado olvidado el oficio de caballero» (p. 68); en las versiones hispánicas este temor desaparece —Tristán se presenta siempre como perfecto caballero— y sólo en el ms. Vaticano será Brangain la que reprochará a Iseo el que haya separado a Tristán de su oficio de caballero. Pero más interesante es la introducción en las versiones castellanas de un episodio que no aparece ni en las francesas ni en las italianas, y que se ha relacionado con la leyenda de Teodomiro, que procede de la historiografía árabe y que aparece en el *De Rebus Hispaniae* del Toledano: Tristán pide al rey que ordene a los niños y viejos que se sitúen armados en las murallas, para imponer temor a los enemigos. Esta inclusión le permite a Luzdivina Cuesta defender por una parte «la conexión existente entre todos los *Tristanes* españoles, exceptuando el gallego-portugués» (p. 69), y por otro que «el

hecho de que la aňagaza utilizada forme parte de la historiografía árabe y castellana podría ser una prueba a favor de la traducción castellana del primitivo *Tristán* castellano-aragonés-catalán y echaría por tierra la fundada hipótesis de la procedencia catalana» (*ibidem*). El desarrollo de la batalla a los muros de la ciudad también será diferente en las versiones hispánicas frente al *Tristan en prose*, siendo la del ms. Vaticano entre las primeras mucho más perfilada y acorde con el ardid anterior, mientras que en el impreso, al matar Tristán en su primera embestida al conde, no se entiende la finalidad de la estratagema de los niños y los viejos ya que el ejército contrario huye al verse sin caudillo. Estos ejemplos permiten ir caracterizando cada una de las versiones hispánicas, y así situarlas en su propio contexto político y cultural.

Pero un ejemplo más interesante de la nueva lectura de los testimonios hispánicos lo constituye la caracterización de la personalidad del rey Marco. Frente a la versión vulgata francesa, se ha suprimido casi completamente en las hispánicas el carácter de traidor del rey Marco; por lo que o estamos ante una versión más antigua que la de la vulgata francesa, o ante una adaptación hispánica en donde el poder de la monarquía se defiende y protege, como muy bien señala la propia autora: «Si las versiones castellanas reproducen la primera versión, el original perdido del *Tristan en prose*, habrá que deducir que el carácter del rey se fue desarrollando a partir de un núcleo en el que se mencionaba su cobardía y su carácter traicionero. Estas características cobran importancia en las versiones posteriores al añadirse episodios que confirmaban la caracterización del personaje. Si, por el contrario, son las versiones hispánicas las que, partiendo del *Tristan en prose* de la versión «vulgata», suprimen episodios contenidos en aquél, podía encontrarse aquí un interesante soporte para sustentar la teoría del respeto al poder real en los casos en los que «el buen vasallo no tiene buen señor» (pp. 77-78). De este modo, la figura de la monarquía aparece mucho mejor tratada en las versiones hispánicas que en la francesa, como se comprueba en los cambios que se introducen en el personaje de Andret, sobrino del rey Marco, y estudiado en el epígrafe «El rey y los malos mestureros» (pp. 82-85), en donde tanto él como la «doncella vengadora» serán los verdaderos instigadores de la venganza del rey al dar a conocer las relaciones de Tristán e Iseo, por venganza y por desamor.

También el papel de Iseo la rubia va a ser parcialmente modificado, apareciendo con «más energía y carácter» (p. 98) y reduciendo su papel al reducirse el desarrollo del tema del amor cortés, lo que le lleva de nuevo a Luzdivina Cuesta a proponer —aunque no de un modo claro y ni mucho menos sistemático— que las versiones hispánicas «reflejan un estadio anterior de la novela francesa en prosa, en el que la cultura del amor cortés no se había incorporado plenamente a la historia» (p. 102). A la misma conclusión se llega en el apartado «El amor antisocial» del capítulo III (pp. 128-130) cuando se analiza el episodio del Bosque, donde son encontrados los amantes por el rey Marco, en el que las versiones hispánicas se desarrollan igual que en el *Tristan en prose*, pero con algunas diferencias que la acercan a los poemas, por lo que «todo esto me lleva a insinuar de nuevo la posibilidad de que los textos

hispanicos procedan de una versión primitiva de la novela en prosa francesa» (p. 130).

Esta posibilidad que se insinúa en otras tantas ocasiones, pero que en ningún momento se articula de una manera coherente y sistemática — aunque los datos desperdigados por el libro lo harían posible — pueden que sea la causa de otras diferencias que las versiones hispánicas presentan frente al *Tristan en prose*: como es el carácter menos caballeresco que aparentemente posee Tristán al matar «casi sin disculparse» a los gigantes y señores de castillos que vence («puede verse una mayor antigüedad de la fuente que se utilizó al sur de los Pirineos», p. 181), o el carácter bromista que conserva el caballero Dinardán (p. 190) o la ausencia de la técnica del entrelazamiento («Es obvio que la versión que reproducen los impresos castellanos del xvi suprimió — o tal vez no contuvo nunca — las digresiones que relatan, mediante el recurso del entrelazamiento, las hazañas de otros caballeros en ausencia de Tristán», p. 202).

Después del análisis de las aventuras amorosas y caballerescas, en el capítulo V se analizan los cambios que se han consolidado en la estructura de las versiones hispánicas del *Tristán*, en donde, frente al *Tristan en prose*, las aventuras caballerescas y las amorosas comparten el mismo espacio, llegándose a caracterizar las versiones hispánicas extensas según la importancia que concedan a uno u otro aspecto; siendo el ms. Vaticano más propenso a las aventuras del caballero Tristán ya que «les concede más espacio y los narra con más detalle, con mayor interés, desde un punto de vista bélico» (p. 215). Ya anteriormente, al analizar el tema del filtro amoroso, y dentro del apartado «La brevedad el ms. Vaticano» (pp. 126-128) se había caracterizado al autor de esta versión como «mucho más interesado en los hechos caballerescos de Tristán que en los episodios sentimentales» (p. 128). En cambio, el autor que refundió la materia relativa a Tristán para la edición impresa, concibió la historia de Tristán «como una tragedia de amor, al modo de la novela sentimental» (p. 217). Esta voluntad de acercarse al universo de la ficción sentimental tiene importantes repercusiones en el texto, tanto en el estilo, que es «más ampuloso, más retórico, lleno de hipérboles, antítesis, apóstrofes, interrogaciones retóricas...» (p. 218), como en el propio sentido de la obra que se modifica con los cambios que se introducen al final, copiados literalmente tanto de obras de ficción sentimental como de otras castellanas, como la traducida *Crónica Troyana* de Guido de la Colonna.

De este modo, el libro de Luzdivina Cuesta permite comprender algunos de los elementos propios y caracterizadores de la transmisión de la leyenda en suelo peninsular, aunque, lamentablemente, la brevedad de la mayoría de los fragmentos manuscritos conservados hacen prácticamente imposible conocer hasta qué punto el refundidor de la edición de 1501 se alejó de su modelo medieval o hasta qué punto le fue fiel. En todo caso, los fragmentos — así como el manuscrito conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana — muestran sus propias características, que se deben, como decíamos al principio, al momento y la época en que fueron difundidos, y por tanto al grado de permeabilidad de las modas literarias y las expectativas de los receptores. Frente a esta «ficción sentimental» que termina siendo el *Tristán* de 1501. el

texto conservado en el ms. Vaticano, en palabras de Fernando Gómez Redondo, pretende «impresionar a un receptor-oyente con escenas de dramatismo puramente visual: imaginar a los personajes, sus actitudes, sus gestos, sentir sus expresiones de amenaza o de súplica, es algo ya perdido para el lector, solitario y silencioso, del siglo XVI» (*La prosa del siglo XIV*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 147-166, cita. de la p. 165).

Por otro lado, a lo largo el libro se han ido comparando episodios que aparecían tanto en la edición de 1501 como en alguno o algunos de los testimonios manuscritos conservados, para llegar a conclusiones sobre la relación de dependencia que puede establecerse entre ellos. Lamentablemente luego estas conclusiones no se ven reflejadas, sino más bien rechazadas, en el *stemma* con que se concluye el Apéndice y el libro (p. 267). Un ejemplo: El ms. catalán conservado en el Arxiu de Cervera, que recoge, junto a la impresión, las únicas noticias hispánicas de los inicios de la vida de Tristán, y que, al coincidir, muestran la antigüedad de las lecturas del modelo manuscrito que se utilizó para la impresión del libro. Son tantas las similitudes entre ambos textos que en dos ocasiones Luzdivina Cuesta indica su estrecha relación: «o bien proceden ambos de un mismo texto, o uno es traducción del otro, ya sea de este mismo manuscrito o de otro prácticamente idéntico» (p. 58) y «en cualquier caso, el texto de Cervera parece tan próximo al del impreso de 1501 que las mismas diferencias que existen entre ellos pueden atribuirse a ampliificaciones o errores de lectura» (p. 59). Pero en el *stemma* final, los dos manuscritos catalanes se hacen proceder de un manuscrito perdido g, que, junto a la versión impresa, que procede del m. BNMadrid ms. 20262, nº 19, remontan todos a una versión b; a su vez este *stemma* modifica el aparecido en su artículo de la *Revista de Literatura Medieval* (p. 92), en donde los mss. catalanes y el castellano procedían todos ellos de una versión a la que se denominaba M'. En todo caso, las relaciones y filiaciones que se establecen entre los diversos testimonios hispánicos, y sus antecedentes franceses así como los textos italianos colaterales, se llevan a cabo teniendo sobre todo en cuenta la similitud o no del contenido, la aparición o no de diferentes episodios o aventuras y la proximidad de lecturas, más que sobre el análisis de verdaderos *loci critici* de naturaleza ecdótica, que, por otro lado, son casi imposible de individualizar debido a que nos movemos en el ámbito de fragmentos de escasa relevancia y escritos y difundidos en diferentes lenguas. Un problema añadido se presenta con la casi imposibilidad de decidir cuál es la lengua de la primera traducción, aunque en este caso Luzdivina Cuesta, sin aportar nuevos datos, defiende la prioridad catalana; y tampoco la relación que debió existir entre los testimonios hispánicos y los italianos, aunque se defiende como la hipótesis más verosímil la existencia de una versión francesa anterior a la conocida de 1230-1235, y que se extendió tanto en España como en Italia e Inglaterra, y que explica las similitudes que existen entre los testimonios conservados de estas tres áreas geográficas en oposición al *Tristan en prose* de la llamada «versión vulgata», así como las diferencias que entre ellos es posible documentar.

En el último capítulo se analiza la influencia posterior del *Tristán* en la literatura española, concretada en las siguientes obras: *Libro del cavallero*

Zifar, *Amadís*, *Romancero*, *Quijote* y la ficción sentimental (en este orden), así como reseña la continuación que se imprimió junto a esta primera parte en 1534 en las prensas sevillanas de Domenico de Robertis, y a la que dedicó buena parte de su tesis doctoral: *Estudio Literario del Tristán de Leonís*, León, Universidad, 1993 (Col. Tesis Doctoral en Microfichas, 136). Da la impresión de que este epígrafe no está a la altura de los anteriores, ya que por un lado se compara la presunta influencia del *Tristán* tanto en la Edad Media (*Zifar*, *Amadís* y el *Romancero*) como en obras posteriores como es el *Quijote*, relegando a un segundo plano uno de los aspectos que habría merecido una atención más amplia: la influencia mutua entre el *Tristán* hispánico y la ficción sentimental, aunque sólo hubiera sido la sistematización de los numerosos estudios que se han dedicado al tema, como sucede en los epígrafes iniciales, así como la influencia de los libros de caballerías castellanos sobre la continuación de 1534, que se reduce a las pp. 230 y 231. Por otro lado, el tono y las argumentaciones que se presentan en este capítulo no son sino una sombra del cuidadísimo análisis de los capítulos anteriores. Me cuesta ver con los datos que se aportan — en la mayoría de los casos tomados de diferentes trabajos científicos muy dispares entre sí — la pretendida influencia del *Tristán* en el *Zifar* en los algo más de siete elementos que se analizan someramente ahora (pp. 219-221), y lo indicado páginas atrás al comparar el episodio de Tristán y la Dueña del Lago con el de Roboán y Nobleza (p. 64), como uno de los episodios que muestran el aprendizaje amoroso del protagonista. *Zifar*, *Tristán* y *Amadís* (como muestra la glosa castellana de Juan García de Castrogeriz al *Regimiento de principes*) se traducen o escriben y se difunden en un período muy concreto situado en unos precisos límites geográficos: la Castilla de finales del s. XIII y principios del s. XIV (algo más alejados en el caso del *Zifar*), y todos ellos comparten una serie de rasgos al compartir también un público, y como demuestra el ms. Vaticano, una finalidad, más didáctica, más caballeresca que sentimental. De este modo, que tanto Iseo de las Blancas Manos como la Infanta de Mentón amen a sus maridos, con los que guardan castidad, o que Tristán se vuelva loco o *Zifar* lo finja para entrar en la ciudad sitiada de Mentón, por poner sólo dos ejemplos, no ha de entenderse como «similitudes» que no pueden atribuirse a «mera coincidencia» entre ambos textos, sino más bien a la expresión de un universo cultural muy similar.

Pero no debe engañarnos este último capítulo. El presente y excelente estudio de Luzdivina Cuesta viene a colocar en primera línea de investigación del *Tristán* las versiones hispánicas, y no sólo las impresiones castellanas, más accesibles, sino también los diversos fragmentos manuscritos conservados, permitiéndonos recorrer de un modo completo el itinerario trazado por los *Tristanes* hispánicos, que comparten entre ellos numerosos puntos pero que también se alejan en otras ocasiones debido a la lejanía que también existe entre sus universos culturales, como demuestran sin lugar a dudas los múltiples datos que ahora se presentan.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JUAN C. LÓPEZ NIETO

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

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