

LA POESÍA ELEGÍACA MEDIEVAL: UN DISCURSO EPIDÍCTICO*

Emilia García Jiménez**

RESUMEN. La elegía medieval, texto lamentatorio por definición, contempla el elogio como una de sus partes más llamativas, de manera que puede asimilarse a un género oratorio concreto: el demostrativo. Por ello, los poetas se atuvieron a la normativa retórica tanto en la selección de sus materiales (inventio) como en su distribución (dispositio). Las alabanzas que aparecen en los plantos recogen las virtudes anímicas, corporales y extrínsecas enumeradas por los cánones, así como los tópicos preceptuados para ese tipo de discurso. Asimismo, la estructura de los poemas consiste básicamente en materia narrativa amplificada, parte fundamental del texto epidíctico.

ABSTRACT. Medieval elegy, a plaintive text by definition, looks at the praise as one of its gaudiest parts, so that it can be assimilated at a particular oratorical kind, the epideictic. So, the poets abided by rhetorical rule of both the selection of their materials (inventio) and their distribution (dispositio). The praises that appear in lamentations pick up qualities of character, external circumstances and physical attributes that are enumerated by canon, as well as the clichés established for that kind of discourse. Likewise, the poems structure consists basically of amplified narrative matter, essential part of epideictic text.

La elegía, como producción encaminada a llorar una muerte o una desgracia y a ensalzar las virtudes del finado, puede asimilarse a un género retórico concreto: el demostrativo o epidíctico¹. Tomando en consideración la relación entre el discurso y el

* Recibido el 9 de diciembre de 1992

** Doctora en Filología Hispánica y Catedrática de Enseñanzas Medias. Vara de Rey, 52 - 26002 Logroño.

1. E.R. Curtius (*Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, (1955) 1976, 2 vols., pp. 106-107) señala que de los tres tipos de elocuencia fue éste el más desarrollado durante el período helénico. Dentro de él se crearon géneros literarios como fueron la oración fúnebre y la consolación, el epitalamio, la alabanza al príncipe, el discurso aniversario, la congratulación... Desde un punto de vista más general, B.W. Wardropper (*Poesía elegíaca española*, Salamanca: Anaya, 1967, p. 11) enuncia: "Dado que un fin de la poesía elegíaca es persuadir, hay que calificarla de retórica". Por su parte, A. Kibedi Varga (*Rhétorique et littérature, Etudes de structures classiques*, París: Didier, 1970, pp. 93-95) habla de que todo elogio, toda descripción, todo pasaje sin tensión dramática o persuasiva podría identificarse con esa modalidad de discurso.

auditorio o entre éste y el orador, el *genus demonstrativum* se define como “un discurso pronunciado en una reunión solemne en alabanza de una persona (ya pertenezca a la actualidad, a la historia o al mito), de una comunidad, de una actividad (profesión, estudio) o de una cosa que se quiere celebrar”². Partiendo de este concepto, resulta muy probable que en una época como la medieval, en la que el influjo de la Retórica sobre el texto literario era tan patente³, las elegías se estructurasen conforme a lo establecido en el canon oratorio para lo epidíctico. Los tratados clásicos, en concreto el *De Inventione* de Cicerón, la *Rhetorica ad C. Herennium* y las obras de Aristóteles y Horacio⁴ fueron tenidas en cuenta por los autores lamentatorios tanto a la hora de seleccionar los contenidos de sus poemas (*inventio*) como en el momento de su organización (*dispositio*), por lo que nuestro estudio se va centrar en estos dos aspectos.

1. *Inventio*: el Elogio o el Vituperio

La finalidad de la alocución epidíctica es el elogio o el vituperio, por lo que hay que distinguir entre un asunto *honestum o turpe*⁵ según se persiga una u otra cosa. La mayor parte de los textos elegíacos, a pesar de que la esencia de esta manifestación

2. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1975, 2 vols., p.109.

3. Son varios los críticos que establecen esta relación entre la creación literaria medieval y la retórica: F. López Estrada (“Poética, retórica, tópica y temática medievales”, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979⁴, p. 150) recoge las siguientes palabras de Zumthor (“Rhétorique et poétique latines et romanes”, *GRLMA*, I (1970) p. 62): “La aplicación de la teoría literaria de origen culto fue creciendo a medida que los autores demostraron una más acusada conciencia de la creación poética, y fue una de las causas del enriquecimiento de la literatura medieval”. E. Asensio (*Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970, p. 9) alude a que las obras populares de burlas medievales hay que analizarlas conforme a la técnica y los preceptos del *vituperium*. También A. Kibedi Varga (*op. cit.* p. 9).

4. El conocimiento de estas obras en la España de la época ha sido probado por numerosos autores: M. Menéndez y Pelayo, “Cicerón, Biblioteca del obispo de Cuenca D. Gonzalo Palomeque, en 1273”, *B. H. L. C.*, n° 36; *Historia de las ideas estéticas en España, Obras completas*, E. Sánchez Reyes (ed), I, Madrid, 1962²; Ch. Faulhaber, “Retóricas clásicas en bibliotecas españolas medievales”, *Ábaco*, n° 4, Madrid, (1973) pp. 151-300; y “Las retóricas hispanolatinas medievales (s. XIII-XV)”, *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, Universidad Pontificia, Salamanca, 1979, vol. 7, pp. 11-65; F. Kohut, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, CSIC, Madrid, 1973; O. Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, F. Torres (ed), Valencia, 1976; F. López Estrada, “Poética, retórica, tópica y temática medievales”, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979; J.J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986; L. López Grigera, “Notas sobre el Renacimiento en la España del siglo XV”, *25 años Facultad de Filosofía y Letras*, I, R. Pérez (ed), Universidad de Deusto, 1988, pp. 223-243.

En el caso concreto de la producción medieval influyeron también las poéticas catalano-provenzales (Cfr. C. Gariano, *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*. Madrid: Alcalá, 1968, pp. 34-43) y los *Progymnasmata*, sobre todo los de Hermógenes (Cfr. E.R. Curtius, *op. cit.*, pp. 107 y 230).

5. Cfr. *Rhetorica ad C. Herennium*, 1, II, 2 (H. Caplan (ed), London: Harward University Press, 1989) Aristóteles, *Retórica* (Q. Racionero (ed), Madrid: Gredos, 1990) I, 3, 1358b, 28-29.

literaria radica en su aspecto lamentatorio, inciden, de una forma más o menos patente, en el tono laudatorio, de manera que sus asuntos son *honesta*. El hecho es explicable, pues ¿qué mejor procedimiento para llorar la desaparición de una persona que el recuerdo elogioso de sus virtudes? No hay que olvidar, por otra parte, que en muchas ocasiones se trata de composiciones elaboradas circunstancialmente e incluso “de encargo”, con lo que la alabanza es exigida por los condicionantes externos. No obstante, documentamos algunas muestras de censura (asunto *turpe*), como es el caso del *Doctrinal de privados* y de las *Coplas a la caída de Álvaro de Luna* del Marqués de Santillana, en las que se detallan los vicios y los pecados del citado noble; del poema 11 del *Cancionero de Montoro*, escrito a la muerte de Alonso Pérez de Rivero y a la prisión de Álvaro de Luna pero con una intención censoria; de la elegía por un judío registrada en el *Cancionero de Baena* (poema 142); de la “Letra para la sepultura de vna dama siendo viua y fea en voca de ella” (número LXXXIII del *Cancionero de Ixar*), en la que se la equipara por su fealdad con la muerte; y del planto satírico por Juan Marmolejo, fallecido a causa de la bebida, del *Cancionero de Burlas* (poema 45). En todas ellas se vitupera al finado, aunque el tono sea más bien burlesco.

La desgracia que provoca el poema se plantea en todos los textos lamentatorios como una *quaestio simplex*⁶ enfocada, dependiendo de la ocasión, bien como una cuestión infinita (causa abstracta, general y teórica) o como un asunto finito (causa concreta, individual y práctica). En el primero de los casos, el poeta toma el hecho doloroso como un mero pretexto para incidir sobre temas relacionados con este subgénero lírico como son la muerte, la fugacidad de los bienes terrenos, la veleidad de la fortuna, la concepción cristiana de la existencia, etc... En el segundo, el autor llora de manera personal, si bien no necesariamente sincera, un fallecimiento que le afecta a él de forma privada o a toda la colectividad, convirtiéndose el planto en un canto épico a la heroicas hazañas del finado.

Del total de poemas analizados –unos ciento cincuenta pertenecientes a muy diversos autores–, esta última es la modalidad más frecuente. La elegía, en contra de lo que sería de esperar, se aleja de la tendencia didáctica medieval y no da el fácil salto hacia el sermón. Tal vez la razón de esa reticencia estriba en el carácter ejemplar que la muerte individual posee en sí misma.

Los textos retóricos clásicos, al tratar de la loa y del vituperio, siguen una serie de pasos que pretendemos diferenciar en el análisis de las composiciones. En primer lugar, determinan quién debe ser el objeto de la alabanza y su disposición en el discurso. A continuación detallan las virtudes sobre las que el orador debe reparar y el tiem-

6. Este tipo se establece teniendo en cuenta el grado de complejidad de la causa. *Quaestio simplex* es aquella en la que sólo se controvierte sobre una cosa (Cicerón, *De Inventione*, 1, 12, 17 (Loeb Classical Library, W. Heinemann, London, 1968); Quintiliano, III, X, 1 (*Institution oratoire*, J. Cousin, “Les Belles Lettres”, París, 1976-80, 6 vols.)). No parece oportuno tomar como *quaestio coniuncta* aquellos poemas en los que se trata la muerte de varias personas, dada la unidad temática y de tono de los mismos.

po en el que éstas se dieron. Por último, aluden a una serie de lugares comunes a partir de los cuales los autores pueden realizar su invención.

1.1. El objeto del elogio

Según los preceptos, el elogio o la censura pueden tener como objeto un hombre, un dios, un animal o una cosa personificada⁷. Las alabanzas que se intercalan a lo largo de las elegías medievales están generalmente destinadas a ensalzar a un hombre o una mujer muertos, como es el caso del rey D. Enrique, la reina Doña Juana, el rey D. Juan, Doña Leonor, la reina Doña Catalina (*Cancionero de Baena*); el obispo de Burgos, el Marqués de Santillana, Don Manrique de Lara y el Marqués de Cotro (*Cancionero general*); Don Enrique de Villena, el Conde de Niebla, el de Mayorga (*Laberinto de Fortuna*); y de un largo etcétera.

Junto a éstos, registramos otros textos en los que la loa, en lugar de estar encaminada al finado –o de forma paralela a la de éste– se destina a un contemporáneo suyo, generalmente noble, que presenta alguna relación con el hecho luctuoso. Es el caso del *Planto de la reina Margarida*, del *Cancionero de Baena* (poemas 335 y 452) o del *Cancionero de Estúñiga* (poemas XLIV, CXIV y CXV).

No son muy frecuentes las composiciones laudatorias destinadas a una entidad divina o a un animal. Podemos encontrar encomios de la Virgen o de Jesucristo en el *Duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo, en las *Coplas de “Vita Christi”* (ests . 242-262), en las *Coplas a la Verónica*, en la *Lamentación a la quinta angustia*, en las *Coplas en que pone la cena que Nuestro Señor Jesucristo* de Fray Íñigo de Mendoza y en el *Cancionero general* (poemas 18 y 470). El poema 111 del *Cancionero de Montoro* es el único dirigido al vituperio de un animal, mientras que no encontramos ninguno cuya causa sea un objeto antropomorfizado.

1.2. Disposición interna del elogio o vituperio en la composición elegíaca

La alabanza o la crítica pueden constituir el tema fundamental del discurso y, por lo tanto, resultar su centro, o aparecer en forma de digresión, diseminados a lo largo de todo él⁸. Este último procedimiento resulta muy encarecedor, pues exige que el lector tenga constantemente presente la figura del muerto y sus virtudes. No obstante, son

7. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, I, 9, 1366a, 29-32; Hermógenes, *Progymnasmata*, 14-17 (Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de Retórica*, M^o D. Reche Martínez (ed), Madrid: Gredos, 1991).

8. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, III, 17, 1418a, 32-34.

escasas las elegías que emplean esta técnica⁹. Un texto del *Cancionero de Ixar* titulado “Epístola que a nuestro señor el rey se deresça por Ferrando Filipo de Escobar conpuesta” puede servir de ejemplo, pues en él el autor va jalonando diversos elementos encomiásticos que actúan como un motivo recurrente o estribillo, ya que todos se apoyan en el mismo recurso, la metáfora:

Mauorte por lança, en potencia Maçedo,
 por animo Jullio, en riqueza gran Dario,
 rodilla fincada, con vulto muy ledó,
 oy beso tu solio, segund buen sacrario,
 varon animoso, mas fuerte que Mario,
 Sertorio y Metello y gentil Çipion,
 por meritos digno ser rey de Sion,
 y el orbe vniuerso te ser tribuydo.

Leon castilligero quema funales,
 exequias fas pias, con muy larga çera,
 onora los poluos de Alfonso reales,
 tu tio en Ausonia defundo guerrera;
 d’aquel fue su lança en esquadra primera,
 Cupido entre Ninphas aquel fue señor,
 funalicas flamas, vulcanio esplendor,
 cundores dençereos qu’es ponga fumera.¹⁰

Como se puede observar, la constante mezcla de elementos lamentatorios (señales de duelo) y encarecedores crea un clima muy similar al del planto oral.

1.3. Virtudes seleccionadas para el elogio

Los tratados de oratoria establecen de forma concreta las virtudes (y por oposición los vicios) sobre los que se debe incidir a la hora de la alabanza. Cicerón, en *sus Partitiones Oratoriae* (XXII, 74-78 y XXIII, 78-82), divide el elogio en tres ámbitos: cualidades extrínsecas, corporales y anímicas¹¹. La *Rhetorica ad Herennium* (III, VI,

9. Se documenta únicamente en la *Leyenda de los siete infantes de Lara* (vv. 52-69), el *Duelo de la Virgen de Berceo*, el *Libro de Alexandre* (ests. 2647-2662), la *Pregunta de nobles*, las *Coplas a la caída de D. Álvaro de Luna*, la *Comedieta de Ponza*, el *Bías contra Fortuna*, las *Coplas a la Verónica*, las *Coplas en que pone la cena de nuestro señor Jesucristo*, la *Lamentación a la quinta angustia*, el *Cancionero de Baena* (poema 335), el *Cancionero de Ixar* (poemas XXXVI y LXIX) y el *Cancionero general* (poema 91).

10. *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, poema LXIX, estrofas 1-2 (J.M. Azáceta (ed), Clásicos Hispánicos, CSIC, Madrid, 1956, 2 vols.)

11. *Rhetorica II. Partitiones oratoriae. Topica*, A.S. Wilkins (ed), Oxford: Oxford University Press, (1903) 1989. También en *De Oratore*, II, XI, 45-46 (misma edición vol. 1).

10) mantiene esta diferencia entre lo extrínseco (linaje, educación, riquezas, poder, gloria, amistad...), lo corporal (ligereza, fuerza, salud, dignidad) y lo anímico (justicia, prudencia, fortaleza...).

Las loas que aparecen en los poemas lamentatorios medievales se ciñen, de manera general, a esta normativa, aunque hay que realizar alguna precisión. La mayoría se centra básicamente en la enumeración de las virtudes anímicas, hecho explicable porque la selección se realizaba tomando en consideración el objeto elogiado: a los nobles les correspondían las bondades o bienes del alma¹² y gran parte de los plantos están provocados por la muerte de un personaje importante desde el punto de vista social. Hay que resaltar asimismo que al listado preceptuado incorporan algunos valores apreciados en la época como son la religiosidad, la fama, la gloria, etc.

Muy fiel a esta tendencia psicologista, aunque presentando las innovaciones apuntadas, es el poema 808 del *Cancionero general*, escrito por Juan del Encina. Los atributos extrínsecos se dan por supuestos en el apelativo nobiliario señalado en el título (“Coplas que hizo Juan del Encina á la prisión y muerte del Marqués de Cotro y de su hijo, dirigidas á la marquesa, su muger”), y en la estrofa que aducimos como ejemplo se desgranar únicamente aspectos anímicos (fe, caridad, fortaleza, templanza):

Razon le dió fuerças, y esfuerço verdad
y contra tormentos le dió resistencia
la gran fortaleza, temprança, prudencia,
justicia, esperança, con fe y caridad:
y no pudo tanto la sensualidad
con él que pudiesse por miedo de muerte
quitarle d'estar con Dios firme y fuerte,
y el ánima darle con su voluntad.¹³

Aunque ya hemos señalado que es escaso el número de elegías encaminadas a la censura, resulta interesante destacar una de ellas. Se trata del *Doctrinal de privados*, compuesto a la muerte de Don Álvaro de Luna y que está escrito en una supuesta pri-

12. Esta idea aparece en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles (X, 9, 1173a, *Obras*, F. P. Samaranch (ed), Madrid: Aguilar, 1973 (1964), p. 1307). Cicerón la recoge en sus *Partitiones Oratoriae* (XXV, 90) donde destaca la existencia de dos géneros de hombres: los groseros o bajos y los cultos y elegantes, precisando que es a éstos a quienes les conviene el elogio del honor, la gloria, la fidelidad, etc...

13. *Cancionero General de Hernando del Castillo*, poema 808, estrofa 11, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1982, 2 vols. Se incide también sobre la alabanza de las virtudes o *bona animi* en el *Libro de Apolonio* (ests. 275-277), el *Libro de Buen Amor*, los sonetos V y XIII del Marqués de Santillana, el poema 32 de la *Obra lírica* de Juan de Mena, el *Laberinto de Fortuna* (ests. 75-78, 127, 160, 188-189, 192, 208), las *Coplas de “Vita Christi”* (ests. 242-262), el *Cancionero de Baena* (poema 34), el *Cancionero de Estúñiga* (poema CXV), el poema 103 de la *Poesía lírica* de Juan del Encina y el *Cancionero general* (poemas 56, 70 y 91).

mera persona del finado. Éste, en un momento de la composición, realiza una confesión y detalla todos sus pecados de la siguiente forma:

De los tus diez mandamientos,
señor non guardé ninguno,
alemosnas nin ajuno,
cuaresmas ni aun avientos;
ni de tales documentos
puestos so cristiano yugo,
no lo fize, ni me plugo,
más todos tus vedamientos.

A cualquiera pecador
o que más o menos yerra,
un pecado le da guerra
o se le faze mayor:
a mi cuál sea menor
de los siete, non lo sé
porque de todos pequé
igualmente, sin temor.¹⁴

El patrón de los versos anteriores es vituperativo, pero la materia clásica se ha cambiado por la cristiana. La autoinculpación o confesión de Don Álvaro de Luna sigue muy de cerca los elementos establecidos por la doctrina de la Iglesia (los mandamientos y los siete pecados capitales), ya que incide sobre la soberbia, la codicia, la ira, la gula, pereza, lujuria, envidia, malicia, la falta de caridad y de justicia¹⁵.

El resto de los plantos se decantan más por la estructura tripartita establecida en las *Partitiones Oratoriae* ciceronianas y en la *Rhetorica ad Herennium*, pues en ellos se distinguen las cualidades extrínsecas, las corporales y las anímicas. Interesante, por el carácter sintético y efectivo de la alabanza, es el poema CLII del *Cancionero de Estúñiga*. Se trata de un elogio cercano a la descripción en el que Carvajales enuncia, junto a varios *loci* de fortuna como son el nombre, el linaje, el cargo o las armas; otros corporales como la fuerza y anímicos como la valentía que adornaba a Iaumot Torres, capitán de granaderos del rey. Todo ello se puede observar en los siguientes versos:

Las trompas sonauam al punto del día,
en son de agüeros sus bozes mostrauan,
las túrbidas nuues el çielo regauan,

14. Marqués de Santillana, *Doctrinal de privados*, vv. 313-328, *Antología de su obra en prosa y verso*, J.M. Azáceta, Barcelona: Plaza y Janés, 1985.

15. En este sentido el discurso epidíctico elegíaco se atiene a la técnica establecida en las *artes praedicandi* españolas de la época. Estos vicios aparecen enumerados en el *Liber de praedicatione* de Raimundo Lulio (Ch. Faulhaber, "Las retóricas hispanolatinas medievales (s. XIII-XIV)", *cit.*, pp. 34-48).

por cuyo açcidente el sol se escondía;
do ui gente de armas que al campo salía,
e son de ualientes et mucho guerreros,
e ui al capitán de los uallesteros
más lyndo que Archilles quando armas fazía.

Encima de un alto, puiante coser,
con armas flagantes ardido, armado,
vestía una iornea de damasco morado,
mostraua de todos, par Dios, sennor ser.
¡O quien lo uiera, pues, armas fazer
allí do ganó la honorrada tumba,
por cuyos fechos la fama rebumba
que faz en los buenos enbidia crescer!¹⁶

Hay que aludir a una composición que queda fuera de las preceptivas citadas. Se trata del poema 18 del Cancionero general. En él Sacedo alaba a la Virgen de tal forma que, alejándose de la normativa oratoria civil, entronca con la tradición religiosa y desgrana diversos momentos de la letanía¹⁷. El tono de salmodia resulta evidente, pues la *laudatio* aparece en forma de apóstrofes constituidos por epítetos:

Resplandor de resplandores,
sagrada madre de Dios,
cobertor de pecadores,
ruego de todos errores
y defensora de nos:
pues voy á esfuerço qu' esfuerça,
ruégote bien, sin infinta,
que me dé fuerça tu fuerça
para que nada no tuerça
en esta tu angustia quinta.¹⁸

Tanto Aristóteles¹⁹ como S. Isidoro en sus *Etimologías*²⁰ precisan que la loa puede darse en el presente, en el pasado o en el futuro. En un discurso epidíctico cuyo desti-

16. *Cancionero de Estúñiga*, poema CLII, estrofas 1-2, N. Salvador Miguel (ed), Madrid: Alhambra, 1987.

17. Hay que matizar que, a pesar de poseer contenido cristiano, el germen está ya en la retórica clásica, pues se trata de una derivación del tópico de exordio a *iudicum personae*. E.R. Curtius (*op. cit.*, p. 129) destaca dentro de las fórmulas de empequeñecimiento constitutivas de la *topica* de exordio la oración a Dios, y alude (pp. 331-339) a cómo el motivo pagano de la invocación a las musas fue cristianizado y convertido en invocación a Dios, a los santos e incluso a la Virgen. El procedimiento está relacionado con el *ars praedicandi*. J.J. Murphy (*op. cit.* pp. 275 y ss.) alude a la necesidad de dirigir la palabra a Dios al comienzo del sermón. También Ch. Faulhaber ("Las retóricas...", *cit.*, p. 44).

18. *Cancionero general*, poema 18, estrofa 1.

19. Cfr. *Retorica*, I, 3, 1358b, 18-21.

20. Cfr. *Etimologías*, II, 4, J. Oroz Reta (ed), Madrid: BAC, 1982, 2 vols.

natario es un hombre vivo (su equivalente literario sería el poema panegírico) lo usual es que se realice en tiempo presente y, ocasionalmente, se den saltos al pasado. Pero en el caso de las elegías, al tratarse del encomio de una persona que ha desaparecido, lo que predomina absolutamente es el elogio en el pasado.

1.4. Tópicos de Alabanza

Los tratados oratorios, en diversos momentos de su doctrina (fundamentalmente en la *inventio* y en la *elocutio*), detallan una serie de lugares para la alabanza o el vituperio²¹, esto es, un conjunto de recursos que los autores pueden utilizar a la hora de estructurar su elogio. Estas líneas de actuación son: lo hecho por sí mismo, por la patria, por el hombre; la venganza de los enemigos; las cosas memorables y duraderas; lo repetido; el elogio de virtudes; el encomio de acciones; el encarecimiento (que consiste en señalar que es el único, el primero, el más sacrificado); y la comparación con héroes del presente o del pasado. A estos tópicos se añaden motivos como la alabanza de lo que es específico de cada país o la forma de presentación de las personas ocultando sus vicios. La finalidad de todas estas fórmulas es crear un texto bello y convincente.

La mayor parte de los procedimientos enumerados resulta operativa en los textos elegíacos. Los poetas, conocedores de la normativa clásica, no dudaron en emplearlos de tal forma que, por encima de las diferencias temáticas y estilísticas de cada composición, su constante aparición propicia la creación de una especie de tono recurrente que caracteriza al conjunto. Veamos los más representativos:

– *lo hecho por la patria*: algunas elegías de tema civil en las que aparece el elogio destacan en un determinado momento los hechos o virtudes que fueron realizados para servir mejor a la patria. Un buen ejemplo de ello es el poema 71 del *Cancionero general*, pues en él Gómez Manrique afirma que todo lo que hizo fue en bien de la comunidad y por encima de su satisfacción o interés personal, punto en el que insisten constantemente los cánones²²:

Este fué tal, que hiziera
lo que Codro por vençer,
y como Mucio, metiera
su braço en vna hoguera
por su patria guaresçer:
y con vn gran menospreçio

21. Aparecen enunciados de forma dispersa e incompleta en Cicerón (dentro de los tópicos de la confirmatio), en la *Rhetorica ad C. Herennium*, y en Hermógenes, pero el análisis se realiza partiendo del listado ofrecido por Aristóteles (*Retorica*, I, 9, 1366b, 23-1367b, 37), por ser el más sistemático.

22. Hermógenes, 16: “También lo alabarás a partir del modo de su muerte, cómo murió combatiendo en defensa de su patria”. Cfr. *Rhetorica ad C. Herennium*, IV, XLIII, 55 y Aristóteles, *Retorica*, I, 9, 1366b, 35-40.

se dexara como Decio
por el bien comun morir,
y mil vezes su beuir
vendiera por este precio.²³

– *lo hecho por el bien propio*: de modo coherente con la tendencia anterior, los actos encaminados al provecho propio no aparecen sino en la elegía a Don Álvaro de Luna. Para descalificar al personaje, el Marqués de Santillana destaca que se movió en todo momento guiado por su egoísmo. Recordamos sólo algunos versos:

Casa a casa ¡guay de mí!
e campo a campo allegué:
cosa agena non dexé;
tanto quise, quanto vi.
Agora, pues, vet aqui
cuánto valen mis riqueças,
tierras, villas, fortaleças,
tras quien mi tiempo perdí.²⁴

– *lo hecho en favor del hombre*: este lugar se documenta en aquellos textos en los que el destinatario de la alabanza es un personaje divino cuya actuación revierte en provecho de toda la humanidad. Esto ocurre en los versos 11-16 del poema número 479 del *Cancionero general*, escrito por Juan del Encina²⁵:

¡O manzilla inestimable!
¡O dolor sin compañía!
Qu'el Criador no criado
criatura se hazia
por saluar aquellos mismos
de quien muerte recebia!

– *lo llevado a cabo por venganza de los enemigos*, con los que, según Aristóteles no se deben admitir componendas²⁶. Es usual que la promesa de venganza aparezca en los plantos de tono épico, pues es el marco adecuado para este tipo de afirmaciones. Veamos un ejemplo, perteneciente a la *Historia Troyana polimétrica*, en el que Aquiles jura vengarse de Héctor:

23. *Cancionero general*, poema 71, estrofa 80. El mismo tipo de virtudes refleja el número 916 y los poemas 52 y 304 del *Cancionero de Baena*.

24. *Doctrinal de privados*, estrofa 3.

25. También en el poema 11 del citado cancionero y en las *Coplas a la Verónica*. est. 6.

26. *Retorica*, I, 9, 1367a, 21-23. Cfr. Teón, 110.

“Hector sepa sy quesiere,
señor, que sy yo veniere
que de lança o d’espada
o el a mi matará
o muy bien se vengará
la muerte que uos ha dada.”²⁷

– *el elogio de virtudes y el encomio de las acciones como signo de dichas virtudes*: la mención o narración de las acciones pone de manifiesto la existencia de las virtudes, por lo que la mayor parte de los autores las agrupan en las composiciones²⁸. Estos elementos, sobre todo el referido a las virtudes, han sido estudiados ya anteriormente, aunque se puede reseñar algún texto en el que el encomio de acciones tiene una importancia específica, como es el caso del poema XLIV del *Cancionero de Estúñiga*, en el que la Pantasilea enumera sus hazañas:

Por fama fuy enamorada
del que non ui en mi uida;
por armas uenci, cuytada,
e fuy por fama uencida;
io uengué la reyna Ortía
de Hércules et Minelyda,
domé la gente de Syría
saluaje, ensoberueçido.
Di vengança de Theseo
a Ypólito, offendida;
vencí al rey Oriseo,
cobré la Syria perdida;...²⁹

– *encarecimiento*: se corresponde con lo que se ha denominado “sobrepujamiento”³⁰ y consiste en la afirmación de que los hechos son tales que exceden a todos los

27. *Historia Troyana polimétrica en prosa y verso*, poesía 1, vv . 85-90 (R. Menéndez Pidal, *Revista de Filología Española*, Anejo XVIII, Madrid, 1934). Una promesa afín se realiza en las ests. 542-549 del *Poema de Fernán González* y en los sonetos II y V del Marqués de Santillana.

28. Resulta interesante destacar la normativa que acerca de estas dos cuestiones aparecía en los *Progymnasmata* de Hermógenes (14-16): “Un encomio es la exposición de las cualidades que alguien posee en común o individualmente. (...) Son lugares de argumentación adecuados para el encomio el pueblo, por ejemplo, que sean griegos; (...) Pero lo más importante son las acciones, pues las acciones dependen de las ocupaciones”. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, I, 9, 1367b, 27-34.

29. *Cancionero de Estúñiga*, poema XLIV, estrofas 3-4. Lo mismo ocurre en el poema CXV.

30. Dice E.R. Curtius (*op. cit.*, p. 235): “El que desea ‘alabar’ a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación que yo llamo ‘sobrepujamiento’”.

actos o casos semejantes, como se puede observar en este breve ejemplo perteneciente a *El duelo de la Virgen* de Gonzalo de Berceo:

Nin viejo nin mancebo nin mugier maridada
non sufrió tal lacerio nin murió tan lançdada,
ca yo sovi biscocha e sovi bisassada:
la pena de María nunca serié asmada.³¹

El procedimiento característico de expresión es la hipérbole y, en algunos casos, el desarrollo del tópico se basa en el parangón con alguna figura de la antigüedad.

– *comparación con héroes y personajes famosos*: en numerosas ocasiones encontramos comparaciones en los textos elegíacos, si bien hay que precisar dos formas distintas de aparición. Por un lado, lo que se denomina “elogio comparativo”³², en el que se establece una semejanza con otros afamados personajes de los tiempos pasados portadores de las mismas virtudes o vicios que se adjudican al finado³³. El Marqués de Santillana se sirve del privado de Abrahám, de Arnán y de Joab para censurar a Don Álvaro de Luna:

Priuado tuvo Abram,
aunque santo patriarca;
privado tuvo el monarca
Asuero, que fue Amán;
e Joab, su capitán,
privado fue de David;
mas de todos, me dezid,
¿cuáles se me igualarán?³⁴

La otra forma de presentación son los tópicos del *ubi sunt?* y del *memento mori*. En el primero de ellos, además de la enumeración de objetos pasados, se detallan una

31. *El duelo de la Virgen. Obra completa*, I. Uría (coord.), Madrid: Espasa Calpe/Gobierno de La Rioja, 1992.

32. Término empleado por E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos, 1969, pp. 73-74.

33. Hermógenes, 17: “La más importante fuente de argumentación en los encomios es la procedente de las comparaciones”. Cfr. Aristóteles, *Retórica*, I, 9, 1368a, 21-23 .

34. *Doctrinal de Privados*, estrofa 16. En el poema CLII del *Cancionero de Estúñiga* (vv. 49-56) se enuncia una idea que guarda relación con todo lo anterior. Carvajales, en un momento de la composición, desea que el fallecido –Iaumot Torres– hubiera muerto en tiempos pasados, porque tal vez entonces su valía hubiera sido más reconocida y hubiera podido compararse con personas más virtuosas:

serie de personajes que sirven de marco de equiparación con el muerto, como constatamos en el poema 530 del *Cancionero de Baena* (estrofa 3)³⁵:

¿Que se fisieron los enperadores,
papas e rreyes, grandes perlados,
duques e condes, caualleros famados,
los rrycos, los fuertes e los sabidores,
e quantos seruieron lealmente amores
fasiendo sus armas en todas las partes,
e los que fallaron çiençias e artes,
doctores, poetas e los trobadores?

El *memento mori* consiste en una enumeración recordatoria de héroes y sabios ya desaparecidos. La intención y el efecto conseguido son similares a los del recurso anterior³⁶.

Podemos concluir que las elegías, conceptuadas como textos oratorios, siguen la normativa retórica en lo que respecta a la *inventio*, pues estructuran conforme a ella el elogio, sus objetos, su distribución y los tópicos de los cuales extraer contenidos sobre la persona que se quiere encomiar. El poeta no busca innovar, sino insertarse en una tradición, asegurándose de esta forma la efectividad de su texto, pues éste cala hondamente en un colectivo acostumbrado a la reiteración característica de la endecha oral. En este sentido el planto, aunque poema lamentatorio en su esencia, se acerca al panegírico, pues la alabanza se nos presenta como uno de sus elementos fundamentales.

2. Las etapas temporales del discurso epidíctico o disposición interna

El *exordio*, la *narratio*, la *argumentatio* y la *peroratio* son las cuatro partes del discurso preceptuadas por la retórica clásica. Estos cuatro momentos son válidos para el género judicial, pero en el caso concreto que nos ocupa, el del texto epidíctico, hay cierta disparidad de criterios. La mayor parte de los autores coinciden en afirmar que se puede realizar un *exordio*, aunque no es imprescindible. En lo que respecta a la *narratio* y a la *argumentatio*, aluden a que no son etapas necesarias como en el forense, pues no se relatan hechos ni hace falta demostrar las virtudes que se le adjudican al

35. *Cancionero de Baena*, J.M. Azáceta (ed.), Clásicos Hispánicos, Madrid: CSIC, 1966, 3 vols. También recurren a esta fórmula el *Doctrinal de privados*, la *Pregunta de nobles*, el *Bías contra Fortuna* (vv. 129-152), el soneto XXIX del Marqués de Santillana, las *Coplas* de Jorge Manrique, las *Coplas a la Verónica*, el *Cancionero de Baena* (poema 38), el *Cancionero de Foulché-Delbosc* (poema 149) y el *Cancionero de Ixar* (poemas XXVI y XXXVI).

36. Este procedimiento se documenta en la *Defunssión de D. Enrique de Villena*, la *Comedieta de Ponza*, la *Obra lírica* de Juan de Mena, el *Cancionero de Baena* (poemas 38, 571 y 572), el *Cancionero de Ixar* (poemas XXI, XLIV y XLVIII) y el *Cancionero general* (poemas 71 y 91).

finado. Con todo, los rétores no se ponen de acuerdo sobre si la materia del discurso epidíctico es narrativa o argumentativa. La *peroratio*, si aparece, debe ser breve. Sí hay unanimidad a la hora de señalar que lo verdaderamente fundamental de la oratoria demostrativa y, por lo tanto, de la elegía, es la *amplificatio*³⁷. Este recurso, que puede aparecer superpuesto en cualquier etapa discursiva, consiste en un encarecimiento de la materia por medio de diversos recursos, tanto de intensificación conceptual como de dilatación verbal.

Si observamos los poemas en su conjunto, podemos afirmar que las elegías medievales se caracterizan por la presencia de un *exordio* y de una *peroratio*, y por el importante papel desempeñado por los procedimientos amplificatorios que, en numerosas ocasiones, constituyen realmente la base de la obra. Salvo alguna excepción, la parte central se reduce a una narración epidíctica o materia narrativa amplificada, ya que lo nuclear es la alabanza o la censura de la persona. Esta es la estructura más usual, aunque podemos encontrar estas variantes:

- *exordio-materia* narrativa amplificada-*peroratio*.
- *exordio-materia* narrativa amplificada.
- materia narrativa amplificada-*peroratio*
- elegías compuestas únicamente por materia narrativa amplificada³⁸.

2.1. *Exordio-materia* narrativa amplificada-*peroratio*

El ya citado poema CLII del *Cancionero de Estúñiga*, escrito por Carvajales y titulado “Por la muerte de Iaumot Torres, capitán de los ballesteros del sennor Rey, que murió en la Cuba sobre Carinola”, nos puede servir para ilustrar el esquema dispositivo que consta de *exordio*, materia narrativa amplificada y *peroratio*.

Como se puede observar en los versos ya aducidos como ejemplo, el *exordio* se desarrolla en la primera estrofa y en él la intención del autor se encamina a obtener un juez *attentum* y *benevolum*. Para ello realiza una descripción epidíctica de un amane-

37. E. Faral resalta: “L’*amplification* est la grande chose; elle est la principale fonction de l’*ecrivain*” (*Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, París: Champion, (1924) 1982, p. 61). Este autor se basa en las poéticas provenzales, pero la idea está también en Cicerón (*Partitiones oratoriae*, XV, 52; XVII, 60; XXI, 70-71) y en la *Rhetorica ad C. Herennium*, III, VI, 11; VII, 13 y VIII, 15.

38. La etapa discursiva denominada *argumentatio* o *probatio* no aparece en la clasificación por no resultar claramente diferenciado ninguno de los textos. No hay argumentación pues no hay que demostrar nada. El discurso epidíctico versa sobre un *certum*, no sobre un *dubium*, que hay que probar. Únicamente puede hablarse de algún procedimiento propio de ese momento como es la aparición de testigos, aunque este recurso puede formar parte también de la técnica de la *narratio probabilis*.

cer bélico encaminada a engendrar la *voluptas*³⁹. A este procedimiento le siguen una comparación del muerto con Aquiles y Hécuba⁴⁰, una narración epidíctica amplificada mediante una serie de pinturas de personas y de escenas, y el apóstrofe a la muerte. La intención de estos recursos es el elogio del finado, pues se van desgranando en tono enfático las circunstancias de su vida y de su muerte, poniéndolas en parangón con las de otros famosos como Héctor (estrofa 4):

Pesar non me dexa mi lengua estender
por ser uençedor del tu combatido
con armas uencidas del uinto ferido,
fasiéndole cara y espaldas boluer.
Fortuna non puede nin dar nin toller
que el fijo de aquella troyana Ecuba
meior con los griegos que tú en la Cuba
podiese, muriendo, más honrra auer.

De esta forma se llega al término del poema, en el que se apela al muerto. Más que una *peroratio*, se puede considerar una *petitio*, ya que lo que pretende el autor, como se aprecia en los tres versos finales, es expresar una solicitud al juez mediante la moción de los afectos del público⁴¹:

¡O sy murieras en tiempo passado,
do *uiris illustris* asý memorauan;
en panno de fama, allí te fallaran
con letras d'oro tu nonbre notado!
¡Delante de muchos tú furas mirado!
Amigo, al presente tú presta paciencia,
porque a notar tu grand excellencia
el gran Titu Libro se uiera enpachado.⁴²

39. Al respecto dice H. Lausberg (*Manual...*, cit., p. 247): “Un medio general de conseguir el *attentum parare*, estrechamente relacionado con el *benevolum parare* es el engendrar la *voluptas* en el público (...). Medios de producir esa *voluptas* son: a) (en literatura) la descripción epidíctica de un objeto bello (naturaleza, primavera, etc.)...”.

40. La alusión a Hécuba como ejemplo de dolor, así como las de Andrómaca y Héctor aparecen recogidas en los *Progymnasmata* de Aftonio (35) y Hermógenes (21).

41. *La petitio* es la última parte de la epístola contemplada por el *ars dictandi* (Cfr. Ch. Faulhaber, “Las retóricas hispanolatinas medievales”, cit., p. 16; J.J. Murphy, *La retórica en la Edad Media*, cit., p. 228).

42. Una similar estructuración, si bien con las imprescindibles diferencias en lo que respecta a los elementos del *exordio* empleados, a los recursos de amplificación y al tipo de final, la encontramos en el *¡Ay Iherusalem!*; *El planto de la reina Margarida*, la *Comedieta de Ponza* y la *Visión del Marqués de Santillana*; el *Laberinto de Fortuna* (ests. 159-187), la *Obra lírica* de Juan de Mena (poemas 21 y 22), las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique, el *Cancionero de Montoro* (poemas 1, 2 y 111), el *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (poemas 104, 105, 141 y 143); las *Coplas de “Vita Christi”*

Dentro de esta disposición hay elegías medievales, como el *¡Ay Iherusalem!*, el poema 1 del *Cancionero de Montoro* y los poemas 38, 571 y 572 del *Cancionero de Baena*, que poseen estructura de carta, puesto que su inicio puede considerarse un saludo, su contenido una narración y su final una petición. Esta ordenación resulta clara en el caso del poema 38 del *Cancionero de Baena*. En las dos primeras estrofas Fray Migir realiza una salutación que se atiene a la normativa retórica de comenzar por la persona más importante, aunque sin recargar el elogio⁴³:

Al grande Padre Santo e los cardenales,
arçobispos, obispos e arçedianos,
e a los patriarchas e colegyales,
deanes, cabildos e otros çercanos;
a frayles e monjes, a los hermitaños,
a sabios letrados, doctores agudos,
poetas, maestros, también a los rrudos,
a rrycos, a pobres, a henfermos e sanos.⁴⁴

A partir de aquí comienza la *narratio* de la situación actual y de las desgracias que aquejan al rey, seguida de una comparación con famosos muertos pasados y una digresión sobre la fugacidad de las riquezas, con lo que se llega a la *petitio* final (estrofa 16):

Conuiene, pues, mucho rregir vuestras uias
e çessar el planto de mi mouimiento,
ca vos esso mesmo faredes mudamento:
velat vna muerte que vanse los dias.

Esta tendencia de la elegía a configurarse según los cánones del *ars dictandi* se entiende si se tiene en cuenta que la carta consolatoria era una modalidad preceptuada por los tratados⁴⁵.

(ests. 242-262 y 358-394), las *Coplas a la Verónica* y la *Lamentación a la quinta angustia* del Fray Íñigo de Mendoza; el *Cancionero de Baena* (poemas 35, 36, 37, 38, 142, 335, 338, 530, 571 y 572), el *Cancionero de Estúñiga* (poemas XLIV, XLV y LIII), el *Cancionero de Foulché-Delbosc* (poema 161), el *Cancionero de Ixar* (poemas XXI, XXVI, XLIV y XLVIII), el *Cancionero general* (poemas 18, 56, 71, 91, 109, 232, 440 y 479) y el *Cancionero de burlas* (poema 45).

43. Ch. Faulhaber, en su comentario al *Ars Dictandi* palentina ("Las retóricas hispanolatinas medievales", *cit.*, p. 16), precisa: "La salutación, por ejemplo, varía con el estado del escritor y del recipiente y con la intención de la carta. El nombre de la persona más importante debe venir en primer lugar, pero el escritor no debe acompañar a su propio nombre de ningún honorífico para evitar la *peste jactancie*. Siguen ejemplos, rigurosamente jerarquizados, de saluciones del papa al emperador romano, al rey de Francia, a otros nobles y viceversa...".

44. Estrofa 1.

45. "Hay cartas religiosas, moralizantes (Séneca), políticas, consolatorias, comendatorias, hortatorias, etc." (Ch. Faulhaber, *op. cit.*, p. 32).

2.2. *Exordio-Materia narrativa amplificada*

Un segundo grupo de plantos se caracteriza por presentar una organización similar a la anterior, aunque sin una conclusión con entidad suficiente como para considerarse *peroratio o petitio*. El texto se inicia con elementos propios de la técnica del exordio y tras ellos se desgranán diversos procedimientos amplificatorios que dan noticia del acontecimiento. Lo podemos observar en el lamento de Troilo ante la incipiente partida de su amada, recogido en la *Historia Troyana polimétrica* (poesía v). El fragmento comienza con un proemio en el que se llama la atención de todo posible lector interesado en el asunto⁴⁷ (vv. 1-6). A continuación, y hasta el final, asistimos a la narración, en la que se recoge en estilo directo el lamento del personaje:

mas quien quier que ouiese
plazer o alegria,
bien podria quien quisiese
entender aquel dia
 que del ora adelante
que esto fue sabido,
Troilo el infante
muerto fue e perdido;
 ca el muy mas amaua
Breyseda que sy,
matauase e loraua,
desy dezie asy:
 “El mi bien, el mi seso,
la mi vida viçiosa,
todo lo tiene preso
la mi señor fermosa;

2.3. *Materia narrativa amplificada-peroratio*

Existe un conjunto de textos lamentarios que comienza de un modo más abrupto, ya que elimina los recursos propios de la técnica del *exordio*. El lector, al inicio del poema, se encuentra directamente con alguna de las fórmulas amplificatorias del hecho que ha provocado la composición. En los últimos versos se realiza una *peroratio*.

46. Esta distribución se halla en la *Historia Troyana polimétrica* (poesía V), el *Libro de Buen Amor*, la *Deffunzion* del Marqués de Santillana, el *Laberinto de Fortuna* (ests. 188-189), las *Coplas en que pone la cena que Nuestro Señor hizo con sus discípulos quando instituyó el sancto sacramento del su sagrado cuerpo* (ests. 18-62), el *Cancionero de Baena* (poemas 34 y 452), el *Cancionero de Estúñiga* (poema CXXX), el *Cancionero de Ixar* (poema XXXVI), el *Cancionero general* (poema 808), el poema 315 del apéndice al *Cancionero general* y el *Cancionero de burlas* (poema 59).

47. Cfr. *Rhetorica ad C. Herennium*, I, IV, 7.

No es frecuente que en los textos de inspiración retórica falte la introducción, puesto que se trata de una etapa en la que los autores ponen un especial cuidado ya que depende de ella, en gran parte, el éxito del discurso. No hay que olvidar, no obstante, que, dada la temática propia del género epidíctico, el exordio no es totalmente necesario, ya que nos hallamos ante causas tan admirables por su propia naturaleza que no exigen una particular preparación del ánimo del oyente⁴⁸. Veamos un planto escrito por Hernán Pérez de Guzmán a la muerte del Obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena:

Aquel Séneca espiró
á quien yo era lucilo;
la fecunda y alto estilo
d'España con él murió:
assi que, no sólo yo,
mas España en triste son,
deue plañir su Platon
qu'en ella resplandesció.⁴⁹

De esta manera tan encomiástica y breve se precisa el acontecimiento. No se pide atención, pero se predispone al público con el anuncio del tema que se va a tratar. La fórmula puede identificarse con el uso retórico de la *propositio* o enunciación del caso, sustituto de los *loci* proemiales frecuente en el género deliberativo⁵⁰. El resto de la composición se destina a otros menesteres como son, por ejemplo, la amplificación del hecho mediante una enumeración de las ciencias y colectivos que se han resentido de su pérdida, las comparaciones extraídas del mundo natural o el apóstrofe a la muerte (estrofas 2-6):

La moral sabiduría,
las leyes y los decretos,
los naturales secretos...
oy perdieron vn notable
y valiente cauallero,
vn relator claro y vero,
vn ministro comendable. (...)
¡o seuera y cruel muerte!

48. También en la *Leyenda de los siete infantes de Lara* (vv. . 52-169), la *Historia Troyana polimétrica* (poesías VI y VII), las *Coplas a la caída de Don Álvaro de Luna*, el *Doctrinal de privados*, el soneto II del Marqués de Santillana, el *Cancionero de Baena* (poemas 62, 304, 333 y 566), el poema 103 de la *Poesía lírica* de Juan del Encina, el *Cancionero de Ixar* (poemas XXVII y LXIX) y el *Cancionero general* (poemas 70 y 457).

49. *Cancionero general*, poema 70, estrofa 1.

50. Cfr., Cicerón, *Partitiones Oratoriae*, XXVII, 97.

¡o plaga cotidiana,
 general y comun suerte
 de toda la gente humana!...

La última estrofa se cierra con una conclusión o balance final de lo tratado a lo largo de poema y solicita (*petitio*) una oración al oyente.

2.4. Materia narrativa amplificada

La mayor parte de los poemas elegíacos medievales escritos en lengua castellana poseen una estructura retórica compuesta únicamente por materia narrativa amplificada⁵¹. Así se confirma la utilidad de lo que los tratados franceses de poética consideraban como el recurso oratorio específico del ámbito literario: la amplificación⁵². En algunas ocasiones, este tipo de *dispositio* corresponde a plantos muy cortos, como es el caso de algunos versos del *Laberinto de Fortuna*. A causa de la brevedad, el poeta se ciñe a una rápida presentación del hecho (*propositio*) y una posterior *amplificatio* destinada generalmente a la alabanza del muerto. Lo más usual es que ésta se realice a través de la *comparatio* (comparación con otros muertos famosos), configurando así una narración epidíctica⁵³. Sirvan como ilustración las estrofas 127 y 128 de la citada obra en las que Juan de Mena ensalza la figura de Don Enrique de Villena:

“aquel claro padre, aquel dulce fuente,
 aquél que en el cástalo monte resuena,
 es don Enrique, señor de Villena,
 onrra d’España e del siglo presente.”

51. Etapa que es la central del discurso epidíctico (Cfr., Cicerón, *Partitiones Oratoriae*, XXI, 71).

52. Esta especial ordenación se documenta en el *Libro de Apolonio* (ests. 272-283, 439-449 y 651-656), el *Libro de Alexandre* (ests. 1772-1830 y 2623-2672), el *Roncesvalles* (vv. 1-6, 15-22, 30-82 y 85-95), el *Poema de Fernán González* (ests. 542-549 y 600-603), la *Historia Troyana polimétrica* (poesías I y XI), el *Poema de Alfonso Onceno* (ests. 1856-1869 y 1883-1892), la *Pregunta de nobles*, el *Bías contra Fortuna* (vv. 129-160), los sonetos V, XIII y XXIX del Marqués de Santillana, el *Laberinto de Fortuna* (ests. 72-78, 127-128, 190-192, 193-195, 196-197, 198-200, 201-207 y 208-209), la *Obra lírica* de Juan de Mena (poemas 30, 32), el *Cancionero de Antón de Montoro* (poemas 5a, 5b, 24, 25 y 29), el *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz* (poema 102), las *Coplas de “Vita Christi”* (ests. 238-241), el *Duelo de la Virgen en la presentación de Jesús*, de Fray Íñigo de Mendoza, el “Ay dolor, dolor” de Gómez Manrique, el *Cancionero de Baena* (poemas 39, 52, 53, 54, 56, 292 y 316), el *Cancionero de Estúñiga* (poemas LXII, XCI, CXIV, CXV y CXL), el *Cancionero de Foulché-Delbosc* (poema 149), los poemas 30 y 104 de la *Poesía lírica* y poema 4 de las *Poesías atribuibles del cancionero del British Museum* de Juan del Encina, el *Cancionero de Ixar* (poema XCIII), el *Cancionero general* (poemas 11, 20, 32, 157 y 916) y el apéndice al *Cancionero general* (poemas 278, 304, 314 y 316).

53. Aristóteles establece este recurso como fundamental para la amplificación (Cfr., *Retorica*, I, 9, 1368a, 22-24).

O ínclito sabio, autor muy ciente,
otra e otra vegada yo lloro
porque Castilla perdió tal thesoro
non conocido delante la gente.

Perdió los tus libros sin ser conocidos,
e como en esequias te fueron ya luego
unos metidos al ávido fuego,
otros sin orden non bien repartidos.
Çierto en Atenas los libros fingidos
que de Pitágoras se reprovaron
con cirimonia mayor se quemaron
quando al senado le fueron leídos.⁵⁴

Frente a estas narraciones epidícticas de personas hay que mencionar algunas composiciones en las que se documenta *narratio* de hechos⁵⁵. Se trata de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y el *Duelo que fizo la Virgen*; el *¡Ay Iherusalem!*; las estrofas 852-914 del *Poema de Alfongo Onceno*; y el poema 455 del *Cancionero general*. Todas ellas son obras eminentemente narrativas que engarzan los momentos puramente lamentatorios con versos en los que se relata de forma pormenorizada la muerte o el hecho desgraciado que las ha provocado.

El análisis que acabamos de realizar permite concluir que las elegías presentan, desde el punto de vista de la retórica, una organización análoga al tipo de discurso con el que más adecuadamente se pueden asimilar: el epidíctico. Sus elementos están seleccionados y dispuestos para sacar un máximo rendimiento e influir de forma más o menos directa en el ánimo del oyente, dado que el *genus demonstrativum*, al igual que los otros dos, tiene como función el *persuadere*⁵⁶, sólo que en él se persuade de la bondad o maldad de la persona o *quaestio* objeto del discurso. Existen tres factores para conseguir la persuasión: *docere, delectare y movere*, esto es, enseñar, entretener y admirar o conmocionar. Estos medios se utilizan en los distintos pasajes de los textos de modo puntual. No obstante, podemos concluir que el planto, como manifestación subjetiva y lamentatoria, persigue fundamentalmente el *movere*, provocar el *pathos* en el receptor mediante la exposición “evidente” de hechos asombrosos. Los muertos, e incluso la muerte personificada, son presentados más o menos crudamente al auditorio de forma que éste se ve movido a favor del finado. Se intenta influir en su consideración para así aumentar la gloria del desaparecido que queda, de este modo, perpetuado en la “vida de la fama”.

54. *Laberinto de Fortuna*, L. Vasvari Fainberg (ed.), Madrid: Alhambra, 1976.

55. No aparece tratada por extenso en las retóricas clásicas (así lo señala E. Artaza, *El ars narrandi en el siglo XVI español*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1989, p. 209), aunque sí hay alusiones a ella, como es el caso de la *Rhetorica ad Herennium* (III, VII, 13 y III, X, 17), donde se la considera adecuada para las causas difíciles.