

La retórica al servicio de la alabanza de la dama. Análisis de la *hyperbole sacra* y la *collatio aperta* en los decires de loores de Juan de Mena¹

Rhetoric at the Service of Praising the Lady. Analysis of the *Hyperbole Sacra* and the *Collatio Aperta* in Juan de Mena's Eulogy Dits

MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

marbril@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-8092-3670

RESUMEN

Juan de Mena es uno de los poetas españoles más importantes de la poesía de Cancionero del siglo xv; entre sus decires líricos se destacan los decires de loores: “Presumir de vos loar”, “Muy más clara que la luna” y “Guay de aquel hombre que mira”. Estos poemas se caracterizan por la alabanza a la belleza y a la virtud de la amada a través del empleo de recursos de *amplificatio*, en particular de la *collatio aperta*. Así, la presente investigación parte del interés de explorar la relación entre este recurso de *amplificatio* y la *hyperbole*. Desde el siglo anterior, los investigadores se han interesado por la utilización de la *hyperbole sacra* en la poesía del cordobés; sin embargo, como se verá, la *hyperbole sacra* constituye únicamente una de las formas de esta figura de pensamiento, pues, además de la terminología proveniente de la iconografía cristiana, Mena utiliza conceptos de la mitología griega e incluso elementos de la naturaleza en la alabanza y suele recurrir a la comparación, *collatio aperta*, para su elaboración.

PALABRAS CLAVE: Juan de Mena, Cancionero, decir lírico, *amplificatio*, *hyperbole sacra*

ABSTRACT

Juan de Mena is one of the most important Spanish poets of the 15th century. The eulogy dits “Presumir de vos loar”, “Muy más clara que la luna” and “Guay de aquel hombre que mira” stand out among his lyrical dits. These poems are characterized by the praise of the lady's beauty and virtue, through the use of *amplificatio* resources, more specifically the *collatio aperta*. This paper deals with

¹ El presente artículo tiene como antecedente mi investigación acerca de las técnicas de la *amplificatio* en la poesía lírica de Juan de Mena, expuestas en mi tesis doctoral: “Moral, amor y pasión. Análisis de la *amplificatio* en los decires amorosos de Juan de Mena”.

the very relationship between *collatio* and *hyperbole*. Ever since the previous century, researchers have been interested in the use of the *hyperbole sacra* in Mena's poetry; however, as will be seen, the *hyperbole sacra* is only one of the forms of this figure of thought, because Mena uses concepts from Greek mythology and even nature elements in the praise of the lady as well as the terminology from Christian iconography; furthermore he usually relies on comparison, *collatio aperta*, for his elaboration.

KEYWORDS: Juan de Mena, Songbook, lyrical dit, *amplificatio*, *hyperbole sacra*

FECHA DE RECEPCIÓN: 20/01/2022

FECHA DE ACEPTACIÓN: 04/11/2022

6 **J**uan de Mena es, sin duda, uno de los personajes más importantes y enigmáticos del siglo xv; ha llamado la atención de diversos estudiosos no solo por la calidad de sus obras sino por su relevancia como parte primordial de la corte de Juan II.² La notable educación de Juan de Mena,³ su calidad intelectual y sus buenas relaciones con los nobles lo convirtieron en uno de los miembros más destacados de la corte del rey,⁴ que, como indica Vicenç Beltran, se caracterizó por el conocimiento obligado que todos los cortesanos debían tener sobre la poesía ("El contexto", 25). Entre los géneros cultivados por el círculo literario de Juan II están el decir alegórico⁵ y aquéllos vinculados a la tradición del amor cortés, entre los que se encuentran el decir lírico⁶ y la canción; como

² De acuerdo con Fernando Gómez Redondo, Juan de Mena ingresó a la corte de Juan II alrededor de 1434 (*Artes poéticas*, 198).

³ Como indica Francisco de Paula Cañas Gálvez, la educación de Juan de Mena es propia de un caballero proveniente de una distinguida familia hidalga ("Juan de Mena", 12). Mena realizó los primeros estudios en Córdoba y después en Salamanca aprendió latín y asistió al curso usual de Artes, posteriormente fue a Roma para terminar su formación (Street, "La vida", 135; y Cañas, "Juan de Mena", 12-13).

⁴ Juan de Mena y el marqués de Santillana fueron los poetas más importantes de la corte de Juan II. Como señala Miguel Ángel Pérez Priego, entre los poetas cortesanos que frecuentaban la magnífica biblioteca del marqués de Santillana se encuentran Juan de Mena, Juan de Lucena y Gómez Manrique ("Vida y escritura", 89). Además, otros miembros del círculo literario fueron Alfonso Enríquez, Juan Rodríguez del Padrón, Antón de Montoro, el propio rey Juan II y su privado Álvaro de Luna (Beltran, "Corte de Juan II", 261-421).

⁵ El decir alegórico narrativo data de los poetas del *Cancionero de Baena*, en particular Francisco Imperial y Diego de Valencia; y en tiempos de Juan II fue ejercitado particularmente por el marqués de Santillana y por el propio Juan de Mena, quien, como se sabe, se hizo famoso por el *Laberinto de Fortuna* dedicado a Juan II.

⁶ Métricamente, el decir lírico de tema amoroso suele ser de arte menor en oposición al decir alegórico narrativo que regularmente es de arte mayor. Tomás Navarro ha indicado

señala el erudito español, la importancia de los géneros cortesés se entiende por ser reproductores del ideal cortesano que era del agrado del rey⁷ y de los miembros de su corte⁸ (*La canción de amor*, 45-46).

Entre la poesía cortés de Juan de Mena se destacan doce decires líricos de tema amoroso que por su desarrollo discursivo pueden ser divididos en amorosos-moralizantes, de requerimiento, de loores y de querella.⁹ En los decires de loores el propósito fundamental es laudatorio, y, en el contexto del amor cortés,¹⁰ el desarrollo discursivo pretende enaltecer la belleza de la

que las estrofas del decir solían trabarse entre sí por la unisonancia plena, que consistía en sujetar todas las estrofas a las mismas rimas de la primera, o con unisonancia media en que sólo se repetían las rimas de los primeros y últimos versos de las estrofas (*Métrica española*, 145-146). Esta característica no siempre se cumple en algunos decires consignados dentro del *Cancionero de Palacio*, pues como indica Francisco Vendrell a veces las estrofas largas alternan con estrofas más breves, de dos a cuatro versos, cuyas rimas dependen, a modo de estribillo, de la estrofa precedente, aunque a veces también son independientes (“Estudio preliminar”, 97); sin embargo, la unisonancia plena se convierte paulatinamente en una característica rigurosa, como puede observarse en los decires líricos de Juan de Mena y de Jorge Manrique. Finalmente, el rasgo formal más característico del decir es el empleo de una última estrofa que aparece en los cancioneros bajo el nombre de “finida”, “fin” o “cabo” que generalmente equivalía a la mitad del tipo de estrofa usado en la composición.

⁷ Como señaló Ian Macpherson, Juan II se caracterizó por ser amante de la vida cortesana (“The game”, 99-100).

⁸ En este sentido, cabe recordar que, como han indicado diversos especialistas, la producción de la poesía de Cancionero está determinada por el contexto de las cortes reales o señoriales, pues el contexto de producción y de recepción de la poesía cancioneril era colectivo, público y directo, por lo que los intereses de grupo cortesano determinaban el proceso de creación literaria (Beltran, “Al servicio”, 3 y Alvar, “Los cancioneros”, 72).

⁹ Retomo la propuesta de Pierre Le Gentil para referirse a los géneros temáticos de la canción: la canción de elogio (“d’ éloge”) o loores se caracteriza por la celebración de la perfección de la dama; la de requerimiento (“requête”), por la insistencia de los sufrimientos del poeta para conseguir la piedad de la amada; y la de querella (“complaint”), en el análisis de la tribulación y la enumeración de las razones del poeta para desear su propia muerte (*La poésie espagnole*, 230).

¹⁰ A partir de que Gastón Paris acuñó el sintagma *amor cortés* en el año 1883 (“Lancelot du Lac”, 519) el término ha sido usado para definir el tipo de amor introducido en la literatura por los trovadores provenzales; y, como ha indicado Alexander Denomy, la expresión *cortés* tiene el significado esencial de haber sido emanada por la corte (“Courtly”, 46); y se caracteriza por el establecimiento de un código de conducta que se relaciona con la noción del *ethos* cortesano, en palabras de Martín de Riquer: “En los versos trovadorescos la *cortezia* es una noción muy concreta, aunque muy amplia, pues supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo: lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados, etc.” (“Introducción”, 85); y, en opinión de diversos especialistas, la finalidad de este código de conducta es regular la pasión amorosa (Jeanroy, *La poésie lyrique*, 102; Le Gentil, *La poésie espagnole*, 81 y Burrus, “Role playing”, 113).

amada y con ello conseguir la *captatio benevolentiae* a partir de la exaltación de sus cualidades. Así, en los poemas “Guay de aquel hombre que mira” y “Muy más clara que la luna”, la adulación de la beldad se utiliza para conseguir el beneplácito de la señora y lograr así la finalidad cortés: la obtención del amor; mientras que en el poema “Presumir de vos loar” la adulación tiene solamente una función expositiva, pues no hay manifestación de requerimiento amoroso. Además, en los tres poemas se busca resaltar la belleza excepcional de la dama como justificación de la pasión amorosa, ya que no se puede dejar de amar a un ser tan perfecto.

8

Entre los recursos retóricos más utilizados por el cordobés para exaltar la belleza de la amada se encuentra la *hyperbole*, que, como se verá, se construye a partir de la utilización de la *collatio aperta*, vínculo que aún no ha sido explorado por la crítica, por lo que en el presente ensayo propongo analizar el uso de la *hyperbole* y su vinculación con la *collatio aperta* en los decires de loores de Mena.

La *hyperbole* constituye una figura cuyo uso se remonta a la tradición latina. En la *Rhetorica ad Herennium* la *superlatio* o *hyperbole* es definida como un discurso en el que se exagera la verdad, ya sea que se magnifique o se disminuya: “*Superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendive causa. Haec sumitur separatim aut cum comparatione*” (*Rhet. Her.*, IV, XXXIII, 45); con respecto a la *collatio*, como recuerda Edmond Faral, para Cicerón esta es junto con la imagen y el *exemplum* una de las formas de la comparación (“De l’ amplification”, 68), y fue incluida por Godofredo de Vinsauf entre las figuras de la *amplificatio*.¹¹ Vinsauf señala en la *Poetria Nova* que hay dos tipos de comparación, la *occulta*, oculta, y la *aperta*, abierta:

¹¹ Los teóricos medievales empiezan a hablar de la *amplificatio* entre los siglos XII y XIII; particularmente Godofredo de Vinsauf describe los procedimientos en la *Poetria nova* y el *Documentum de Modo et Arte Dictandi et Versificandi*. Vinsauf en el *Documentum* indica que el propósito del estudio de la *amplificatio* en la *poetria* es enseñar el arte de alargar o desarrollar la materia que requiere ser ampliada: “*notandum quod hic docemus artificium tractandi diffuse. Sunt enim artificia duo, quorum alterum est dilatandi et reliquum abbreviandi materiam*” (Vinsauf, “*Documentum*”, 2, 1); pues la *amplificatio* es una categoría que implica la materia, es decir, saber si es necesario desarrollar una *res* y alargarla con detenimiento o acortarla; con anterioridad publiqué un estudio más extenso sobre los recursos de la *amplificatio* en las *poetriae* medievales y en las retóricas de la antigüedad (Cf. Piña Pérez, “La teoría de la *amplificatio*”). En relación con el *corpus* meniano, María Rosa Lida de Malkiel (*Juan de Mena*, 159-230) y Carla de Nigris (“Introduzione”, 41) han utilizado el concepto de *amplificatio* para explicar el estilo de las obras de arte mayor de Juan de Mena; mientras que para Vicenç Beltran el uso de los procedimientos de la *amplificatio* es común entre los autores peninsulares, particularmente en el decir alegórico narrativo de arte mayor (“La estructura”, 51).

Tertius est graduum collatio, facta bifirmi
Lege: vel occulte, vel aperte. [...]
("Poetria Nova", vv. 241-242, 204).

En la *collatio aperta* se revelan los vínculos de comparación:

[...] Respice quaedam
Juncta satis lepide; sed quaedam signa revelant
Nodum juncturae: collatio quae fit aperta
Se gerit in specie simili, quam signa revelant
(Vinsauf, "Poetria Nova", vv. 242-245, 204);

mientras que en la *collatio occulta*, que corresponde a la metáfora, los vínculos de la comparación no se mencionan:

Quae fit in occulto, nullo venit indice signo;
Non venit in vultu proprio, sed dissimulato,
Et quasi non sit ibi collatio, sed nova quaedam
Insita mirifice tramssumptio, res ubi caute
Sic sedet in serie quasi sit de themate nata:
(Vinsauf, "Poetria Nova", vv. 247-251, 204-205).

Tanto la *hyperbole* como la *collatio aperta* son utilizadas frecuentemente por Juan de Mena en los decires de loores para amplificar la *res* de la belleza de la amada; mientras que en los decires de requerimiento y querella se usan para acrecentar el sufrimiento del enamorado y la crueldad de la amada. En ocasiones la *hyperbole* suele tener un contenido religioso, por lo que se le considera una *hyperbole sacra* vinculada con el tópico de la *religio amoris*¹²

¹² Francisco Crosas define el tópico de la religión del amor como el amor humano entre hombre y mujer expresado según modelos religiosos: "el amor humano entre un hombre y una mujer, por su misma naturaleza, es susceptible de ser expresado según el paradigma del amor a Dios, a la Virgen, a los bienaventurados. Eso es, en sustancia, la *religio amoris*. Para ello se recurre tanto a la utilización de *topoi* habituales de la lírica religiosa como a paráfrasis e imágenes procedentes de la liturgia, de la Biblia y de las prácticas de piedad" (Crosas, "La 'religio'", 103); como señala Juan Casas Rigall, la utilización del código religioso es característica de la poesía de Cancionero en todas sus etapas, "el galán es pecador, penitente o mártir; la dama su dios, un ángel o el mismo Paraíso; el amor, un infierno o un purgatorio" (Casas, *Agudeza*, 74); con respecto al conflicto moral que pudiera generar el empleo de la terminología religiosa en la lírica, las posturas son variadas. Clive Stoples Lewis (*La alegoría*, 18) y

que tiene su origen en la lírica latina¹³ y en la doctrina religiosa cristiana.¹⁴ El tópico de la religión del amor fue utilizado ampliamente por los poetas peninsulares;¹⁵ sin embargo, como se verá, no siempre la utilización de la *hyperbole* en la poesía meniana se encuentra asociada al empleo del código religioso.

El primer decir de loores que analizaremos es “Presumir de vos loar”; el poema consta de nueve coplas reales con rima abaab/cdcd, siendo la copla FIN la copla IX, y en ella se mantiene el mismo esquema de la rima.

En este poema Mena hace un claro uso de la *hyperbole sacra* porque utiliza el código religioso para enaltecer la belleza de la dama. La base de la construcción de la *hyperbole* es la *collatio aperta*, y el poeta utiliza dos recursos: 1) comparar a la amada con otras mujeres y 2) equiparar a la dama con una divinidad.

10 En el primer quinteto de la segunda copla la *hyperbole sacra* se construye a partir de la *collatio aperta*, al comparar a otras mujeres con la amada, y afirmar que ellas desearían tener la belleza sublime de ella:

Frank Tobin (“*Concupiscentia*”, 393) consideran que la utilización de elementos procedentes del discurso religioso únicamente tenía un propósito lúdico literario; sin embargo, Michael Gerli piensa que sí se debe entender como una oposición clara a la religión cristiana. Para él implicaría una provocación que pudiera ser entendida como el reniego de la religión (“La religión del amor”, 81); mientras que David Caro toma una postura más conciliadora e identifica que, si bien en su inicio su uso pudo tener un contenido herético, rápidamente se convirtió en un lugar común literario (*Dios y la dama*, 20). En mi opinión la utilización de la terminología religiosa en la lírica amorosa cancioneril era un recurso literario común, sin que necesariamente exista una intención herética, ya que incluso se debe tomar en consideración que, como apunta Víctor de Lama, el fenómeno inverso del empleo de los elementos propios de la lírica profana amorosa en la poesía religiosa también es muy común en los siglos xv y xvi (“A propósito”, 54).

¹³ Lida de Malkiel indica que el origen del tópico de la dama como obra maestra de Dios se encuentra en el concepto de *Natura creatrix* difundido desde la Antigüedad, pues permite el elogio de la hermosura, al enaltecer a la criatura y no al Hacedor (“La dama”, 285-286); mientras que Gabriel Laguna Mariscal, siguiendo a Lieberg, plantea que el tópico de la divinización de la amada (*puella divina*) se encuentra en Catulo (“¿Por qué la llamáis?”, 64).

¹⁴ Como señala María Rosa Lida de Malkiel, utilizar el código religioso para enaltecer las cualidades de la amada como obra maestra de Dios tiene su origen en la doctrina religiosa: “Nada más natural en toda religión que concibe el universo como creación de su dios que ensalzar a éste por la belleza e inescrutable perfección de sus obras” (“La dama”, 272).

¹⁵ En la poesía de Cancionero del siglo xv, la utilización del código religioso cumple con diversos fines. Los autores lo emplean para darle una justificación a la pasión amorosa, elogiar a la amada y encarecer las virtudes del enamorado. Por ejemplo, en los decires amorosos de Jorge Manrique, la utilización del código religioso obedece principalmente a la intención del autor de enaltecer las cualidades del enamorado. Esto a partir de la analogía entre el amor y la religión. En el decir “Por que el tiempo es ya pasado”, el autor parodia los votos religiosos para hacer énfasis en su fe, constancia, obediencia, voluntad y discreción, como lo expongo en mi tesis de maestría (*vid.* Piña, “Jorge Manrique”, 83-87).

Las damas que vos otean
todas reclaman a Dios
lo que piden hi desean:
a sí mesmas que se vean
fechas tales como vos;¹⁶
(vv. 11-15, 250).

Es posible considerar esta *hyperbole* como *sacra* porque implica la devoción de las otras damas al servicio de un anhelo trivial: competir con la belleza de la amada; además ese deseo es sin duda sacrílego, pues la devoción de las mujeres estaría puesta en un hecho del todo banal; la *hyperbole* se utiliza nuevamente para incrementar la *res* sobre la belleza extraordinaria de la dama en el segundo quinteto, pues, a partir de la comparación de la amada con otras mujeres, el enamorado lírico llega al extremo de poner en duda la capacidad del Sumo Creador al considerar que no será posible que, por su obra, sea creada una belleza que se compare con su dama:

11

mas dudo si el Soberano
con quanto poder alcança,
pudiesse con la su mano
en este siglo mundano
fazer vuestra semejança.
(vv. 16-20, 251).

Posteriormente en la copla IV, Mena recurre nuevamente al uso de la *collatio aperta* entre la dama y las otras mujeres para la construcción de la *hyperbole sacra*, pues en el primer quinteto el enamorado lírico deja claro que la belleza excepcional de su amada es tal, que las almas, metonimia de las mujeres bellas que murieron antes de su señora, se encuentran contentas de no haber tenido que vivir en tiempos de su amada y así no tener que competir con ella, planteamiento sin duda sacrílego porque las almas deberían sentirse plenas por estar en el paraíso, en presencia de Dios, y no por evitar la competencia con una mujer:

E las fermosas passadas,
passadas d' aquesta vida,
son contentas e pagadas

¹⁶ Todas las citas a los poemas de Mena provienen de la edición de Carla de Nigris, por lo que de aquí en adelante las llamadas se realizarán únicamente por los números de versos y páginas.

porque fueron sepultadas
primero que vos nascida;
(vv. 31-35, 251-252).

Y en el segundo quinteto el autor recurre nuevamente a la *collatio aperta* para construir la *hyperbole*; ahora el enamorado lírico compara a su amada con las mujeres contemporáneas a su dama, y asegura que ellas deberían reconocer la superioridad de su señora:

12

e las que quedan agora,
a quien vos fazéis la guerra,
si su beldad no mejora,
a vos tengan por señora
o se pongan so la tierra.
(vv. 36-40, 252).

De esta forma, la competencia entre la amada y las otras mujeres se representa a partir del uso de la *collatio occulta* (metáfora): “guerra”, y queda establecida la superioridad de la beldad de la dama, pues ella es vencedora.

Con respecto a la *collatio aperta* entre la amada y una divinidad, este recurso se emplea por primera vez en la copla III. En el primer quinteto se recurre nuevamente a la *collatio aperta* de la beldad de la amada con las otras damas y se establece la envidia de las mujeres. También se compara a la amada con un ser divino, “cosa celestial”, por lo que los varones sienten una inmediata adoración hacia la mujer. De esta forma, a partir de la *collatio aperta* se construye la *hyperbole sacra*, ya que por medio de la comparación de la amada con una deidad celestial se le confieren características excepcionales:

Beldades que con vos moran
vos fazen parecer tal
que las damas todas lloran
e los hombres vos adoran
como cosa celestial;
(vv. 21-25, 251).

Y posteriormente, el recurso de la *hyperbole sacra*, a partir de la *collatio aperta* de la dama con una divinidad, se utiliza nuevamente, pues el enamorado lírico plantea que la belleza de su amada es tan inmensa que las almas que

se encuentran en el paraíso reniegan de este porque preferirían estar en presencia de la belleza de la amada; es decir, que para las almas de los hombres sería más importante contemplar a la dama que estar en presencia de Dios. Además, la *hyperbole sacra* se magnifica al exacerbar el sufrimiento de las almas a partir del uso de la *interpretatio*:¹⁷ penados-descontentos-no pagados:

y los defuntos passados,
por muy santos qu' ellos fuessen,
en la gloria son penados,
descontentos, no pagados,
por morir sin que vos viessen.
(vv. 26-30, 251).

13

Mena vuelve a emplear el mismo recurso en la siguiente copla, la *hyperbole sacra* se construye nuevamente por medio de la *collatio aperta* entre la dama y un ser divino, y la *hyperbole* se incrementa gradualmente, pues si en la copla III las almas de los fieles difuntos abjuraban al desear no estar en el paraíso por anhelar vivir en presencia de la amada, en el primer quinteto de la copla V el yo lírico establece el duelo de los ángeles, quienes sufren por no poder contemplarla, es decir que no solo los hombres que han muerto padecen por no poder observar la belleza de la dama, sino que es tal su magnificencia que incluso los ángeles, seres inmortales, desearían poder mirarla:

¹⁷ De acuerdo con Faral, la *interpretatio* de las poéticas equivale a la *congeries* de la Antigüedad y es un proceso que consiste en la acumulación de palabras o expresiones alrededor de un mismo pensamiento (“De l’amplification”, 63). De forma que para el autor la *interpretatio* abarcaría la acumulación de palabras, pronunciación y figuras como la *sermocinatio* (dialogismo), la interrogación, el enunciado de hechos, la prueba, la sentencia, los contrarios, la similitud, el ejemplo, la conclusión y explotar la etimología (Faral, “De l’amplification”, 63-64). Ahora bien, en la *Rhetorica ad Herennium* se especifica de manera clara que la *interpretatio* se refiere a la utilización de sinónimos para repetir el mismo significado: “*Interpretatio est quae non iterans idem redintegrat verborum, sed id commutat quod positum est alio verbo quod idem valeat*” (*Rhet. Her.*, IV, XXVIII, 38). Y Godofredo de Vinsauf le da el mismo significado en la *Poetria Nova*: la *interpretatio* o *expolitio* es reasumir lo antes dicho con otras palabras, repetir una cosa en varias cláusulas:

[...] *nec sermo perambulet in re,*
Sed rem circuiens longis anbagibus ambi
Quod breviter dicturus eras, et tempora tardes,
Dans ita crementum verbis; [...]
(“*Poetria Nova*”, vv. 231-234, 204).

E los ángeles del cielo
a quien Dios mismo formó
truecan lo blanco por duelo
porque no son en el suelo
a miraros como yo;
(vv. 41-45, 252-253).

La *gradatio* continúa en el segundo quinteto de la copla VI en el que se utiliza nuevamente la *hyperbole sacra* y se establece que el coro de ángeles del arcángel Miguel preferiría estar en la Tierra para poder admirar a la dama:

14

En el coro angelical,
donde mora Sant Miguel,
tienen por más especial
el nuestro reino real
porque naciestes en él;
(vv. 51-55, 253).

Y en el segundo quinteto de la copla, la *gradatio* de la *hyperbole sacra* llega a su culminación pues por medio de la *collatio aperta* entre la virgen María y la amada se establece que solo la virgen puede ser equiparada con la dama:

non naçio ni naçería
salvo la Virgen María,
ninguna tal como vos.
(vv. 68-70, 254-255).

El segundo decir de loores que analizaré es “Guay de aquel hombre que mira”.¹⁸ El poema consta de doce coplas reales de rima abaab/cdccd, más la última copla FIN de cinco versos con rima abaab. En este decir la belleza de la amada se amplifica por medio de la *hyperbole* que se construye nuevamente a partir de la *collatio aperta*, pues se enaltece la belleza de la dama a partir de un conjunto de comparaciones con seres mitológicos, mujeres hermosas y elementos de la naturaleza.

¹⁸ Como indica Carla de Nigris, la interjección “guay” se usa frecuentemente para indicar dolor en la poesía peninsular del siglo xv (“Notas”, n. p. 1, 203); cabe recordar el decir lírico de Jorge Manrique dedicado a su esposa Guiomar, “Guay d’aquel que nunca atiende” (*Cancionero general*, f. 198 v.).

En la copla IV, para construir la *hyperbole* se plantea la *collatio aperta* entre el semblante de la amada y la estrella polar. En el primer quinteto, el enamorado lírico expone que la belleza de su amada es constante, inquebrantable y extraordinaria:

siempre es vuestro semblante
en una forma constante,
non comuna, mas estrema;
(vv. 33-35, 206).

Y en el segundo quinteto el yo lírico plantea la superioridad y la unicidad de la belleza de su señora que será la conclusión de la *collatio aperta*, pues el enamorado lírico considera que la dama es semejante a la estrella polar y el resto de los astros a las otras mujeres cuya belleza es común:

15

como es Norte firmeza
sobre todas las estrellas,
así vuestra gentileza
es el norte de belleza
sobre quantas nacen bellas
(vv. 36-40, 206).

A continuación, Mena nuevamente construye la *hyperbole* por medio de la *collatio aperta*, pues relaciona el encanto de la dama con el hechizo de las sirenas, y se establece que estas solo encantan con su canto:

Solamente con cantar
diz que engaña la serena,
(vv. 41-42, 207);

mientras que la amada engaña —hechiza, encanta— con cualquiera de sus acciones, pues a través de la *collatio aperta* de la dama con las sirenas, Mena le confiere a engañar el significado de encantar y hechizar; así la amada tiene el poder de hechizar al igual que las sirenas con cada una de sus acciones:

mas yo non puedo pensar
quál manera de engañar
a vos non vos venga buena:
ca vos me engañáis riendo

et me engañáis llorando
engañáesme durmiendo
(vv. 43-48, 207).

En la siguiente copla, se recurre nuevamente a la *collatio aperta* entre la amada y los elementos de la mitología para la construcción de la *hyperbole*. El amador lírico compara a la amada con la diosa Venus, pues afirma que si Paris hubiera sabido que su dama nacería, habría conservado la manzana para ella:

16

Si antes oviéades sido,
fiziera razón humana,
segund el gesto garrido,
vos ser madre de Cupido
et gozar de la mançana:
que si Paris conociera
que tan hermosa señora
por nascer aún estoviera,
para vos, si lo sopiera,
la guardara fasta agora.
(vv. 51-60, 207-208).

A continuación, Mena recurre nuevamente a la construcción de la *hyperbole* a partir de la *collatio aperta* para la *amplificatio* de la belleza de la amada. En esta copla se compara el rostro de la dama con la luna e implícitamente se relaciona a las otras mujeres con las estrellas, de manera que se pone nuevamente de manifiesto la jerarquía de la belleza de la amada y su unicidad, pues las estrellas son semejantes entre sí, mientras que únicamente hay una luna, al igual que solo hay una mujer extraordinaria como su amada:

Quanto más bella se para
de las estrellas la luna
tanto vuestra linda cara
se muestra perla muy clara
sobre las hermosas una
(vv. 61-65, 208-209).

El recurso es nuevamente empleado por el cordobés en la copla VII, ya que a partir de la *collatio aperta* entre la dama y el ave Fénix se establece la

unicidad de la belleza de la amada, que adquiere rasgos divinos al ser comparada con esta figura mitológica:¹⁹

como el fenis fizo Dios
en el mundo sola un' ave:
así quiso que entre nos
sola tal fuédes vos:
de fermosura la llave.
(vv. 66-70, 209).

De esta manera, a partir de la *collatio aperta* entre la belleza extraordinaria de la dama con los elementos de la naturaleza y los seres mitológicos, Mena construye la *hyperbole* y establece la jerarquía de la amada con respecto a las demás mujeres, *res* que se repite nuevamente en el primer quinteto de la copla siguiente a manera de conclusión, con lo que se establece de forma definitiva la jerarquía de la amada, y la envidia consecuente del resto de las mujeres:

17

Vos que, desque nacistes,
las beldades se consumen,
vos que, nascida, fezistes
ser embidiosas e tristes
las que de bellas presumen,
(vv. 71-75, 209-210).

Además de la envidia de las mujeres, también se hiperboliza la magnificencia de la amada a través de la alusión a la admiración y el deseo que provoca en los hombres, porque el enamorado lírico pone de manifiesto que la belleza inigualable de su dama irremediablemente provoca el amor en todos los varones:

pues, si luz de las fermosas
quiere razón que vos llamen,
síguense de aquí dos cosas:
las damas que estén sañosas,
los hombres que más vos amen.
(vv. 76-80, 210).

¹⁹ Como señalan Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en la Edad Media el Fénix fue símbolo de la resurrección de Cristo y de la naturaleza divina ("Fénix", 495)

El último decir de loores que analizaré es “Muy más clara que la luna”. El poema consta de cinco coplas de diez versos: un sexteto de pies quebrados y un cuarteto de octosílabos con rima 8a4a8b8b4a8a/8a8c8c8a, más la copla FIN de seis versos y rima 8a4a8b8b4b8a. En este decir el cordobés recurre nuevamente al uso de la *collatio aperta* para la construcción de la *hyperbole*, pues a partir de la comparación de la amada con los elementos de la naturaleza y con las otras mujeres hermosas se establece la supremacía de la impresionante belleza de ella, quien ha sido dotada de cualidades extraordinarias por la Naturaleza y la Fortuna.

Desde el primer verso se establece la superioridad de la belleza de la amada y de su virtud²⁰ a partir de la *hyperbole* y la *collatio aperta*: “Muy más clara que la luna” (v. 1, 231); y posteriormente se desarrolla la comparación para establecer la superioridad de la belleza excepcional de la amada y de su pureza sobre el resto de las mujeres:

18

solo una
 en el mundo vos nascistes
 tan gentil que no ovistes,
 ni tovistes,
 competidora ninguna:
 (vv. 2-6, 231).

Y en los últimos versos de la copla, el autor recurre a la *prosopopeia*,²¹ con el propósito de enfatizar la belleza de la amada. Así, desde la copla I se hace

²⁰ La luna fue relacionada en la antigua Grecia con Ártemis, diosa de la caza, que se convirtió en símbolo de la castidad al permanecer siempre virgen (Grimal, “Ártemis”, 53-54); por lo que, a partir de la *collatio aperta* de la dama con la luna, y el uso del adjetivo “clara” se hace alusión no solo a la belleza, sino a la pureza, a la castidad de la amada.

²¹ La *prosopopeia* se ha denominado: *fictio personarum*, *conformatio*, *deformatio* o *effiguratatio*; y como indica Edmond Faral la *prosopopeia* “elle n’est pas seulement l’ornement accidentel d’un discours: elle peut constituer, à elle seule, un discours entier” (Faral, “De l’amplification”, 72).

De acuerdo con Vinsauf en la *Poetria Nova*, la *prosopopeia* es simplemente darle voz a quien no la tiene:

*Prosopopeia, veni. Cui nulla potentia fandi,
 Da licite fari donetque licentia linguam.
 (“Poetria Nova”, vv. 462-463, 211);*

mientras que en el *Documentum* se establece que la *prosopopeia* es hacer una nueva conformación de una persona, cuando se introduce el discurso en esa persona o personaje: “*Prosopopeia est conformatio novae personae, quando scilicet res non loquens introducitur tanquam loquens*” (Vinsauf, “*Documentum*”, 2, 22).

uso de la personificación, pues con ayuda de la *prosopopoeia* de la “Fortuna”, a quien en un primer momento se le concede el crédito de la beldad de la amada, se argumenta que la belleza de la dama fue excepcional desde su niñez:

desde niñez en la cuna
cobrastes fama y beldad
con tanta graciosidad
que vos dotó la Fortuna.
(vv. 7- 10, 231).

Mientras que en la copla II se emplea nuevamente la *collatio aperta* en la construcción de la *hyperbole*, pues, a partir de la comparación de la amada con las otras mujeres, “la más”, se establece la belleza única de la amada. Además, se otorga a la “natura” el origen de la belleza de la dama. Así, a partir de las *prosopopoeiae* de la “composición humana” y la “natura” se insiste nuevamente sobre la belleza excepcional de la mujer:

19

Assí vos organizó
y formó
la composición humana
que vos sois la más loçana
soberana
que la natura crió.
(vv. 11-16, 231).

Posteriormente en la copla III, Mena utiliza nuevamente la *collatio aperta* en la construcción de la *hyperbole* para establecer la superioridad de la amada al comparar la belleza de la dama con el resto de las mujeres hermosas:

Creo que ayan a baldón
las otras hermosas bellas,
qu'en extremo grado d' ellas
vos tenéis la perfección.
(vv. 27-30, 232-233).

En la copla IV de nueva cuenta la admiración del enamorado lírico se manifiesta a través del empleo de la *collatio aperta*, ya que a partir de una sucesión de comparaciones se establece la unicidad de la amada, quien es como las rosas, las garzas, los adobes, lo blanco y lo discreto; en comparación con

los cuervos, las picazas, las lozas, lo prieto y lo simple que son similares al resto de las mujeres:

20

Vos vedes cómo las rosas
deleitosas
se terminan de las çarças
y los cuervos de las garças
y picazas,
los adobes de las losas
y lo blanco de lo prieto,
de lo simple lo discreto:
tal es vuestro gesto neto,
estimado, en las hermosas.
(vv. 31-40, 233).

Así, como vimos, en los decires de loores de Juan de Mena la *hyperbole* se construye fundamentalmente a partir de la *collatio aperta* tanto con elementos propios del cristianismo (*hyperbole sacra*), como con seres mitológicos e incluso con elementos de la naturaleza, y la *hyperbole* es utilizada para alabar a la amada y para darle una justificación a la pasión amorosa, pues por medio de la *amplificatio* de la belleza excepcional de la dama se consigue su adulación y se justifica la pasión amorosa, ya que resulta inevitable amar a un ser tan perfecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Ad C. Herennium: de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, t. 1 de Cicero in twenty eight volumes, introd., ed. y trad. de Harry Caplan, Cambridge [Massachusetts]/London: Harvard University/William Heinemann LTD, 1989.
- ALVAR, CARLOS, “Los cancioneros castellanos (c. 1350-1511)”, en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de Cancionero*, Granada: Universidad de Granada, 2006, 67-82.
- BELTRAN, VICENÇ, “Al servicio del amor”, en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Vicenç Beltran, Barcelona: Crítica, 1993.
- BELTRAN, VICENÇ, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988 (Estudios Literarios, 1).
- BELTRAN, VICENÇ, “Vida poética y tradición crítica”, “El contexto cultural y social”, “La estructura de los géneros: de Baena a Santillana”, “Corte de Juan II de

- Castilla (1406-1454)”, en Vicenç Beltran (comp.), *Edad Media Lírica y Cancioneros*, t. I de *Poesía española. Antología crítica*, Francisco Rico (dir.), Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2009 (Colección Visor de Poesía), 9-21, 21-37, 44-56, 261-421.
- BURRUS, VICTORIA A., “Role playing in Amatory Poetry”, en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamara Spain: From the “Cancionero de Baena” to the “Cancionero General”*, Arizona: Arizona State University, 1998 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 181), 111-133.
- Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1968 [edición facsímil de la edición de 1511].
- CAÑAS GÁLVEZ, FRANCISCO DE PAULA, “Juan de Mena, secretario de latín y cronista del rey: un letrado de la Cancillería Real al servicio de Juan II y Enrique IV”, en Cristina Moya García (ed.), *Juan de Mena de letrado a poeta*, Woodbridge: Tamesis, 2015, 11-21.
- CARO BRAGADO, DAVID, “Dios y la dama como referente en la poesía amorosa española (siglos XVI y XVII). A propósito de la hipérbole sacroprofana”, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016 [tesis doctoral].
- CASAS RIGALL, JUAN, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Cancionero*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CHEVALIER, JEAN (dir.), “Fénix” en *Diccionario de los símbolos*, colaboración de Alain Gheerbrant, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, 2ª ed., Barcelona: Herder, 2018, 495-496.
- CROSAS, FRANCISCO, “La ‘religio amoris’”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Francisco Crosas (ed.), Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2000, 101-128.
- DENOMY, ALEXANDER, “Courtly love and courtliness”, *Speculum*, 28, 1953, 44-63.
- FARAL, EDMOND, “Compositions relatives”, “De l’ amplification et de l’abréviation” y “L’ornement du style” en *Les arts poétiques du XIIIe et du XIVe siècle*, ed. de Edmond Faral, Paris: Champion, 1971, 48-54, 61-85 y 86-98.
- GERLI, MICHAEL, “La ‘religión del amor’ y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV”, *Hispanic Review*, 49, 1981, 65-86.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid: Laberinto, 2000 (Arcadia de las Letras).
- GRIMAL, PIERRE, “Ártemis”, en *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols, prefacio de Charles Picard, pról. a la ed. española de Pedro Pericay, 6ª ed., Buenos Aires: Paidós, 1979, 53-54.
- JEANROY, ALFRED, *La poésie lyrique des troubadours*, t. II, Paris/Toulouse: Édoard Privat/Henri Didier, 1934.

- LAGUNA MARISCAL, GABRIEL, “¿Por qué la llamáis divina?: la *religio amoris* en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena*”, *Revista de Filología Románica*, 38, 2021, 63-76.
- LAMA DE LA CRUZ, VÍCTOR DE, “A propósito de un posible poema de Juan de Mena: el problema de la hipérbole sagrada”, *Castilla: Estudios de literatura*, 1, 1980, 49-58.
- LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Age. Les thèmes et les genres*, t. 1, Paris: Rennes, 1949.
- LEWIS, CLIVE STOPLES, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv”, *Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1946, 121-130.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1950 (Nueva Revista de Filología Hispánica, 1).
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, “La dama como obra maestra de Dios”, *Romance Philology*, 28:3, 1975, 267-324.
- MACPHERSON, IAN, “The Game of Courtly Love”, en Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the “Cancionero de Baena” to the “Cancionero General”*, Arizona: Arizona State University, 1998 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 181), 95-110.
- MENA, JUAN DE, *Poesie minori*, ed. de Carla de Nigris, Napoles: Liguori, 1988 (Romanica Neapolitana, 23).
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 7ª ed., Barcelona: Labor, 1986.
- NIGRIS DE, CARLA, “Introduzione”, en Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. de Carla de Nigris, Napoles: Liguori, 1988 (Romanica Neapolitana, 23), 162-286.
- NIGRIS DE, CARLA, “Notas”, en Juan de Mena, *Poesie minori*, ed. de Carla de Nigris, Napoles: Liguori, 1988 (Romanica Neapolitana, 23), 9-104.
- PARIS, GASTON, “Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*”, *Romania*, 12, 1883, 459-534.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, “Vida y escritura en el marqués de Santillana”, en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santander, del 22 al 26 de septiembre de 1999), Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, 81-93.
- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “Jorge Manrique y la tradición del amor cortés: Una lectura sobre la utilización de los tópicos cortesés en los decires amorosos”, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009 [tesis de maestría].

- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “Moral, amor y pasión. Análisis de la *amplificatio* en los decires amorosos de Juan de Mena”, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2017 [tesis de doctorado].
- PIÑA PÉREZ, MARUCHA CLAUDIA, “La teoría de la *amplificatio* en la retórica clásica y las *artes poetriae* medievales”, en Isabella Tomassetti (ed.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, v. I, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, 921-934.
- RIQUER, MARTÍN DE, “Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. 1, Barcelona: Planeta, 1975 (Ensayos), 9-102.
- STREET, FLORENCE, “La vida de Juan de Mena”, *Bulletine Hispanique*, 55:2, 1953, 149-173.
- TOBIN, FRANK, “*Concupiscentia* and courtly love”, *Romance Notes*, 14, 1972, 387-393.
- VENDRELL DE MILLÁS, FRANCISCO, “Estudio preliminar”, en *El Cancionero de Palacio. (Manuscrito n. 594)*, ed. de Francisco Vendrell de Millás, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Antonio Nebrija, 1945, 9-124.
- VINSAUF, GEOFFROI DE, “*Poetria Nova*” y “*Documentum de Arte Versificandi*”, en *Les arts poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*, ed. de Edmond Farl, Paris: Champion, 1971, 194-261 y 263-320.