

TATO, Cleofé, *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, 169 pp. ISBN: 978-84-15175-78-0

En esta contribución Cleofé Tato asume el reto de elaborar un sólido perfil biográfico y literario de Pedro de la Caltraviesa, poeta de cancionero que, como otros, fue injustamente olvidado en los estudios cancioneriles debido al exiguo volumen de piezas que nos ha legado. Son numerosas las dificultades objetivas que la investigadora ha de superar para culminar esta pesquisa, pues los datos conservados sobre el autor en las fuentes que han transmitido su obra, así como en otros documentos historiográficos, son muy limitados, cuando no inexistentes; sin embargo, mediante un agudo sentido interpretativo, siempre fundado en evidencias textuales, la editora logra solventar estas graves deficiencias para alcanzar el máximo rendimiento del dato. Pero, además, junto a estas dificultades, la autora ha de hacer frente también a los prejuicios que la crítica precedente mantuvo hacia los escritores que, como Caltraviesa, quedaron relegados a la condición de menores dada la escasez de su obra conocida. A lo largo del trabajo, Tato va apuntalando indicios con el fin de arrojar luz sobre Caltraviesa y corregir imprecisiones o claros errores en torno a su vida y creación literaria conservada.

La obra se estructura en ocho partes de diversa naturaleza y extensión: “Introducción”, “Apuntes para una biografía”, “Obra”, “Fuentes y transmisión textual”, “Edición”, “Abreviaturas”, “Bibliografía” e “Índice de voces y expresiones comentadas”. En la parte introductoria (pp. 9-13), además de dar cuenta de la organización del volumen, la autora desarrolla su crítica contra el prejuicio investigador que pesó sobre los mal denominados poetas menores, evidenciando, así, la necesidad y relieve académico del objeto de estudio. Entre los distintos y atinados argumentos manejados por Tato en este punto, cabe destacar, al menos, los siguientes: deben evitarse las connotaciones negativas asociadas al término menor cuando se aplican a un poeta que, en apariencia, no ha producido con asiduidad, dado que el cancionero ofrece ejemplos de testimonios de inexcusable valor para profundizar en la poesía de la época creados por autores supuestamente ocasionales, como la almoneda de Contreras; además, a falta de obra conservada, criterio puramente cuantitativo para valorar a un poeta, contamos con testimonios cualitativos que apuntan al éxito de determinados creadores entre sus coetáneos. Tato ilustra este hecho con ejemplos concluyentes, a saber, las palabras elogiosas de Santillana sobre Macías o las numerosas ocasiones en que sus versos son citados por otros vates (p. 11). Finalmente, constata, con Deyermund, que esta visión prejuiciosa ha sido en parte motivada por la desalentadora dificultad que conlleva el estudio de la poesía de cancionero.

Tras la introducción, aborda el estudio de los aspectos biográficos (pp. 15-46). En este apartado, va desgranando datos sobre las circunstancias vitales del poeta, ateniéndose rigurosamente para ello a la siguiente premisa: la información

aportada por los textos de Caltraviesa es “punto de partida y pilar” de la indagación (p. 15); secundariamente, y con el propósito de extraer más noticias biográficas, acude a las que denomina fuentes complementarias, que tendrán que armonizar inexcusablemente con los datos extraídos de los textos del autor. De los cinco textos conservados, dos en SA7 y tres en SA10b, son dos de los antologados en esta última colectánea los que, según Tato, ofrecen referencias clave para la contextualización de Caltraviesa: 3-ID1856, “Poderoso rey despaña” y 4-ID1857, “Al rey moro desvestilde”.

A partir de algunos elementos del primero de los poemas, como las alusiones a conflictos políticos y eclesiásticos susceptibles de ser vinculados con el entorno de Juan II, determinadas menciones geográficas significativas en el contexto político del reinado de aquel que podrían relacionarse con el poeta, el dominio de un elenco de léxico militar más que notable, así como la inclusión de términos referidos a tipologías escritas de carácter normativo, la autora va trazando una red de firmes argumentos que le permiten proponer un convincente perfil biográfico para el autor. Concluye Tato, al amparo de la minuciosa lectura e interpretación de 3-ID1856, “Poderoso rey despaña”, que Caltraviesa debió de ser un hidalgo con responsabilidades de tipo militar que pudo estar al servicio de la corte o al de alguna de las grandes casas nobles (pp. 19-26), si bien no es posible precisar el cargo concreto que asumió en estos ámbitos.

Otro avance fundamental en el conocimiento del poeta es el que realiza mediante su reflexión sobre la segunda de las composiciones. Así, la datación de 4-ID1857, “Al rey moro desvestilde” hacia 1431, una vez demostrado el nexo de esta exhortación a la lucha con la empresa reconquistadora emprendida por Juan II en la referida fecha, le permite corregir las cronologías propuestas hasta ahora por la crítica para situar en el panorama poético cancioneril a Caltraviesa, constatando que el autor tuvo que morir después de ese año (p. 27). Pero Tato va más allá en la contextualización temporal de la pieza, mostrando la conveniencia de que este poema hubiese nacido en el entorno de los festejos desarrollados tras la victoria de La Higuera, hito bélico de la campaña de Juan II (p. 36).

A la hora de localizar información útil para profundizar en el conocimiento biográfico de Caltraviesa a través de los indicios provenientes de fuentes ajenas a la propia producción del autor, destaca un dato de enorme importancia, a saber, el poeta es mencionado por Villasandino. El relieve de este testimonio es tal que le permite relativizar la supuesta limitada difusión de sus composiciones, sugerida por circunstancias como el no intervenir en intercambios con otros autores, la ausencia de citas de sus versos en las composiciones de otros creadores del cancionero, el no ser destinatario de ningún texto o la ausencia de alguno de sus poemas en colectáneas posteriores (p. 36). De la mención de Villasandino señala la autora tres elementos cruciales: en primer lugar, es una referencia en boca de uno de los poetas más importantes de fines del *xiv* y principios del *xv*;

en segundo lugar, la mención implica que Caltraviesa debió de estar activo hacia 1419, fecha en que data el decir, y, por último, destaca que el poeta es recordado junto a vates de prestigio (en concreto, Gayós, Moraña y Baena). De estos datos deduce dos ideas clave para la caracterización del autor, pues apuntan al año de su nacimiento, que conjetura hacia 1380, y a sus posibles relaciones literarias. Así, sugiere la posibilidad de que mantuviese con los autores implicados en el decir algún contacto hacia 1419, sin descartar que todos ellos formasen parte de algún círculo o entorno literario (pp. 43-44).

Del estudio del apellido, de difícil documentación, extrae interesantes propuestas sobre el origen de Caltraviesa, que sitúa como opción verosímil en el occidente peninsular. Como refuerzo de esta conclusión, indica la autora que SA7 antologa numerosos poetas y textos de este ámbito geográfico; además, señala como indicio indirecto de la conexión con el occidente, el vínculo literario con Gayós, autor de procedencia gallega (p. 45).

En el capítulo III (pp. 47-88) aborda el análisis de la obra, tarea acuciante dado el descuido del que fue víctima el poeta, injustamente tachado de menor. Sus creaciones manifiestan una originalidad e interés que las hacen merecedoras de estudio, así como una significativa variedad de temas y formas. El capítulo se abre con un breve panorama del estado de la cuestión (pp. 47-49) en el que la editora reflexiona sobre un hecho sorprendente: el escaso estímulo que las peculiaridades de la obra de Caltraviesa, advertidas tempranamente por la crítica, produjeron en los investigadores. Ni la alusión de Villasandino, prueba del reconocimiento que tuvo en su tiempo, ni la sensualidad o la originalidad en el tratamiento del tema amoroso alentaron el estudio de su poesía entre los especialistas; tampoco sirvieron a este fin la destreza demostrada en sus experimentaciones métricas o la riqueza de tecnicismos léxicos exhibida en 3-ID1856, “Poderoso rey despaña”.

Concluido el estado de la cuestión, Tato intenta trazar la trayectoria poética de Caltraviesa (pp. 49-50), con el objetivo de localizar las piezas conservadas en el extenso panorama de la poesía cancioneril. Considerando las referencias históricas aportadas por las composiciones, las interrelaciones que entre algunas de ellas se pueden establecer verosímilmente atendiendo a su vecindad en las colectáneas que las conservan, así como sus concomitancias en contenidos y los calificativos de Villasandino sobre el modo de hacer del poeta (caracterizado en palabras de Alfonso Álvarez por sus ‘dichos de truhán’), asienta definitivamente que Caltraviesa, nacido a fines del *xiv*, debió de estar activo ya antes de 1419. Algo más joven que Villasandino, queda situado en virtud de los razonamientos expuestos por la autora en el entorno generacional de Gayós, Moraña y Baena. Su ausencia en PN1 se justifica, en opinión de Tato, no porque Juan Alfonso desconociese su obra, sino porque sus canciones, al igual que otras creadas en los inicios del *xv*, no eran materiales de interés para el compilador (p. 50).

Para el estudio de los poemas, procede organizando los textos de acuerdo con criterios temáticos, punto de vista que estima conveniente dada la peculiaridad de cada una de las piezas conservadas. Distingue en esta clasificación entre poesía política y moral, amorosa y satírico-burlesca. La especificidad de cada una de las piezas conservadas le lleva a suponer que Caltraviesa debió de cultivar una variedad amplia de materias.

Son dos las piezas adscritas al grupo de la poesía política y moral (pp. 51-67): 3-ID1856, “Poderoso rey despaña”, decir a la manera de sirventés en el que el poeta critica las costumbres sociales, y 4-ID1857, “Al rey moro desvestilde”, esparsa en la que exhorta a Juan II para que continúe la lucha contra Granada. Considera Tato probable que el primero no constituya una admonición de carácter universal, pues así lo apunta el deíctico *aquí* que cierra el poema. A su juicio, aunque las críticas vertidas en los versos son aplicables a distintos momentos históricos y reinados, la distribución del decir en la colectánea anima a vincular la pieza con un marco preciso, pues el siguiente texto suyo copiado en SA10b es un poema también dirigido al rey y datado, conforme a la autora, después de julio de 1431: esta circunstancia hace plausible que 3-ID1856 se inscriba en el mismo contexto o sea, quizás, algo anterior (p. 52). En su análisis destaca que la clave del ataque radica en mostrar la irresponsabilidad de los hidalgos de su tiempo que, al contrario que sus precursores, los victoriosos en las Navas, han descuidado su deber militar en la lucha contra el invasor musulmán: sus coetáneos se consagran a las glorias y placeres mundanales, en lugar de preocuparse por hacerse merecedores del Paraíso cumpliendo con su deber como defensores. Un magistral elenco de tecnicismos de armamento militar, que presenta como innecesario para el auténtico guerrero y solo útil para satisfacer las ansias de refinamiento y apariencia de hidalgos entretenidos con batallas cortesanas, sirve a Caltraviesa, de acuerdo con la editora, para plasmar la inutilidad y blandura de los nobles de su entorno, representantes de una caballería decadente. Desde el punto de vista métrico, el extenso poema, escrito en coplas de arte menor, según constata Tato, sigue los parámetros habituales de la etapa literaria tanto en el tratamiento de las confluencias vocálicas y el esquema de rimas, como en los procedimientos de enlace interestrófico. Destaca también en su análisis la peculiaridad de la *finida*, que se plantea como una fórmula de suscripción.

En cuanto al segundo poema de carácter político, que remite a un contexto preciso (el de la retirada de Juan II a las puertas de Granada), queda singularizado por la editora como uno de los escasos ejemplos dentro de la poesía cancioneril que pueden relacionarse con la canción de cruzada. Para plasmar la singularidad de esta pieza, señala, tras una cuidadosa revisión, los escasos textos cancioneriles que desarrollan este tema y, dentro de ellos, los contados que se plantean como un llamamiento a la contienda (p. 63). Métricamente, es muy significativo el juego que el autor establece en el texto por medio de un artificio que puede

asociarse al cabo roto, procedimiento inusual en su contexto creativo que, afirma Tato, pone de manifiesto el afán experimental de Caltraviesa.

El análisis de la poesía amorosa (pp. 68-83) le permite resaltar nuevos rasgos originales en el autor. En su examen, nos muestra cómo la primera pieza, 1-ID2607, “Como echaron del parayso”, presenta el tema de la desnudez femenina adoptando un tratamiento peculiar frente a otras composiciones que juegan con este tópico, no del todo novedoso en la poesía cancioneril. Según Tato, la aportación de Caltraviesa radica en aplicar el adjetivo *desnuda* a la dama pero, sobre todo, en relacionar, ya desde la cabeza de la canción, el desnudo pecaminoso de Eva con la mujer deseada. Para la expresión de sus anhelos amorosos el poeta se sirve de varios elementos tradicionales procedentes de diversas manifestaciones literarias, incluidos en otros poemas del mismo cancionero, como la personalización del corazón del amado y la *religio amoris*. Así prueba la capacidad del poeta para incorporar la tradición y entrar en un productivo diálogo con sus precursores. Formalmente, Caltraviesa vuelve a dar ejemplo de su afán innovador y experimental, adoptando un molde métrico para la canción que se aleja del predominante en SA7; los elementos más significativos apuntados por la autora con el fin de plasmar la especificidad formal del hacer del poeta son variados y minuciosamente descritos: la pieza, a pesar de ser breve, consta de cabeza, mudanza, vuelta y *finida* (poco habitual en las canciones de la época). En el verso, combina octosílabos y trisílabos, en lugar de tetrasílabos, aproximándose a las pautas de los autores de finales del XIV. La cabeza está formada por una quintilla y el *retronx* se configura, para dar mayor expresividad, integrando el segundo verso de la cabeza, en lugar de los últimos; por otra parte, no se localiza como cierre de la vuelta, sino al inicio (p. 75).

En cuanto a 2-ID2665, “Ya non se nada que diga”, texto amatorio que Tato vincula agudamente a las celebraciones nacidas con motivo de la victoria de La Higuera, se caracteriza por su complejo sentido y está también afectado por la escasa información de su rúbrica. A pesar de la gravedad que suponen estas contingencias, las resuelve hábilmente y ofrece soluciones interpretativas esclarecedoras a un texto que originó controvertidas lecturas entre la crítica. Considera que la dificultad interpretativa nace del carácter dialógico de la composición, planteada como un debate ficticio entre la dama y el corazón de uno de sus enamorados, además de hallarse determinado también por el oscuro juego conceptista que cierra cada estrofa. La complejidad del contenido se corresponde con un texto formalmente difícil, cuya arquitectura única complica su adscripción genérica. En estos rasgos advierte una nueva prueba de la originalidad del autor. Se trata de una composición heteroestrófica que integra una copla mixta y una copla caudata, a la vez que juega con distintas galas del trovar, como el mozdobre, las *coplas capdenals* y el *mot equivoc* para trabar el texto. Además, conecta con el discor tanto por su contenido, acorde a lo establecido en las *Leys d'amors*, como por la asimetría

de los versos; estos rasgos evidencian para la autora la sintonía de Caltraviesa con Villasandino y otros creadores del entorno de PN1.

Tato sitúa como única muestra conservada de la poesía satírico-burlesca de Caltraviesa el texto 5-ID1858, “Mayor dolor a que siento” (pp. 84-88). Consiste en una canción de queja en boca de mujer, rasgo ya singular en el cancionero, sobre todo atendiendo a su carácter monológico. Interpreta esta pieza como una sátira *ad personam* dirigida contra Alfonso Álvarez. Desentrañar el contexto es, en su opinión, clave para captar la naturaleza propia de estos versos, satíricos sin procacidad: el juego desarrollado con el antropónimo *Mayor* es esencial para determinar la sátira; consiste este en abrir la canción con el referido término, repitiéndolo en distintos puntos estratégicos del texto, a la manera de las *coplas capdenals*. Para demostrar el carácter satírico de este procedimiento, conecta el poema de Caltraviesa con la composición de Villasandino ID1151, “Mayor gozo aventajado”, loor a su esposa de nombre Mayor, en la que Alfonso Álvarez utiliza la misma técnica jugando con este adjetivo. Aunque *mayor* presenta valor adjetival en las dos composiciones, en la de Villasandino, al contrario que en la de Caltraviesa, connota positivamente; este último, en cambio, atribuye a la portadora del antropónimo una conducta indecorosa. Para Tato el nexo intertextual que relaciona ambas composiciones se ve reforzado de manera definitiva al considerar que ID1151 va seguido en PN1 de una queja de Villasandino acerca del comportamiento de su mujer en la que se arrepiente del casamiento. Sugiere, atendiendo a estos datos, que el comentario de Alfonso Álvarez sobre Caltraviesa, vertido en ID1343, “Algunos profaçarán”, podría aludir a este poema satírico. Formalmente, destaca en la pieza aquellos elementos que conectan al poeta con los autores nacidos en la segunda mitad del xiv, como el redoblado, las *coplas capdenals*, si bien considera que la estructura métrica general se acerca claramente al modelo que triunfará en el xv (solo se vale de versos octosílabos, las vueltas son simétricas a la cabeza y hay un *retronx* de dos versos).

El capítulo IV (pp. 89-93) culmina el estudio abordando la cuestión de las fuentes y la transmisión de la obra. Una vez descritas sintéticamente las dos fuentes de su poesía (SA7 y SA10b), revisa el proceso transmisor de los cinco textos de Caltraviesa, conocidos todos a través de un único testimonio, incidiendo en algunos de los problemas que plantean; no olvida tampoco analizar la falta de parentesco entre las dos colectáneas, pues es escaso el número de textos que comparten uno y otro códice (en general piezas muy difundidas, como sucede en el caso de las composiciones de Santilla o Rodríguez del Padrón). Son escasos también los poetas que se insertan en ambas, siendo Caltraviesa uno de ellos. Esto le permite extraer una interesante conclusión acerca de la difusión de las creaciones de este escritor: su obra debió de suscitar interés en distintos círculos y momentos, algo que armoniza con el renombre que, a la luz de las evidencias previamente expuestas, pudo tener. Así, mientras que SA7 recoge las muestras

de poesía amorosa, SA10b antologa las político-morales y satírico-burlescas, algo no casual según la autora, pues se trata de un fenómeno que afecta a otros poetas que, como Caltraviesa, ya habrían concluido su trayectoria literaria cuando se compiló SA7. Esta antología se decanta por la poesía amorosa de aquellos, en consonancia con sus intereses antológicos. El análisis de la distribución de los poemas en SA7 la lleva a realizar nuevas reflexiones y sugerentes propuestas sobre las relaciones poéticas del autor, además de la ya apuntada a propósito de Juan de Padilla y Juan de Silva. Así, la canción 1-ID1607, “Como echaron del parayso”, se halla precedida de un decir lírico de Juan de Dueñas, con quien no descarta un posible contacto literario que podría explicar tal proximidad en la distribución de los textos (p. 92).

La autora reserva el capítulo V para el desarrollo de la edición, que inicia presentando con brevedad y de forma precisa los criterios, a los que se atiene cuidadosamente al abordar cada uno de los textos (pp. 95-96). Justificado el orden secuencial en base a argumentos de tipo cronológico y explicadas las vicisitudes de la presentación formal de los poemas, en lo que toca a la fijación del texto, y puesto que se trata de testimonios únicos, opta por el principio de fidelidad a la fuente, decisión que justifica su actitud conservadora en el caso de la presencia de morfemas carentes de relevancia (como *herror*, p. 95); por este mismo motivo, incorpora algunos errores lingüísticos de la época, tal vez debidos a los copistas (es el caso de las confusiones entre los grafemas de las sibilantes), aunque introduce también unas mínimas regularizaciones en la transcripción, (detalladas previamente en los criterios) destinadas a conferir cierta homogeneidad a la diversidad grafemática de los códices. El carácter único de los poemas conduce a la editora a la máxima prudencia en la aplicación de la *emendatio ope ingenii*, que ejerce basándose siempre en la percepción de inconsecuencias sintácticas, formales o de sentido, sin obviar la importancia del *usus scribendi* del autor y los copistas; es en el aparato de variantes donde deja constancia de todo error enmendado de manera conjetural, ofreciendo, de este modo, al lector un texto limpio de marcas críticas.

Tras introducir los datos identificativos imprescindibles, como el número de orden en la edición y la nomenclatura de Dutton, completa la presentación de los poemas consignando su localización en las ediciones modernas. Antes de insertar cada texto, enriquece este preámbulo aportando la estructura métrica, con su correspondiente referencia en el repertorio de Gómez Bravo.

Las notas completan la edición de cada texto; en ellas, razona las intervenciones editoriales y comenta las lecciones divergentes propuestas por otros editores. Introduce también consideraciones relativas a cuestiones lingüísticas, estilísticas, métricas, entre otros aspectos de interés que atañen al contexto histórico y cultural de las composiciones. La anotación destaca por su riqueza, variedad, interés, sutileza interpretativa y, de forma muy especial, por su sólida fundamentación

científica, que lleva a la autora a contemplar, en la dilucidación de los escollos más conflictivos, no solo los estudios críticos existentes, sino también la información inestimable que la propia tradición literaria e historiográfica del ámbito del poeta pueden aportar para el ejercicio exegético del editor. En el análisis de Tato, fuentes heterogéneas y enfoques variados confluyen y se complementan al servicio de la enmienda y del comentario de los problemas textuales.

Todas las intervenciones en los poemas quedan debidamente justificadas; por ejemplo, las propuestas para introducir cambios en la puntuación tradicional (véase el caso del uso de la exclamativa en los versos tercero y cuarto de 2-ID2665, “Ya non se nada que diga” o las soluciones planteadas en 5-ID1858, “Mayor dolor a que siento”, vv. 1-4, para evidenciar la existencia de un ataque literario de Caltraviesa a Villasandino). También las regularizaciones métricas destinadas a corregir ametrías constatan el extremo cuidado de la autora para apuntalar cada intervención. Es muy interesante a este propósito el ejemplo que ofrece en ID2607, “Como echaron del parayso”, v. 1, para dar respuesta a este octosílabo hipermétrico. Tato fuerza los ajustes vocálicos apelando al *usus scribendi* del poeta, pues no suele manifestar irregularidades de esta naturaleza; sin embargo, no descarta la posibilidad de que se trate de un verso excepcionalmente anómalo, considerando el peso de la tradición literaria (partiendo de las conexiones que la autora advierte entre “Cativo da miña tristura” de Macías y esta pieza de Caltraviesa, especula en torno a la posibilidad de que el *incipit* de ID2607 escape, como sucede en el poema de su precursor, a la regularización).

En los textos más complejos conceptualmente, como 2-ID2665, “Ya non se nada que diga”, donde abunda la carga conceptista mediante el uso de recursos que exploran los matices semánticos de un mismo término, ya sea por medio de la rima derivativa ya del *mot equivoc*, no escatima en explicaciones para desentrañar el sentido (por ejemplo, en los versos 10-15 resulta esencial aclarar el significado de la oscura sentencia del corazón; a su vez, el contenido de los versos 19-21 es indispensable para el seguimiento del diálogo entre la dama y el amado, que se desdobra de su corazón como su portador).

Otras dificultades son las que plantea 3-ID1856, “Poderoso rey despaña”, menos conceptista, pero dotado, en cambio, de un rico léxico especializado en indumentaria del ámbito militar, cuya comprensión exige un profundo conocimiento del contexto histórico y cultural específico en que se gestó este extenso decir. La destreza de la autora a la hora de identificar e interpretar los numerosos tecnicismos del poema es indiscutible; algunas de estas voces son especialmente escurridizas, dados los errores textuales que en determinados casos las opacan (entre ellos, las dificultades para segmentar: *silla bramançona*, *mueso* v. 67), las variantes formales que ofrecen en las distintas fuentes documentales (*brafoneras*, v. 89) o su carácter de únicos (*gulpera*, v. 66). En muchos casos la significación de las voces no es unívoca (*frontal*, v. 98), circunstancia que anima a la

editora a profundizar en las distintas opciones semánticas del término a partir de la revisión de las documentaciones conocidas y sin perder de vista el contexto del poema.

Con el fin de solventar estos escollos y de ofrecer una definición atinada de cada una de las voces del elenco, consulta exhaustivamente distintos repertorios léxicos, diccionarios, crónicas y otros testimonios historiográficos, estudios críticos específicos sobre la materia, además de textos literarios. De los resultados del análisis del léxico especializado en este texto, es necesario concluir que esta contribución de Tato constituye una fuente crítica de referencia obligada para el estudio del léxico de la indumentaria militar en la Edad Media.

El listado de referencias bibliográficas, testimonio de la profusa búsqueda informativa de la autora, sigue a los textos, una vez recogidas las abreviaturas empleadas para referir las obras que se citan con más asiduidad. El extenso, variado y pertinente corpus bibliográfico se ordena alfabéticamente. La obra se cierra con un índice de voces comentadas, cuya utilidad, habida cuenta de la relevancia de las aportaciones léxicas desarrolladas a lo largo de la anotación, resulta extremadamente favorable para el lector.

Gracias a este trabajo ejemplar en contenido y forma, Cleofé Tato enriquece nuevamente el panorama crítico cancioneril con una contribución en la que culmina con excelencia el objetivo propuesto: recuperar en su justa dimensión literaria la figura de Caltraviesa, desmontando los prejuicios que impidieron reconocer el prestigio de este poeta no menor. Paralelamente, esta obra, en tanto que contempla con extraordinaria minuciosidad el contexto literario, histórico y cultural en que ejerció el autor, aporta información muy provechosa para los investigadores del cancionero. Pero, además, desde un punto de vista metodológico, ofrece unas pautas óptimas con las que enfrentarse de manera rigurosa y fructífera al difícil estudio de los numerosos autores desconocidos cuya obra apenas ha dejado huella en las colectáneas cancioneriles. Por todo ello, es preciso concluir afirmando que *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa* constituye el resultado de una investigación modélica y magistral.

Sandra ÁLVAREZ LEDO
Universidad de Vigo