

EL DIABLO EN BELEN: UN ESTUDIO DE LAS COPLAS DEL INFANTE Y EL PECADO DE FRAY AMBROSIO MONTESINO

La obra lingüística y literaria de Fray Ambrosio Montesino, de Ana María Álvarez Pellitero —el primer libro que se ha escrito sobre este poeta— ha abierto el camino para un análisis más detallado de los poemas de un escritor hasta ahora tan poco conocido¹. En su obra, la hispanista destaca las *Coplas del Infante y el Pecado* como poema clave para la comprensión de la producción poética del predicador franciscano. Aunque hace muchas observaciones muy tajantes y justas sobre el poema, me parece que da demasiada importancia a una posible, pero de ninguna manera cierta, relación entre este poema y el célebre debate del Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*². En este artículo quiero establecer otros influjos que son quizás más importantes y emprender un análisis pormenorizado de algunos de los temas centrales del poema.

El poema consiste en un debate entre Cristo niño y el diablo, que termina con la huida de éste. Después sigue un largo elogio de la Virgen y Cristo, expuesto por el autor. Aunque hay una clara división entre el diálogo y el elogio, que según Álvarez Pellitero produce cierta desigualdad dramática, me parece que siguiendo las cinco partes que

¹ «Colección Castilla», Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.

² *La obra lingüística*, pp. 173-74. Para la poesía de Montesino cito por la edición del *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas* que se publicó en el *Romancero y cancionero sagrados*, ed. por don JUSTO DE SANCHA, t. XXXV de la BAE, Madrid, 1855, pp. 401-66. He preferido acentuar y transcribir a la moderna. *Las Coplas del Infante y el Pecado* también aparecen en las *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica, reproduced in facsimile from the only recorded copy of the original impression, Toledo, c. 1485 now in the British Museum, with an introduction by H. THOMAS*. Londres, British Museum, 1936. El Dr. David Hook me sugiere que, debido a razones tipográficas, quizás esta edición se deba referir al período 1487-1491.

destaca el autor, se distinguen mejor sus intenciones¹. Después del primer encuentro entre Cristo y el diablo (pp. 444-46), parte que no lleva encabezamiento, el autor señala por medio de los siguientes títulos la materia de que trata cada parte:

Alaba el Infante a su madre p. 446.

El autor deja la habla de la Virgen y torna al Pecado pp. 446-47.

Contemplación entre la Virgen y el hijo, que el autor hace pp. 447-48.

Haec quae sequuntur metricae theologiae sunt notanda pp. 448-49.

Se ve que alterna la materia cristológica con la mariana, de manera que se hallan dos apartados marianos intercalados entre los tres cristológicos.

I. FUENTES DE INSPIRACIÓN: MATERIA BÍBLICA, APÓCRIFA Y CABALLERESCA

Me parece indiscutible que en este poema Fray Ambrosio se inspira en primer lugar en los Evangelios. En el fondo de la disputa entre el Infante y el Pecado se percibe un eco de los relatos de la tentación de Cristo en el desierto². En la parte central del poema, en la que «El autor deja la habla de la Virgen y torna al Pecado» (pp. 446-47), el Pecado tienta al Infante a hacerse más cómodo:

Trabaja por ser exento
desas tus penas, cuitado p. 446.

En la estrofa anterior le exhortó explícitamente a proveerse de la comida apropiada para un niño de tal abolengo:

Busca, busca unas papillas,
de que seas bien cebado p. 446.

Aquí el poeta ha adaptado al ambiente de su tierra natal, el episodio evangélico en el que el diablo incita a Cristo hambriento a hacer de las piedras pan. Esto cuadra muy bien con la propensión, documentada por Alvarez Pellitero, de los autores de la época, a introducir el tema

¹ *La obra lingüística*, p. 174.

² San Mateo 4 y San Lucas 4.

de la Pasión en obras sobre la Natividad o la infancia de Cristo¹. En este caso, el poeta nos hace recordar uno de los momentos más importantes de la vida adulta de Cristo, mientras contemplamos al niño en la cuna. De un modo parecido, representa a la Virgen como la Reina del cielo, mientras mece al niño:

Al sereno está la reina
con aire todo real p. 447.

¿Qué pensamientos te rigen,
sacra reina, en este punto,
quedando parida y virgen,
hijo y madre, todo junto? pp. 447-48.

Así que, no sólo el Infante, sino su madre también, tienen un doble enfoque temporal. Sin embargo, Montesino subraya, por medio de la referencia a la crucifixión con que el Infante concluye el debate, la importancia e intensidad del momento actual, cuando, después de la huida del diablo, describe el gozo recíproco de la madre y el hijo. Esto hace más sentida su delicia y recuerda al lector que ésta es solamente una pausa antes del sacrificio final, y un anticipo de la alegría celestial que sólo será conseguida después de la agonía sobre el Calvario.

Se distingue, además, la influencia de la *Legenda aurea* de Jacobo de la Voragine². Al final del capítulo VI «De nativitate domini nostri Jesu Christi», Jacobo da cuatro razones por las cuales «ejus nativitas nobis est utiliter exhibita». Procede así: «primo ad daemonum confusionem». Como ilustración, Jacobo relata una leyenda acerca de una supuesta visión que vio San Hugo de Clunia. Cita dos versiones de la visión que dice ocurrió en la Nochebuena. En la primera, el santo, que mira a la estatua de la Virgen con su hijo en sus brazos, le oye a ésta desafiar al diablo: «Ubi nunc est hostis, qui ante hunc diem hominibus praevalerat» (p. 46). En la segunda, es el niño mismo el que dice a su madre: «Nosti mater, quod diem natalis mei ecclesia cum magnae laudis tri-

¹ *La obra lingüística*, p. 139.

² JACOBI A VORAGINE, *Legenda aurea: Vulgo historia lombardica dicta*, ed. de T. GRAESSE. Dresde y Lippstadt, Librería Arnoldiana, 1846. En *La Poésie religieuse espagnole des Rois catholiques à Philippe II*. París, Université de París, 1965, pp. 171, 191 y 200; MICHEL DARBORD menciona el influjo de la *Legenda aurea* sobre varios poemas de Montesino. ALVAREZ PELLITERO, *La obra lingüística*, pp. 133-35, hace referencia al uso de materia apócrifa en los poemas sobre el Nacimiento y la Infancia. Ninguno de los dos críticos, sin embargo, ha señalado la extensión de este influjo en las *Coplas del Infante y el Pecado*.

pudio celebrat; et ubi est nunc dyaboli virtus vel quid dicere poterit vel quid facere?» (p. 46). En ambas versiones, el diablo aparece e intenta distraer a los otros monjes del convento, pero debido a la devoción y firmeza de fe de éstos huye vencido. La situación dramática tiene una semejanza muy clara con aquella de nuestro poema.

El posible influjo de esta obra tan conocida en la Edad Media, se deja ver en otro trozo del poema. En la respuesta que el niño da a la siguiente pregunta del diablo acerca de la leche de la Virgen: «Dime, Infante letradillo, / ¿cómo viene o cuándo parte?» (p. 445), se halla una lista de acontecimientos apócrifos que coincidieron con el nacimiento. Los núcleos de cuatro de las siete estrofas en las que el Infante enumera las señales que atestiguaron su divinidad, se pueden encontrar en el mismo capítulo de la *Legenda aurea*, aunque en distinto orden. De las otras tres estrofas podemos decir que una trata de la venidera liberación de los justos del limbo, otra de los ángeles que vinieron a adorar al Infante y la última de la paradoja de la cuadra que se ha transformado en palacio celestial. A continuación copiamos las siete estrofas de Montesino, al lado de los pasajes correspondientes de la *Legenda aurea*:

Mira, falso, estas señales,
 porque creas el misterio;
 que me dan dos animales,
 reverencia y refrigerio,
 y en Roma el rey del imperio
 no quiere ser adorado.

¡Oh, cuánto te espantarías,
 pecado de mil desdones,
 si vieses las jerarquías
 y cortesanas legiones
 que me cantan cien mil sonos
 en el portal despoblado.

Por eso no te me indines,
 mas ensáyate al tormento,
 que un millón de serafines
 tengo aquí por paramento,
 y mil tantos por el viento,
 que cantan por mi mandado

Bos igitur et asinus miraculose dominum
 cognoscentes flexis genibus ipsum
 adoraverunt p. 45.

Octavianus insuper imperator... universo
 orbe ditioni Romanae subjugato in tantum
 senatui placuit, ut eum pro Deo colere
 vellent. Prudens autem imperator se
 mortalem intelligens immortalitatis nomen
 sibi noluit usurpare p. 44.

Hoy nacieron nuevas flores
a los reyes de Tarsís,
nueva estrella y resplandores,
más lindas que flor de lis,
y las viñas de Engadís
fino bálsamo han manado p. 445¹.

En señal de piedad,
aceite manan las fuentes,
porque Dios, por su bondad,
quiere ya sanar las gentes;
por eso no pares miente;
al rincón do está albergado.

Tres soles de igual figura,
y de luz no desiguales,
alumbran la noche oscura
con rayos piramidales,
que me sirven de ciriales
en este sereno helado.

Y este pobre diversorio,
do mi madre me reclina,
es secreto consistorio
de la majestad divina,
e la corte cristalina
al pesebre se ha mudado p. 446.

Magis super quendam montem orantibus
stella quaedam juxta eos apparuit...

pp. 43-44.

In hac enim nocte... vineae Engadi quae
proferunt balsamum floruerunt, fructum
protulerunt et liquorem dederunt p. 45.

Fons aquae in liquorem olei versus
est... p. 43.

In ipsa etiam die tres soles in oriente
apparuerunt, qui paulatim in unum
corpus solare redactae sunt p. 44.

Para apreciar el influjo de Jacobo de la Voragine sobre la obra de Montesino, interesa el «Sermón en la Natividad de Nuestro Señor» que aparece en las *Epístolas y Evangelios por todo el año con sus doctrinas y sermones*². Más de la mitad de la tercera parte de este sermón consiste en una traducción bastante fiel de trozos del mismo capítulo VI de la *Legenda aurea*³. Claro que no sabemos la fecha de la composición de este sermón, pero al menos indica que Montesino conoció la obra de Jacobo en alguna que otra época de su vida⁴.

¹ DARBORD, *La Poésie religieuse*, pp. 182-83 destaca la influencia bíblica sobre esta estrofa.

² Cito por la edición impresa por Juan Cromberger, Sevilla, 1540, conservada en la British Library, antes el British Museum, de Londres sig. C. 62 g. 8.

³ Montesino incluye las leyendas de la caída del templo de la paz perpetua en Roma, la claridad en la noche, los tres soles en Oriente y la consulta de la Sybilla.

⁴ Véase ALVAREZ PELLITERO, *La obra lingüística*, p. 57.

Aparte de la influencia muy clara de materia bíblica y apócrifa, se advierte el influjo de la literatura profana sobre las *Coplas del Infante y el Pecado*. Es posible considerar el poema como una imitación de las costumbres caballerescas. Contiene *topoi*, vocablos y resabios de los libros de aventuras. Montesino pinta a un Salvador muy parecido a un hidalgo seglar, que como campeador heroico librará a los hombres de la tiranía del diablo. En la tercera estrofa del poema, el lector oye al niño desafiar al demonio:

Pecado, desde hoy desmaya
tu perverso poderío p. 444.

La expresión «desde hoy» recuerda los emplazamientos de la Edad Media. El Cristo-campeador anuncia la hora en que va a comenzar la batalla, y afirma su propósito de desterrar al diablo: «que del mundo te desví» (p. 444). Más tarde, el Infante prevé el triunfo pascual cuando Cristo roba al diablo sus rehenes:

¡Oh, cuánto te espantarías,
Pecado, de mil desdones,
si vieses las jerarquías
y cortesanas legiones
que me cantan cien mil sonos
en el portal despoblado p. 445.

Esta estrofa evoca la idea de las multitudes de muertos recién salvados, que cantan con alegría al pasar por el portal del infierno. A la manera de un héroe épico Cristo muestra a los ángeles que componen su ejército:

que un millón de serafines
tengo aquí por paramento,
y mil tantos por el viento,
que cantan por mi mandado p. 445.

y nombra sus armas. Estas son, antes que nada, la pobreza, la humildad y su amor para con los hombres, el cual le defenderá del frío que escoge el diablo como arma principal:

Esta pobreza desnuda
y pesebre sin favor
es misterio que me ayuda
a tu muerte y tu dolor,

No me curo de tu frío;
que yo ardo en caridad p. 444.

Después cita su inmunidad contra el pecado original, que describe como el «secreto dulzor» (p. 445) de la leche milagrosamente mandada del cielo para sustentarle. Finalmente nombra a su madre María, «esta sola es la que quiebra / cuanto has edificado» (p. 446), cuya perfección le va a servir de escudo y armadura contra los asaltos del diablo: «de tus golpes es pavés, / y su carne es el arnés / contra tu arco flechado» (p. 446).

El *topos* de las armas de Cristo nació del concepto de las armas del cristiano que describe San Pablo en la Epístola a los Efesios 5, 10-13. En su obra *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, el crítico inglés Rosemary Woolf trata de varios poemas alegóricos ingleses, compuestos en los siglos XIII y XIV, en que se representa la Redención como una batalla y a Cristo como un caballero enamorado¹. Afirma que la alegorización de la armadura de Cristo cuadra con los episodios tradicionales en los libros de caballerías en que se describe cómo el caballero se coloca las armas. Es de sumo interés notar que, al escribir su poema a finales del siglo XV, Montesino no agrupa sencillamente varias virtudes o señales e instrumentos de la Pasión para representar las armas de Cristo, como —según Woolf— solían hacer en los siglos anteriores los poetas religiosos ingleses, sino que junta las virtudes de humildad y de caridad con los santos misterios de la exención de Cristo y de su Madre del pecado original.

En los versos siguientes, la Virgen se presenta en una imagen marcial, en que se descubre en forma varia la paradoja muy conocida de matar a la muerte:

por ella sola se ataja
la muerte, que tú has causado p. 446.

En esta paradoja, los dos conceptos negativos se anulan mutuamente para producir el concepto positivo de la vida eterna. La Virgen, por vencer al diablo que es, en fin, la muerte misma, llega a ser la personificación de la vida, como se puede averiguar en la imagen siguiente, en que el poeta describe a la madre y al hijo que se contemplan absortos en un amor mutuo:

El Infante, con la ausencia
del Pecado definida,
volvió el rostro a la presencia
de su madre la parida,
y de ser Dios y ella vida
a solas se han consolado p. 447.

¹ Oxford, Clarendon, 1968, pp. 44-45.

Vale la pena notar cómo, en la citación penúltima, Montesino refuerza la paradoja de destruir a la muerte con el verbo tan gráfico «atajar». De modo parecido, en la versión temprana del poema representa al diablo en un papel militar bien adaptado a su personalidad tramposa:

espía mala te aceche
porque mueras deshonorado ¹.

El concepto del diablo como espía no es muy original en sí, pero aquí está unido con el del Cristo guerrero que va a acechar al diablo, o sea, vencerle con sus propias armas. El concepto de vencer al diablo por un medio secreto y oculto no es un puro disparate, ya que tiene un significado teológico. Este se puede averiguar en varios pasajes que quiero comentar más adelante, en los cuales Cristo advierte al diablo de su incapacidad para averiguar la naturaleza milagrosa del niño de quien se mofa ².

II. EL CABALLERO ENAMORADO

Al pintar las relaciones entre Cristo y su Madre, Montesino fusiona imágenes militares con las amorosas. En su veneración por la Virgen, fray Ambrosio parece acercarse a veces a la blasfemia ³. Leemos por ejemplo que:

tus ojos con la frente
a Dios han enamorado p. 447.

En este poema, el peligro de incurrir en la blasfemia no es tan grande como en el poema *In Nativitate Christi* (pp. 423-24), por ejemplo, porque en este último es San José quien describe la belleza de María:

Tu gran refulgencia
no hay sol que la mida,
ni de tu presencia
quien se te despida p. 423.

¹ *Coplas sobre diversas devociones*, sig. b5^r.

² Véase la sección V de este artículo.

³ Sobre la cuestión de la hipérbole sagrada véase R. O. JONES, «Isabel la católica y el amor cortés», *RLit.*, 1962, 21, pp. 55-64, y MARÍA ROSA LIDA, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», *Revista de Filología Hispánica*, 1946, 8, pp. 121-130.

Podría ser un requiebro amoroso dirigido por cualquier hombre a cualquier mujer. Sin embargo, San José nos recuerda que no está sencillamente enamorado, sino que le ha vencido una perfección espiritual, la cual ha conmovido al mismo Dios:

Tú tienes, señora,
tan linda la cara,
que el sol por agora
no se te compara,
e a Dios enamora
tu gloria tan clara,
que tus resplandores
me tienen turbado p. 423.

El poema consiste en un diálogo entre la Virgen y San José, que tiene lugar mientras esperan el nacimiento de Cristo. Se abre con el siguiente estribillo de origen netamente profano:

«¿Si dormís, esposo
de mí más amado?»
«No; que de tu gloria
estó desvelado» p. 423.

Se ve que en estos versos la rueda del *contrafactum* ha dado una vuelta completa. El término eclesiástico «gloria», que sin duda tuvo resonancias sexuales en el poema original, vuelve a cobrar su significado religioso en el poema de Montesino¹.

En las *Coplas del Infante y el Pecado* es el mismo Dios encarnado el que explica al diablo que, mientras lucha contra el mal y la muerte, se somete a manera de amante a la doncella que es la bondad misma:

tanto quise esta doncella,
que, vencido de su amor,
yo me hice niño en ella.

es tan grande su beldad,
que en su carne me captiva p. 446.

Se ve que en los dos ejemplos citados arriba, el lenguaje militar se ha empleado para expresar el amor. En la estrofa siguiente, sin embargo,

¹ KEITH WHINNOM se refiere a los dobles significados de tales expresiones en «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general* de 1511», *Fil.*, 1968-69, 13, pp. 361-81.

se fusionan los elementos amorosos y militares de un modo más complejo:

Como cuerda es de ballesta,
que el acero dobla el hilo;
del cielo me trajo ésta
a ser niño deste estilo p. 446.

El símil da a entender que María es el medio por el cual la flecha, o sea Cristo, va a llegar al blanco, la maldad. La altura emocional con que se sugiere la tensión de la cuerda antes de que se dispare la flecha, recuerda la rapidez con que ésta volará. Así pinta la gran fuerza atractiva de María, que movió a Cristo a atravesar el inmenso abismo entre lo eterno y lo temporal. Montesino ha pintado a Cristo como un héroe de un libro de caballería a quien le mueven a llevar a cabo grandes proezas, la belleza y bondad de la amante.

III. EL INVIERNO SÍMBOLO DEL MAL

Al principio de la última parte del poema, Montesino introduce el motivo de la escaramuza:

Con el frío escaramuza
el Infante mi tesoro p. 448.

Al emplear esta imagen refuerza el concepto del Cristo campeador, que abre la lid campal contra el diablo y el malo con un combate singular. Al mismo tiempo subraya una relación entre el frío y el malo que se ha hecho más patente por todo el poema. El frío no es sólo el arma preferida del diablo, sino que llega a ser casi sinónimo de éste. Alvarez Pellitero califica muy justamente los motivos del frío y pobreza del Infante de «elementos comunes en la poesía de la época»¹. No obstante, me parece que, en este poema, Montesino eleva este *topos* al nivel de un símbolo palpitante.

En primer lugar, el frío es un arma que hiere al Dios hecho hombre y que aumenta sus sufrimientos terrestres. La intemperie es símbolo del imperfecto y mudable mundo temporal, al cual Dios se ha sometido para salvar al hombre. Este nexo entre la intemperie y la mutabilidad se hace claro en los versos siguientes:

¹ *La obra lingüística*, p. 130.

lo que verbo ser creemos
no pena ni pasa frío,
mas lo humano al albedrío
del sereno está dejado p. 448¹.

En su libro sobre la devoción mariana, Marina Warner cita un antiguo poema irlandés en el que Éva dice:

No habría hielo en ningún lugar; no existiría el invierno brillante y ventoso; no existiría el infierno; no existiría el dolor; no existiría el miedo si no fuese por mí.

lo cual refleja la creencia tradicional de que, como consecuencia de la caída, la naturaleza y los elementos que el hombre debiera haber controlado se le volvieron enemigos².

Abundan referencias en las *Coplas del Infante y el Pecado* a fenómenos como «frío», «viento», «cierzo», «sereno», «hielo». Parece significativo que, en la segunda estrofa, el viento cortante actúe sobre el niño como estímulo directo para emprender su gran tarea:

Cuando se vido en el cierzo
tan bravo y tan cercenante,
el Infante tomó esfuerzo
de muy osado gigante p. 444.

¹ Como parece estar equivocada la transcripción del tercer verso «mas humano el albedrío» en el *Romancero y cancionero sagrados*, cito por el *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas* de 1537, impreso por Dominico d'Robertis en Sevilla y conservada en la British Library, antes el British Museum, de Londres, sig. C. 20. b. 11. Conviene notar también un error en el primer verso de la segunda estrofa del poema en que Sancha da «ciervo» en vez de «cierzo».

² *Alone of All her Sex: the Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1976, p. 50. La traducción de esta cita es mía. THEODORE SPENCER se refiere a este concepto tan importante en la Edad Media y en el Renacimiento en *Shakespeare and the Nature of Man*, 2.^a ed., Nueva York, MacMillan, 1958, pp. 25-26, citando las palabras de ROBERT BURTON en su obra *Anatomy of Melancholy* de 1621: «things are so changed since the fall of our first parent Adam, that the earth is accursed, the influence of the stars altered, the four elements, beasts, birds, plants are now ready to offend us... The heavens threaten us with their comets, stars, planets, with their great conjunctions, eclipses, oppositions... and such unfriendly aspects; the air with his meteors, thunder and lightning, intemperate heat and cold, mighty winds, tempests, unseasonable weather; from which proceed dearth, famine, plague, and all sorts of epidemical diseases, consuming infinite myriads of men'».

Vale la pena notar en este contexto que San Bernardo de Clairvaux se refiere a los vientos de la tentación en la homilía *In Missus Est*:

Si insurgant venti tentationum, si incurras scopulos
tribulationum; respice stellam, voca Mariam¹.

Quizás Fray Ambrosio se acordase de este sermón al escribir su poema. Cabe pensar también en la forma en que Gonzalo de Berceo implica una relación entre el tiempo y la mutabilidad en la descripción del *locus amoenus*, en la introducción a *Los milagros de Nuestra Señora*:

El prado que vos digo avié otra bondat:
por calor ni por frío non perdié su beltat,
siempre estava verde en su entegredat,
non perdié la verdura por nulla tempestat p. 111¹.

Para Montesino, el frío simboliza el estado del mundo antes de la Redención. Así, forma parte de una serie de imágenes, según las cuales, el Infante, que nace en pleno invierno, efectúa el renacimiento del mundo por medio de su sacrificio primaveral. Este concepto de renovación apareció ya en la primera estrofa, en la que el poeta contrasta implícitamente el «cordero recién nacido» con el «Pecado envejecido». A través de la denominación del diablo, el poeta nos hace recordar cuanto tiempo ha pasado desde que Adán pecó y esclavizó a toda su raza. Más sencillamente, el frío está empleado como metáfora del odio o de la falta de amor. El Infante nombra como su defensa contra el frío su caridad o amor para con el hombre:

No me curo de tu frío;
que yo ardo en caridad p. 444.

La Virgen se expone al frío del viento por amor a su hijo. Como en otros poemas suyos sobre la Natividad, Montesino llama la atención de sus lectores sobre sus «cabellos ventiladores» (p. 447). En *In Nativitate Christi* se imagina los galardones espirituales que habrá recibido la Virgen en compensación por sus sufrimientos físicos:

¹ *De laudibus Virginis Matris*, Homilía II, 17 en *Sanctorum Patrum opuscula selecta*, ed. de HUGO HURTER, vol. XII, Oeniponti, Libreria Academica Wagneriana, 1870.

² Estudio y edición crítica por BRIAN DUTTON, Londres, Tamesis, 1968.

¡Oh, qué alumbramientos,
 señora, te rigen!
 ¡Oh, qué pensamientos
 de ser madre e virgen!
 Y si fríos vientos,
 mi reina, te afligen,
 con estos alientos
 te habrás consolado p. 424.

Como buen predicador, Montesino desarrolla este tema en una amonestación al lector. De los que tienen la temeridad de despreciar la fe cristiana dice:

Así quien desdeña
 nuestras presunciones,
 al frío sin pena
 ni consolaciones p. 424.

Lo que describe es una especie de limbo, donde no hay ni castigos ni alegría. Es interesante que este franciscano, que creyó en una religión de amor y de exaltación, imaginase la condenación como fría insensibilidad.

IV. LA FORTUNA

En este punto quiero destacar que, a mi parecer, el papel que hace la fortuna en este poema, aunque importante, es esencialmente secundario. Pertenece a una serie de motivos con los que Montesino representa las cualidades del mundo temporal. El concepto de la fortuna viene eslabonado con los del pecado y del diablo. Montesino lo considera como parte de la herencia del pecado original, igual que la intemperie.

Es muy sugestivo que al hacer alarde de su poder perverso, que vence incluso a los más poderosos del mundo, emplee el diablo una imagen que muy a menudo simboliza la fortuna en la literatura medieval:

Tú, ¿cómo la matarías,
 precioso niño jocundo?
 Luego tú solo serías
 más que los reyes del mundo
 a los cuales yo confundo
 con un mate arrebatado pp. 444-45.

Se podría citar un sinnúmero de comparaciones entre el juego de ajedrez y la lucha entre el hombre y la fortuna que se hallan en obras

medievales. Nos contentamos con una. En el *Book of the Duchess* de Chaucer, el «hombre vestido de negro» describe así la muerte trágica de su mujer:

fals Fortune hath pleyd a game
atte ches with me, allas the while! pp. 618-19¹.

Sin embargo, Montesino no considera al diablo y a la fortuna como la misma cosa, puesto que en los versos siguientes hace a Cristo informar al diablo de que él también es una víctima de la fortuna:

Que por mí serán tus daños
mayores que de fortuna p. 445.

Por ser más que nadie el esclavo de las cosas mundanas, el diablo es también más vulnerable a los asaltos de la fortuna.

Por otro lado Montesino se imagina a la Virgen como la contraria de la fortuna. Después de la tiranía arbitraria de la fortuna vendrá el reinado de la gracia y de la misericordia. Los versos «¡Oh muerte de la fortuna, / reina de alta perfición» (p. 447) introducen otros muy rememorativos de la descripción de la ciudad de la nueva Jerusalén en el Apocalipsis de San Juan 21, 23:

cierto son el sol e luna
sombra en tu comparación!
Para tu coronación
no basta cielo estrellado p. 447.

Al mismo tiempo, la idea de la beldad de la Virgen y de los astros, que alumbran el mundo temporal y marcan las horas del día y de la noche, destaca más la brecha entre el mundo temporal y el celestial².

¹ *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. por F. N. ROBINSON, 2.^a ed., Londres, Oxford University Press, 1974, p. 273. «¡Ay! La fortuna falsa ha jugado una partida de ajedrez conmigo entretanto». La traducción de esta cita es mía.

² HOWARD ROLLIN PATCH, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1927; reimpr. Londres, Cass., 1967, pp. 61-62, destaca cierta semejanza entre la figura de Fortuna y la Virgen en la literatura y el arte: «Fortune... is queen, with a complete retinue; she is the mother of mankind, and a daughter of Jove, and there has even been an idea that the men of ancient Rome thought of her as Jove's mother. She stands on a ball or a wheel, and her wheel has been compared with the moon... The Virgin is a fortress and a lofty rock, and Fortune's house is often on a towering rock. To be

V. LA VIRGEN, SAN JOSÉ Y EL DIABLO

Montesino introduce un elemento cómico en su poema por medio de su representación del diablo, y también, aunque en menor grado, de San José. Analizando lo que hace aparecer cómico al diablo podemos descubrir cómo Montesino concibe al maligno. Pinta al diablo como un cínico sumamente racional que se niega con porfía a creer nada que no sea capaz de explicarse:

Para ser recién nacido,
terribles cosas propones...
ruégote que me perdones,
no creo lo razonado p. 445.

Habla en tono cáustico y sarcástico: «Dime, Infante letradillo...» (p. 445), empleando un lenguaje familiar que muchas veces llega a ser hasta grosero y repugnante: «de verte me apostemo / tan puntoso y denodado» (p. 446). Incluso reduce al nivel de una broma obscena la paradoja del Dios poderoso que mama del pecho de la Virgen:

Si eres tan viejo y sabio,
la leche ¿por qué se mama?
Mira que se hace agravio
a esta excelente dama; p. 445.

Aunque la inclusión de tal materia en un poema devoto puede chocar con la sensibilidad del lector moderno, en este caso me parece justificada por el efecto que consigue; el poema no deja de ser estímulo a la fe, porque el lector queda tanto más dispuesto a creer lo no-lógico cuanto le repugna el frívolo cinismo del diablo. Los versos citados parecen ser una corrupción del tono sensual que se averigua a veces en la descripción de la Virgen y su hijo en la parte final del poema:

Míranse los dos en hito,
y su vista es gloria cierta p. 447.

sure, the significance of the symbolism in the two cases is entirely different; but, despite the contrast in meaning, a greater effect may have been gained in the representation of Our Lady by use of some of the symbols already familiar in the cult of the pagan deity. The similarity of some of Murillo's pictures of the Blessed Virgin to some of the drawings of Fortuna is striking indeed».

El contraste entre estos versos y los antes citados ilustra la diferencia entre lo que el poeta ve como una sensibilidad inocente y pura para con la beldad, y lo que ve como una perversión depravada. Parece que Montesino emplea la técnica de comedia regenerativa en este caso. El diablo está estorbado por la esterilidad de su imaginación que se ha atrofiado tanto que sólo es capaz de funcionar a un nivel ínfimo. Ve en la semejanza entre la pobreza exterior de Cristo y su pretensión de ser divino una dicotomía incompatible. Montesino, por otra parte, quiere que sus lectores la vean como una paradoja milagrosa. Escuchemos los argumentos del diablo:

Yo nunca vi reyes tales,
ni de paja ser su estrado p. 445.

para él la pobreza del niño excluye la posibilidad de que sea rey. El autor, por otra parte, expresa la paradoja así:

Da coronas, muda sillas,
mil reinos tiene en su seno,
y apenas tiene mantillas,
y por oro viste heno;
yo quisiera, Infante bueno,
ser el barro de tu estrado p. 448.

La paradoja de los primeros cuatro versos de la estrofa se repite en forma reducida en la frase «el barro de tu estrado». El nombre «estrado» nos trae a la mente la idea de la sala del trono de un palacio real, mientras que «barro» nos sugiere una cuadra. Montesino subraya el hecho de que para el creyente esta cuadra ha llegado a ser una sala real. Intenta mostrar que el intelecto que no está cegado por el pecado posee una capacidad imaginativa que está negada al diablo. Considera el pecado como algo negativo que deforma y envilece el entendimiento. Califica el poder del diablo de «perverso» y «destruidor». Hay que notar que Montesino considera a la Virgen como la antítesis del diablo¹. No hay nada de original en esto, puesto que según la tradición escolástica se interpretaba como figura de la Virgen a la mujer del verso del Génesis en el que Dios dice a la serpiente que:

Inimicitias ponam inter te ed mulierem, ed semen tuum ed semen illius.
Ipsa conteret caput tuum, ed tu insidiaberis calcaneo eius cop. 3, v. 15.

¹ Véase también ALVAREZ PELLITERO, *La obra lingüística*, pp. 124-25.

Montesino destaca la antítesis moral entre los dos: el pecado que causó la caída de Adán y de los ángeles fue la soberbia; la virtud suprema de la Virgen es su humildad, que excede incluso a la soberbia del diablo: «Es mayor en humildad / que toda soberbia altiva» (p. 446). Se nota que el diablo varias veces acusa a Cristo de presumido:

Nunca vi niño de un día
tan ajeno de embarazo,
ni salir con su porfía,
sin dejar torcer su brazo p. 445.

Me parece que el poeta quiere así subrayar la incapacidad del diablo para comprender nada que sea ajeno a su propia maldad.

Vemos cómo, en el plano activo del poema, la Virgen está puesta en contraste radical con el diablo. Montesino describe su perplejidad al reconocer la naturaleza doble de su hijo:

Mas de verlo diferente,
y de otros niños mudable,
la Virgen, madre prudente,
no sabe cómo lo hable,
si como a Dios perdurable
o como a niño empañado p. 448.

Sin embargo, debido a su humildad y a la gracia divina consigue reaccionar apropiadamente al mismo tiempo a la humanidad y a la divinidad de su hijo:

Mas bien como a Dios lo acata
con pensamientos sotiles,
y de fuera bien lo trata
con regalos infantiles; p. 448.

Por otra parte, San José, que está menos alumbrado por la gracia divina, se desmaya al ver al niño milagroso. Como nota Alvarez Pellitero, el mismo episodio se halla en el poema más tardío *In Nativitate Christi*¹. Comparando las estrofas de los poemas respectivos en que la Virgen intenta alentar a su esposo se ve que Montesino adaptó una versión a las exigencias métricas de la otra:

¹ *La obra lingüística*, p. 126.

La reina, de realeza
 más linda qu'el mes de mayo,
 dijo: «¡Jesú, y qué flaqueza,
 buen esposo, y qué desmayo!
 Esforzad, que esto es ensayo
 de la gloria, esposo honrado» p. 448.

Jesú, ¡qué desmayos,
 esposo fiel!
 Catad que esos rayos
 del niño doncel
 no son sino ensayos
 de la gloria dél
 de la cual serés
 después informado p. 424.

Alvarez Pellitero hace varias observaciones muy agudas sobre el papel cómico de San José en la literatura religiosa de la época¹. Subraya que en los poemas de Montesino, el viejo se cae de «temor religioso» y sugiere una diferencia de grado entre las palabras de desconfianza de San José, en la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique, y el humor, más dulce, de Montesino. Sin embargo, quiero examinar la descripción del episodio más a fondo. Puede ser que las *Coplas del Infante y el Pecado* contengan un ligero juego de palabras. Montesino describe a la Virgen como «más linda qu'el mes de mayo». No hay nada de sorprendente en tal epíteto puesto que el mes de mayo es, según tradición, el mes de María, debido a la asimilación de materia pagana en las costumbres populares cristianas². Es de sumo interés notar que, según el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias, que se publicó en 1610, el sustantivo desmayo «es nombre metafórico, tomado de las flores y plantas, que al fin del mes de mayo con su partida y con la entrada de los calores del mes de junio, se van enjugando y marchitando». El *Diccionario de autoridades* cita esta explicación de Covarrubias sin más comentario³. Si este significado

¹ *La obra lingüística*, p. 126.

² *Alone of All her Sex*, pp. 281-283. MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica* 2.^a ed., 4 vols., Milán, Ancora, 1950-59, vol. II, p. 280, duda de que exista ninguna relación entre las tradiciones paganas y la cristiana: «assai probabilmente il mese mariano, come oggi l'intendiamo e come fu concepito dai suoi primi autori e propagatori, non ha nessuna vera e propria connessione storica con le feste floreali pagane e medioevale. Infatti la memoria più antica del mese mariano rimonta appena al principio del sec. XVIII». Sin embargo, aunque no se celebró oficialmente el mes mariano en las iglesias hasta el siglo XVIII, solamente hay que leer la cantiga «Ben vennas, Mayo, et con alegría» de Alfonso X el Sabio para verificar la existencia de tal asociación ya en el siglo XIII. D. W. FOSTER se refiere a esta cantiga en *Christian Allegory in Early Hispanic Poetry*. Lexington, University Press of Kentucky, 1970, p. 111, n. 6. Desgraciadamente el crítico norteamericano no se profundiza mucho en el poema.

³ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS Y OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. por MARTÍN DE RIQUER. Barcelona, Horta, 1943, y el *Diccionario de autoridades*, edición facsímil RAE, 3 vols., Madrid, Gredos, 1963.

popular era corriente algo más de un siglo antes de que Montesino compusiera el poema, me parece innegable que esperara que sus lectores tomaran a broma la frase, debido al juego sobre «mes de mayo» en la exclamación «qué desmayo!» que se halla dos versos después. Podría ser incluso que Montesino ya pensara en su chiste al escribir once estrofas antes lo que sigue:

Olores y resplandores
proceden desta señora,
más que al sol y que a las flores
en la no menguada hora; p. 447.

No me parece importante que el chiste esté ausente del poema *In Nativitate Christi*, puesto que éste tiene una estructura distinta. Hay que notar además, que a lo mejor el episodio del desmayo tiene un propósito más serio. Pienso que el desmayo simboliza la reducida capacidad de San José, comparada con la de Santa María, para recibir la revelación divina. Se podría comparar con el episodio del canto XXI del *Paradiso* de Dante en el que Beatrice se niega a sonreír al poeta porque su sonrisa simboliza el grado creciente de revelación de las almas en cada esfera. En la esfera de los contemplativos su sonrisa sería demasiado fuerte para que Dante, que no ha llegado a un conocimiento tan íntimo de la divinidad, la soportara.

Dentro del esquema de la poesía de Montesino, San José representa al hombre común, mientras que la Virgen queda en una esfera más alta, entre lo humano y lo divino. En *In Nativitate Christi* esta gradación viene a ejercer una importante función estructural, puesto que escuchamos de labios de San José la narración de la milagrosa transformación de Santa María. Con este recurso, Montesino da a su poema el valor de un testimonio de un ser humano sobre acontecimientos sobrehumanos. En las *Coplas del Infante y el Pecado*, por medio de la asistencia del diablo, se nota un tercer nivel de gradación. Cuando el Infante alude a la cruz, el diablo huye «con un desdén / confuso y desesperado» (p. 447). Su confusión ante la doble naturaleza del Infante provoca la desesperación. Así descubrimos una escala creciente de virtud y de preparación para los misterios divinos, con la Virgen en el lugar más alto, San José en medio y el diablo al fondo. Por lo que se refiere al diablo se averiguan ciertos detalles que dejan ver la influencia de creencias expresamente medievales. Debido a su falta de creencia y su maldad, el diablo no es capaz de ver a los ángeles que descienden al mundo al nacer el Salvador, ni de oír la armonía celestial. Cuando Cristo declara

que «el cielo todo me adora / en el suelo reclinado» (p. 445), el diablo le responde así:

Niño, ¿cómo dices eso,
que solos dos animales,
qu'es un asno y un buey grueso,
te veo, y pobres pañales? p. 445.

y más tarde el Infante exclama:

¡Oh cuánto te espantarías,
Pecado, de mil desdones,
si vieses las jerarquías
y cortesanas legiones
que mi cantan cien mil sonos
en el portal despoblado p. 445.

Era corriente en la Edad Media la creencia de que, después de la caída, el hombre cesó de oír la armonía celestial¹. La ceguedad del diablo, por otra parte, sugiere la tradición de la *Synagoga*, según la cual los judíos ya no podían ver el significado verdadero de los libros del Viejo Testamento porque se habían negado a creer que Cristo fuese el verdadero Mesías². En este contexto vale la pena recordar que Montemino compuso este poema durante el último cuarto del siglo xv, apogeo del anti-semitismo en Castilla.

A la lista extensa de alusiones a la doctrina de la Concepción Inmaculada de María que cita Alvarez Pellitero en su libro, quiero añadir la siguiente:

¹ Para una exposición de las doctrinas medievales de la música, véase la oda *A Francisco de Salinas* de Fray LUIS DE LEÓN. En *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle*. Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, p. 16; HENRI COLLET expresa así la definición de la música de Platón: «c'est l'art qui, réglant la voix, passe jusqu'à l'âme, et lui inspire le goût de la vertu». Más adelante (p. 199), traduce unas palabras de DOMINGO MARCOS DURÁN tomadas de su «glosa sobre el arte de cantar... llamada la lux bella», Salamanca, 1498, sobre la eficacia de la música contra los diablos: «La troisième excellence de la musique est de mettre en fuite les esprits malins... Nous voyons par expérience que s'il y a une tempête de tonnerre, d'éclairs, de tourbillons et de grêle, avec le son de la cloche, tout cesse, et la nuage s'épanche; car les mauvais esprits fuient avec grande tristesse et douleur toute harmonie spirituelle; ce qui plaît à Dieu ennuie le diable».

² EMILE MÂLE, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France, Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur sources d'inspiration*, 6.^a ed., Paris, Armand Colin, 1925, pp. 191-96, describe los atributos de la *Synagoga* en el arte.

en la original hez
 ser tan limpia se me crea
 como era en la idea
 do el mundo estaba cerrado p. 446¹.

El significado teológico de los dos últimos versos de la estrofa de Montesino queda más claro comparándolos con los siguientes versos del *Paradiso* de Dante:

Ciò che non more e ciò può morire
 non è se non splendor di quella idea
 che partorisce, amando, il nostro sire (Canto XIII, vv. 52-54)².

Se ven las cosas creadas como reflejos de una idea producida por Dios. Para representar este concepto, Dante emplea la metáfora del sello que se imprime en el lacre. El poeta florentino describe cómo los hombres nacidos se diferencian entre sí, según la disposición de los cielos y la calidad de la materia primaria en el momento de su concepción, y dice a continuación:

Se fosse a punto la cera dedutta
 e fosse il cielo in sua virtù suprema
 la luce del suggel parrebbe tutta (Canto XIII, vv. 73-75).

Es decir, que si la materia primaria estuviese en perfectas condiciones, y si los cielos estuviesen idealmente colocados, se conseguiría una creación perfecta y la luz de la idea divina brillaría por entero en el sello. Según Dante, que en este caso seguía la doctrina dominica de Santo Tomás de Aquino contra la Concepción Inmaculada de María, esto sólo ocurrió dos veces, o sea, cuando Dios creó a Adán y cuando Cristo se hizo hombre (Canto XIII, 82-87). La gran controversia sobre la Concepción Inmaculada comenzó en el siglo XII en Francia y continuó durante toda la Edad Media. El doctor franciscano Juan Duns Escoto la defendió con empeño contra los dominicos que sostenían que la Virgen nació en el pecado, y que fue santificada después de concebirse

¹ *La obra lingüística*, p. 121. En las *Coplas sobre diversas devociones* de c. 1485 se halla la siguiente versión: «De la original pez / no ha pecado ni cojea, / y más luz tuvo en la idea / do el mundo estaba encerrado» (sig. b6v). Parece que Montesino ha adaptado la versión temprana para producir un efecto más suave.

² *La divina commedia di Dante Alighieri con il commento di Tommaso Casini*, 6.ª ed., rinnovata e accresciuta per cura di S. A. BARBI. Florencia, Sansoni, 1949, vol. III.

en el seno de su madre, Santa Ana. La fiesta de la Concepción Inmaculada recibió la aprobación del Papa Sixto IV en la bula *Prae excelsa*. Sin embargo, la disputa ya continuaba en el siglo XVI¹. Se ve que Montesino sigue la doctrina franciscana al atribuir tal perfección a la Virgen. En los siguientes versos se oye un eco del verso del Eclesiastés, el cual se interpretaba como descripción de la Concepción Inmaculada:

Sola fuera bien sin cuento,
sin ser el mundo criado p. 446.

Ab initio ed ante secula creata sum, ed usque ad futurum seculum
non desinam... cop. 24, v. 24.

El verso bíblico formó parte del Oficio de la Virgen y por eso habría sido muy conocido en la Edad Media.

VI. PARAÍSO

Terminada la contienda entre Cristo y el soberano del infierno, Montesino contempla al niño y a su madre, «la reina del paraíso» (pp. 447-448). Charles Oulmont ha descrito el proceso por el cual el paraíso terrenal de la tradición cristiana y clásica se fusionó con la visión de la Nueva Jerusalén del Apocalipsis de San Juan, produciendo en la literatura profana el jardín y palacio del dios del amor². Análoga fusión se halla en la literatura religiosa, como se ve en las *Coplas del Infante y el Pecado*. Al contemplar a la Virgen con el niño, Montesino crea una atmósfera deliciosa de otro mundo. No es que describa el paraíso de modo directo, sino que lo sugiere por medio de los elementos que emplea en las comparaciones. Estas se dividen en tres grupos: flores, animales y piedras preciosas, y constan de símiles y de *superlaciones*, por ejemplo: «Como limpio y claro armiño / está el rey de las verdades» (p. 448), y: «los zafires y cristal / de linda has sobrepujado» (p. 447). A continuación quiero

¹ Véase MARIO RIGHETTI, *Manuale*, vol. II, pp. 179-81, y JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Gredos, 1968, Apéndice VIII, pp. 281-84: «Papeles relativos a las riñas y disputas que hubieron en Valladolid los frailes franciscanos con los dominicos acerca de la Inmaculada Concepción... a principios del siglo XVI».

² *Les Débats du clerc et du chevalier dans la littérature poétique du moyen-âge*, París, Champion, 1911, pp. 5-13.

examinar cada grupo a fin de analizar las comparaciones como componentes del esquema general, además de como entes independientes.

Montesino evoca el concepto del jardín o *locus amoenus*, al preguntar en la segunda estrofa de la cuarta sección del poema «¿Qué floresta ni qué huerta / tales flores han llevado?» (p. 447), idea que se repite cuando compara a Cristo niño con un «ruiseñor en prado» hacia el final de la última parte (p. 448)¹. Encontramos varias alusiones a las plantas que se dan en el jardín:

Olores y resplandores
proceden desta señora
más que al sol y que a las flores
en la no menguada hora p. 447.

Como planta de rosales
en la jordana ribera,
como perlas y corales
su garganta y gesto era p. 447.

Como recrea el abeja
en frutal bordado en flores...
el niño destes temores
con la teta está ocupado p. 448.

Por supuesto, las flores se relacionan tradicionalmente con la Virgen y con Cristo. Según la interpretación de la profecía de Isaías, la Virgen era considerada como la rama y Cristo como la flor de la raíz de Jesé². Contribuye al carácter levemente sensual del *locus amoenus* de Montesino, la alusión a mayo, mes de amor, que comenté en la sección IV de este artículo.

Dan una dimensión muy rica al poema las comparaciones con animales, entre las cuales se hallan: el rruiseñor, el armiño, el cordero, la abeja y el fénix. Montesino pinta al Infante que juega con los cabellos de su madre, de la siguiente manera:

Ya se ase a la madeja
que su madre ha de cabellos;

¹ Para una descripción del *topos* del *locus amoenus* véase ERNST R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948, pp. 200-205; para el motivo del jardín en la literatura española de la Edad Media véase E. OROZCO DÍAZ, «El huerto de Melibea», *Arbor*, 1951, 19, pp. 47-60.

² «Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet», Isaías 11, 1.

gorjea y estira dellos,
como ruiseñor en prado p. 448.

Era imprescindible, en el jardín de amor de la literatura medieval, el ruiseñor, pájaro de Venus. Sin embargo, aunque la mayoría de las veces éste hace el papel del mensajero del amor, también se enlaza con la tradición cristiana, como cantante de la gloria de Dios. Escribe, por ejemplo, Alcuino:

Felix o nimium, Dominum nocteque dieque
qui studio tali semper in ore canit!..
Hoc natura dedit, naturae et conditor almus,
quem tu laudasti vocibus assiduis ¹.

Montesino compara al Infante con un armiño dos veces, en las *Coplas*:

Como limpio y claro armiño
está el rey de las verdades p. 448.

A los mares embravece,
y turbaba todo Egipto,
y está aquí, que no parece
sino armiño o corderito p. 448.

En otros poemas suyos también emplea la comparación con el armiño, por ejemplo, en las *Coplas del Nascimento* escribe: «E adoraron luego al niño, / claro, blanco más que armiño» (p. 430). Parece obvio que Montesino emplea esta imagen en primer lugar para sugerir la blancura, y que se refiere al color del armiño en los meses invernales cuando su piel se vuelve completamente blanca, salvo la punta de la cola que queda negra. En cuanto a este punto, interesa la siguiente anotación en *Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art*: «el armiño en invierno es símbolo de la pureza debido a la leyenda de que moriría si su piel blanca se ensuciase»². Corrobora la existencia de tal creencia, Juan de Padilla, quien escribe en el *Retablo de la vida de Cristo* que el armiño:

suele la muerte cruel padecer
ante que dexé manchar y perder
su grande blancura por el cenagal ³.

¹ J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series latinas*, vol. CI, cols. 803-04.

² Londres, Murray, 1974, p. 115.

³ Alcalá de Henares, Sebastián Martínez, 1577, Tabla III, Cántico VIII, sig. fiv. r-v.

Se hallan varios ejemplos del uso del armiño como símbolo de la castidad en el arte plástico del siglo xv; por ejemplo, en el grabado llamado Marietta, una virgen va a poner una cadena a un unicornio y el armiño que se encuentra a sus pies atestigua su pureza.

Igual que el armiño, el cordero evoca la pureza y la inocencia de Cristo recién nacido. El diminutivo «corderito» sugiere al mismo tiempo el cordero delicado que nace hacia el fin del invierno y que anuncia la venida de la primavera, y el cordero pascual que morirá para salvar a los hombres. Por medio de las comparaciones con el armiño y el corderito, el concepto del invierno como símbolo del pecado, que se percibe en las tres partes del poema dedicadas a la contienda, se convierte en el símbolo de la purificación. La blancura de la piel del cordero y del armiño viene enlazada con la idea de la blancura de la nieve. Al nacer el Salvador en medio del invierno, éste se purifica. El invierno ahora trae consigo la esperanza de la Redención.

En la penúltima estrofa del poema, Montesino compara a Cristo con una abeja que «de mil formas volteja / por hacer miel y dulzores» (p. 448). La imagen de la abeja comunica una impresión de dulzura y pureza. María Rosa Lida de Malkiel ha indicado que existe una relación entre la abeja y los dioses de la literatura clásica¹. Sin embargo, quizás sea más importante para este estudio la relación entre la abeja y el paraíso terrenal. El mito de la tierra que fluye leche y miel está presente tanto en la cultura clásica como en la cristiana. En el Viejo Testamento se describe la tierra prometida como «*terram lacte et melle manantem*» y Ovidio escribe que en la Edad de Oro: «*flumina iam lactis, iam flumina nectaris ibant / flavaque de viridi stillabant ilice mella*»².

Todas las comparaciones con animales que he tratado hasta aquí han sido aplicadas a Cristo niño. Solamente una se refiere a la Virgen, y ésta resulta muy difícil de interpretar. Leemos que:

La guarda que fénix ave
por vivir pone en Arabia,
por su hijo muy suave
la pone la Virgen sabia,
porque solo desagracia
y abre el cielo cerrado p. 448.

¹ «La abeja: historia de un motivo poético», *RoPh.*, 1963-64, 17, pp. 75-86.

² Josué 5, 6. *Metamorphoseon*. Loeb Classical Library, Londres, Heinemann; Nueva York, Putnam's Sons, 1916, vol. I, Liber I, pp. 111-12.

El emplear el fénix como símbolo de la resurrección es muy frecuente en las obras de los Santos Padres. Según la leyenda que recibió la Edad Media de obras como la *Naturalis Historia* de Plinio, el *Physiologus* y las *Metamorfosis* de Ovidio, y que alcanzó una amplia difusión en los bestiarios, el fénix moría sobre una hoguera que preparaba para sí y desde las cenizas nacía otro fénix joven¹. El paralelo entre la muerte del fénix y la crucifixión y resurrección de Cristo es muy obvio. En el *Physiologus latinus*, versión B, el autor afirma:

Si ergo volatile hoc potestatem habet seipsum mortificare et rursum semetipsum vivificare, quemadmodum stulti homines irascuntur in verbo domini nostri Iesu Christi, qui ut verus homo et verus dei filius potestatem habuit ponendi animam suam et iterum sumendi eam.

En el poema de Montesino es, sin embargo, la Virgen quien es comparada con el ave mitológica. La emplean así otros autores medievales. Las cualidades que según ellos son comunes a la Virgen y al fénix, son la unicidad y la castidad. En *De laudibus beatae Mariae Virginis* se lee:

Maria una sola est mater et virgo. Unde et comparatur phoenici, quae est unica avis sine patre. Unde Sedulius: Nec primam similem vis est, nec habere sequentem².

Como el fénix, la Virgen da a luz a su hijo sin ser fecundada por un hombre, y así es única entre las mujeres como el fénix es único entre las aves. El autor del anónimo poema inglés *Pearl* escribe:

Now, for synglerty o hyr dousour,
we calle hyr Fenix of Arraby,
that freles flewe of hyr fasor,
lyk to the Quen of cortaysye vv. 429-32³.

En los siguientes versos de un madrigal compuesto por Jacopo da Bo-

¹ PLINIO EL VIEJO, *Historia Naturalis*. Loeb Classical Library, Londres, Heinemann; Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1940, reimpr. 1967, vol. III, Liber X, II, 3-5. *Physiologus latinus versio B*. Paris, Droz, 1939, pp. 20-21. OVIDIO, *Metamorphoseon*, vol. II, Liber XV, pp. 391-407.

² B. ALBERTI MAGNI, *Opera omnia*, ed. de A. BORGNET. Paris, Ludovicum Vives, 1898, vol. XXXVI, Liber VII, 3, 1,

³ *Pearl*, ed. de E. V. GORDON, 6.ª ed. Oxford, Clarendon, 1953. «Ahora, por su singularidad o por su dulzura, le llamamos Fénix de Arabia, que voló sin par de su criador, como la Reina de la cortesía». La traducción de esta cita es mía.

logna, que escribía a mediados del siglo XIV, una mujer canta a la castidad femenina:

Fenice fu', et vissi pura et morbida
et or son trasmutat 'n una tortora
che vollo con amor per le belle ortora.

Tal vissi e tal me vivo e posso scrivere,
c'ha donna no è più che honestà vivere¹.

En estas estrofas el fénix simboliza la pureza virginal, mientras que la tórtola parece simbolizar la pureza de una esposa honesta². También se muestra en el arte plástico esta relación entre el fénix y la castidad. En los bajorrelieves de las catedrales de Chartres y de Amiens, la Castidad personificada lleva un escudo sobre el cual está pintado un fénix envuelto en llamas³. En una pintura compuesta por el italiano G. Francesco Maineri a fines del siglo xv, la Virgen trae puesto un prendedor que lleva la misma decoración⁴.

A pesar de todos estos datos resultan enigmáticos los versos de Montesino. No es fácil explicar a qué se refiere el sustantivo «guarda». Este nombre es bastante frecuente en los poemas marianos de Montesino. En las *Coplas de la Natividad de Nuestra Señora* llama a la Virgen «guarda mía» (p. 459) y en las *Coplas de San Juan Evangelista* que comienzan «Al sol vences con tu vista» la describe como «la guarda que nos tiene el bien sano» (p. 442). En las *Coplas de San Juan Evangelista*, más tardías, que comienzan «Razón tiene vuestra alteza», juega con el

¹ W. THOMAS MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*. University of California Publications in Music vol. V, Berkeley and Los Angeles. University of California Press, London, Cambridge University Press, 1954, pp. 40-41.

² Es algo extraño que en este poema la tórtola parece simbolizar la mujer casada, en vez de la viuda que permanece fiel a su marido después de la muerte de éste, como, por ejemplo, la «tortolica» del romance de *Fonte frida*. Para el texto del romance véase JOSÉ M. BLECUA, *Floresta de lírica española*. Biblioteca Románica Hispánica, 2.ª ed., 2 vols., Madrid, Gredos, 1963, vol. I, n. 76. El ave tiene este último significado en el manual de predicación *Espéculo de los legos*, ed. por JOSÉ M.ª MOHEDANO HERNÁNDEZ. Madrid, C. S. I. C., 1951. En el capítulo XV «De la castidad» escribe el autor: «La segunda castidad es de las viudas... Enxenplo de la tórtola, que después que es muerto su equal, non se ayunta a otro, mas aremenbrándose de la conpannia perdida siempre geme, según dize Fisólogo».

³ Véase EMILE MÂLE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, pp. 119-120.

⁴ «La sagrada familia», Prado n. 244.

verbo «guardar» y el nombre «guarda», a través de más de diez estrofas. Al narrar cómo Cristo encomienda a su madre a San Juan desde la cruz, Montesino declara:

E así la guarda que tiene
nuestra alma sin gusano,
a tu mano, San Juan, viene p. 453.

Ocho versos después ruega a San Juan:

Suplico pues que nos guarde
esta guarda que es contigo,
día y noche y cada tarde,
y que nos haga cobarde
el furor del enemigo p. 453.

Y danos, por tu destreza
alto sacre, en quien confío
en la muerte fortaleza,
por esta guarda e riqueza
que Dios puso en tu albedrío p. 454.

El verbo «guardar» se repite dos veces más en las siguientes estrofas. Parece que, en estos tres poemas, «guarda» significa protector. Sin embargo, en las *Coplas del Infante y el Pecado* parece significar protección. La guarda que la Virgen pone a su hijo podría referirse a su virginidad *in partu et post partum*, que protege a Cristo del pecado original. En sus *Coplas de Vita Christi*, fray Iñigo de Mendoza emplea el verbo «guardar» al describir el parto virginal: «quedó después de parida / guardada, no corrompida / su sacra virginidad» (69)¹. Pero para Mendoza es Cristo quien guarda a su madre, como se ve en los siguientes versos: «porquel niño divinal / guardando su madre pura...» (pp. 71-72).

Mas si la «guarda» que pone la Virgen es la exención del pecado original, ¿qué «guarda» pone el fénix?, ¿análoga pureza y castidad?. ¿O piensa Montesino en algo más físico, como, por ejemplo, el nido de hierbas y especies que construye el ave milagrosa? En un estudio del poema anglosajón del siglo IX, *The Phoenix*, John Bugge demuestra cómo su autor pinta el nido como una fortaleza que protege al ave contra los asaltos del diablo². Claro que no quiero sugerir ninguna relación di-

¹ Ed. de JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS.

² «The Virgin Phoenix», *Medieval Studies*, 1976, 38, pp. 332-50.

recta entre el poema anglosajón y la obra de Montesino, pero las dos obras podrían reflejar una tradición parecida.

Hay otro aspecto del poema anglosajón que a mi parecer ayuda a explicar la función del fénix dentro de la evocación del paraíso. En el poema inglés, y también en el poema *De ave phoenice*, del siglo IV, que se atribuye a Lactancio y que a lo mejor sirvió de fuente al primero, el fénix vive en el paraíso terrenal. No se puede constatar con seguridad que Montesino relacionase el fénix con el paraíso terrenal. En primer lugar lo llama «fénix de Arabia», epíteto que repite en el *Itinerario de la Cruz*¹. La tradición de que el fénix vivía en Arabia proviene de la *Historia Naturalis* de Plinio y del *De bestiis et aliis rebus*, atribuido a Hugo de San Víctor. No creo, sin embargo, que esto impida que Montesino relacionase el fénix con el paraíso. Los autores y cartógrafos de la Edad Media creyeron que el paraíso terrenal se hallaba en el Oriente, y, generalmente, lo situaban en la India o en Asia, pero también a veces en Africa². Podría ser incluso que Montesino emplease el nombre Arabia

¹ En este poema Montesino pone en contraste con la cumbre del Gólgota donde murió Cristo, los lugares amenos celebrados en la literatura clásica y en el Viejo Testamento:

En rocas altas de Arabia
nasce sola fénix ave,
y en los bosques de Tesalia
se crían gatos de algalia
la mejor y la más suave.

Mas en tí, beata cumbre,
hizo nido el sacro sacre,
y sacre, dador de lumbre,
más hermoso en certidumbre
que azul de acre p. 425.

El fénix también aparece en las *Coplas del glorioso San Francisco* que comienzan «Verbo de real clemencia» donde forma parte del catálogo de pájaros que acompañan al santo en el monte:

Allí vieras a montones
zaidas, águilas y garzas,
ave fénix, alciones,
y faisanes e pavones,
e cercetas por las zarzas p. 432.

² HOWARD ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. por JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS seguido de un Apéndice: «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas» por MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 161-62.

de un modo más simbólico que geográfico, como hace Hugo de San Víctor, quien lo interpreta de manera exegética:

Phoenix est Arabiae avis. Arabia vero interpretatur campestris.
Campus est hic mundus, Arabia saecularis vita, Arabes saeculares¹.

Tampoco me parece probable que Montesino hubiese recibido sus informes sobre el fénix de una sola fuente. A lo mejor sus versos atestiguan la influencia algo confusa de varias tradiciones.

Nos queda por examinar el tercer grupo de comparaciones: las piedras preciosas. Montesino emplea éstas para expresar la belleza de la Virgen:

Tu no menos linda boca
la que dijo: *Ecce ancilla*,
en finos rubíes se troca p. 447

y señala la riqueza espiritual que el Infante ofrece al hombre al destacar su pobreza y su desprecio de la riqueza mundana:

apenas tiene mantillas
y por oro viste heno;

jaspe ni dorada piña
con él son valor pequeño p. 448.

Ya he dicho que Montesino reúne elementos relacionados con el paraíso terrenal y con otros pertenecientes a la visión de la Nueva Jerusalén en el capítulo XXI del Apocalipsis de San Juan. De las nueve materias preciosas nombradas en las dos partes contemplativas del poema: zafiros, cristal, rubíes, perlas, corales (p. 447), oro, calcedonia, jaspe y dorada piña (p. 448), seis también se hallan en los versos 18 a 21 del capítulo citado. Son las siguientes: zafiros, cristal, jaspe, calcedonia, oro, perlas. Los rubíes, aunque no se encuentran en la descripción bíblica, sí aparecen en las *Coplas de San Juan Evangelista* que comienzan «Razón tiene vuestra alteza», y que contienen un resumen de la visión de la santa ciudad:

De argamasa de rubíes
viste ser sus fundamentos,
y doce más de zafires,
anejos a los veriles,
eran todos los cimientos p. 456.

¹ *De bestiis et aliis rebus* I, XLIX, cols. 48-49, en J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus, series latina*, vol. CLXXVII.

Otros tres aspectos de la contemplación de Montesino subrayan esta relación con la Nueva Jerusalén. Ya me he referido al eco del verso del Apocalipsis en la siguiente exclamación dirigida a la Virgen: «¡cierto son el sol e luna / sombra en tu comparación!»¹. La claridad que rodea a la Virgen y baña el portal donde nació Cristo: «La luz que se multiplica / la ilustra de mil colores» (p. 447), recuerda la que ilumina la ciudad santa:

et ostendit mihi civitatem sanctam Jerusalem descendentem de coelo
a Deo, habentem claritatem Dei: et lumen ejus simile lapidi pretioso
tamquam lapidi jaspidis, sicut crystallum vv. 10-11.

Pero la alusión a la ciudad de Babilonia: «peor es que Babilonia / quien no mira este dechado» (p. 448) me parece concluyente. El contraste entre Jerusalén y Babilonia está implícito en el libro del Apocalipsis². En las *Coplas de San Juan Evangelista*, Montesino destaca este contraste muy claramente:

Tú viste las diferencias
de contraria ceremonia,
las figuras y adherencias
y el fin de las consecuencias
del cielo y de Babilonia.

Do viste que estas ciudades
recibieron por su pago,
una, eternas claridades,
otra, por sus heredades,
tinieblas de eterno lago p. 456.

En las *Coplas del Infante y el Pecado*, sin embargo, existe otro contraste, muy importante para comprender el propósito didáctico y artístico de Montesino. Al cerrar esta contienda entre Cristo y el diablo, seguramente quería subrayar el contraste entre lo infernal y lo celestial, y demostrar que por medio del sacrificio y sufrimiento de Cristo, el hombre podía llegar al paraíso, y volver a encontrar el Edén perdido.

Para finalizar, resumiendo, debo decir que no trato de negar que el poema tenga muchos defectos, sobre todo en la estructura. Por ejemplo, en la «Contemplación entre la Virgen y el hijo, que el autor hace», las partes narrativas encajan muy mal con la descripción contemplativa.

¹ Véase el apartado IV de este artículo.

² Se describe la destrucción de Babilonia en el Apocalipsis de San Juan, 18.

A partir del verso: «La reina, de realeza», las palabras de la Virgen interrumpen el ritmo del monólogo interior del autor. Habría sido mejor que Montesino hubiese dejado un contraste completo entre las tres partes de diálogo y las dos partes de contemplación. Parece, debido a la repetición del episodio del desmayo en *In Nativitate Christi*, que Montesino ha reconocido esto y ha querido colocar este pequeño drama en un poema estructuralmente más apropiado. Asimismo, la representación de Cristo como niño recién nacido, al mismo tiempo que caballero y guerrero, resulta algo problemática desde el punto de vista imaginativo del lector. Es de lamentar, además, el efecto tan soso del repetido estribillo «Mal han barajado»¹.

Tales defectos, sin embargo, no disminuyen ni los méritos, ya indicados en este artículo, ni la importancia e interés de la obra. Este tipo de literatura popular nos dice mucho de la vida cultural y religiosa de la época. Es muy saludable tener en cuenta que en el siglo XVI las prensas imprimieron grandes cantidades de romances en forma de pliegos sueltos por cada página de poesía erudita a la italiana. Al leer las *Coplas del Infante y el Pecado* experimentamos algo de lo que le gustaba a la mayoría de los lectores. Antes de concluir parece conveniente recordar las siguientes palabras del célebre bibliógrafo Antonio Rodríguez-Moñino:

La gran masa lectora de los siglos de oro no conocía todo lo que conocemos; hoy ignoramos mucho de lo que ella conocía. Su panorama era incompleto y parcial; el nuestro también lo es².

HELEN BORELAND

Westfield College
University of London

¹ Según Montesino las *Coplas del Infante y el Pecado* se deben cantar «al son de 'La zorrilla con el gallo'». Esta canción se halla en el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por F. ASENJO BARBIERI. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1890, n. 442. El estribillo «Mal han barajado» corresponde al estribillo sin sentido aparente de la versión profana «zangorromango».

² *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Castalia, 1965, p. 55. Quiero dar las gracias al Professor A. D. Deyermond y al Dr. David Hook, quienes leyeron y comentaron una versión de este artículo, y a Alfonso Moreno que revisó el texto. Algunas de mis ideas fueron presentadas a mis colegas del Medieval Spanish Research Seminar del Westfield College, y sus comentarios me resultaron muy útiles.