

REVISTA  
DE  
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Depósito legal: M. 550-1958

Tomo XLVI

JULIO-DICIEMBRE 1963

Cuadernos 3.º-4.º

EL ORIGEN DE LAS COMPARACIONES  
RELIGIOSAS DEL SIGLO DE ORO:  
MENDOZA, MONTESINO Y ROMÁN

En los últimos decenios del siglo quince aparecen en español las *Pasiones* y las *Vidas de Cristo* versificadas. Casi seguramente la más temprana de las *Pasiones* es la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro, la cual, impresa antes de 1492, no puede haber sido compuesta más tarde de 1480<sup>1</sup>. La *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza, que narra y comenta la vida de Cristo hasta el episodio de los Santos Inocentes, en donde se interrumpe bruscamente, se imprimió primero en Zaragoza en 1482<sup>2</sup>, pero apenas se ha considerado el problema de la fecha de su composición. Menéndez y Pelayo creía que debió de escribirse en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos<sup>3</sup>; hay indicios de que su primera redacción se remonta al reinado de Enrique IV, tales como la alusión al pavonearse de los cortesanos *delante las portuguesas* (¿las damas de Juana?), f. Clv, el ataque contra los privados reales, *ibid.*, y varias referencias despectivas a los monarcas en general y a las reinas en particular (cf. C7r), que cuadran mal con las demás obras de Mendoza escritas durante el reinado de Fernando e Isabel, y que, por lo que sabemos de esta época, no pudieron escribirse

<sup>1</sup> Véanse mis artículos *The religious poems of Diego de San Pedro: their relationship and their dating*. *Hispanic Review*, 1960, XXVIII, 1-15, y *The first printing of San Pedro's. Pasión trovada*. *ibid.*, 1962, XXX, 149-51.

<sup>2</sup> Véase ANTONIO PÉREZ GÓMEZ: *Notas para la bibliografía de fray Iñigo de Mendoza y de Jorge Manrique*. *Hispanic Review*, 1959, XXVII, 30-41. Cito según el fac-símil de esta edición publicado por la Real Academia Española (Madrid, 1953).

<sup>3</sup> Todas las citas de MENÉNDEZ Y PELAYO se refieren al cap. 22, *La poesía religiosa en tiempo de los Reyes Católicos*, de su *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, 1944, III, 42-75.

durante aquel diluvio de poemas panegíricos<sup>1</sup>. Las *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra sancta fe cathólica* de Fray Ambrosio de Montesino son piezas más cortas —muchas, consagradas a episodios del Nuevo Testamento—, y fueron impresas, sin pie de imprenta, por Juan Vázquez, cuya producción tipográfica fechada cae entre los años de 1484 y 1486, de manera que se suelen fechar en «c. 1485»<sup>2</sup>. A pesar de algunas prometedoras alusiones a varios nobles en las dedicatorias de las coplas, no hay manera de establecer más exactamente la fecha de redacción de estas poesías, aunque es evidente que la mayoría se compusieron entre 1482 y 1485.

El Comendador Román, el menos estudiado de todos estos autores, es conocido mejor por sus poesías cortas, cómicas y satíricas, primero impresas en el *Cancionero general* de 1511, y luego reimprimadas en el *Cancionero de Constantina* y el *Cancionero de obras de burlas*. Pero en este trabajo me fijaré únicamente en su obra más ambiciosa, de carácter muy distinto, su narración en verso de la Cena, la Pasión y la Resurrección. La obra se compuso en tres etapas, y se imprimió en dos. Las *Trobas de la gloriosa pasión* (que empiezan con la Cena) fueron impresas en Toledo por Vázquez, y así se fechan c. 1485. Las *Coplas de la pasión con la resurrección* son una reimpresión de las *Trobas*, aumentadas, como indica el título, por la narración de la Resurrección. El colofón nos informa, sin más, que el libro fue «impreso en Toledo»; el segundo tipógrafo toledano, Antonio Téllez, adquirió una parte de los materiales de Vázquez: no es posible, a base de la evidencia tipográfica, atribuirles seguramente ni a Vázquez, en 1486 o más temprano, ni a Téllez, en 1494 o más tarde. Debe notarse que la fecha acostumbrada de los bibliógrafos, «c. 1490», no es más que, en la frase de Sir Henry Thomas,

<sup>1</sup> Véanse mis artículos *The printed editions and the text of the works of Fray Iñigo de Mendoza*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 1962, XX, 137-52, y *MS. Escorialense K-III-7: el llamado «Cancionero de Fr. I. de M.»* *Filología*, Buenos Aires, 1961, VII. El trabajo inédito de JUAN RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, de la State University of New York and Buffalo, *Dos versiones de las coplas de Vita Christi de Fr. I. de M.* demuestra claramente que la primera redacción pertenece al reinado de Enrique IV. Es, desde luego, insostenible la sugerencia del P. ALEJANDRO RECIO en *La Inmaculada en la predicación franciscana*, *Archivo Ibero-Americano*, 1955, XV, 105-200, pág. 118, de que fray Iñigo se refiriera en la *Vita Christi* a algo que ocurrió en Valladolid en 1552.

<sup>2</sup> Facsímil por Sir HENRY THOMAS, Londres, 1936. El texto del *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas* (Toledo, 1508), de Montesino, fue reimpresso por JUSTO DE SANCHA en su *Romancero y cancionero sagrados*, BAE, XXXV. Muchas poesías son comunes al *Cancionero* y a las *Coplas* anteriores, pero, en casi todos los casos, las poesías del *Cancionero* revelan algunos cambios.

«a useful compromise», un término medio conveniente<sup>1</sup>; pero la verdad es que es completamente imposible que fueran impresas en 1490. La *Cena* y la *Pasión* se escribieron entre 1482 (hay una alusión a la guerra de Granada) y la fecha de su impresión, c. 1485. Pero quisiera sugerir que Sir Henry Thomas debió haberse dejado convencer por sus propios argumentos basados en la evidencia interior acerca de la fecha de composición de la *Resurrección*. En resumidas cuentas: una alusión a una victoria ganada contra los moros no sólo no se debe interpretar como una alusión a la toma de Granada<sup>2</sup>, sino que tiene que significar que esta ciudad todavía no había capitulado; del criado de los Reyes Católicos mismos se hubiera esperado, en otro caso, un hiperbólico canto de victoria. La *Resurrección*, pues, se compuso entre c. 1485 y 1492; y ya que Román, que vivía todavía en 1497, no vio la necesidad de enmendar lo que había escrito, la fecha más temprana sería la fecha más probable de su composición; así que la *Resurrección* debió escribirse por los años de 1485-86.

Hasta que apareció la *Pasión* de San Pedro o la *Vita* de Mendoza, la poesía religiosa en España había estado limitada a vidas de santos o milagros de Nuestra Señora, a largos poemas moralizadores sobre temas como el de los siete pecados mortales, y a poesías líricas, más cortas, generalmente dedicadas a la Virgen. Pero, a partir de los franciscanos del trescientos, que adoptaron con entusiasmo los temas de la Navidad y de la *Passio Christi-Compassio Mariae*, la vida de Cristo proporcionó material a los poetas narrativos de toda Europa, y no sólo en latín, sino también en inglés, francés, italiano, provenzal, y aun, dentro de la Península, en catalán. Tal vez el verdadero problema sea explicar cómo no se cultivó el género mucho antes en Castilla; pero, por lo menos, es de suponer que la aparición, aun tardía, de esta clase de poesía se deba a la reforma franciscana<sup>3</sup>, porque Mendoza y Montesino eran ambos franciscanos de la Observancia, es decir, miembros de las comunidades reformadas que, en el curso del siglo XV, se sintieron atraídas de nuevo a los ideales primitivos

<sup>1</sup> Facsímil de las *Coplas*, Londres, 1936, pág. 12. Existe otro facsímil por ANTONIO PÉREZ GÓMEZ, en *Incunables poéticos castellanos*, Valencia, 1955, IV. Cito de Román como de los demás poetas, resolviendo las abreviaturas y corrigiendo las erratas sin más indicio.

<sup>2</sup> Fue PLÁCIDO AGUILÓ Y FUSTER, *Apuntes bibliográficos acerca de cuatro incunables desconocidos*, Barcelona, 1888, cit. por Thomas, quien primero sostuvo que Román hablaba de la toma de Granada.

<sup>3</sup> Véase mi *The supposed sources of inspiration of Spanish fifteenth-century narrative religious verse*, *Symposium*, 1963, XVII, 268-91.

franciscanos de la pobreza y la humildad, y a una nueva desconfianza de la erudición y del intelecto mismo. Muchos elementos en la poesía de estos dos autores se pueden atribuir a la influencia de esta corriente de ideas, aunque no debemos pasar por alto el hecho de que no todas las ideas y las actitudes identificadas por los críticos como franciscanas lo son exclusivamente, ya que muchas son características de toda la predicación mendicante por toda Europa en los siglos XIV y XV. Tal vez el rasgo más notable de esta nueva poesía religiosa sea que no tiene pretensiones; es de tanta sencillez e ingenuidad, que, por lo menos, a un crítico le han parecido artificiales<sup>1</sup>.

Sin embargo, existen entre estos cuatro poetas tantas diferencias como semejanzas. He discutido en otro sitio sus distintos objetivos y métodos; también tienen diferencias estilísticas. San Pedro, a pesar de unos trozos espléndidos de retórica emotiva, especialmente en los lamentos de la Virgen (incorporados, luego, en las *Siete Angustias de Nuestra Señora*), escribe sencillamente, en quintillas dobles, la estrofa menos complicada del siglo XV. Y, en contraste con sus demás obras, evita los *figurae* y *exempla* alegóricos. En toda la obra de San Pedro, escritor cuyo estilo, aparte de la *Pasión* y el *Sermón* burlesco, debe todo a los manuales medievales de retórica<sup>2</sup>, hay muchísimas metáforas dobles o sostenidas, pero no hay más que tres símiles (porque los teóricos, a pesar de Virgilio, de Homero y de la Biblia, condenan este tropo<sup>3</sup>); y el hecho de que dos de estos símiles se presenten en la *Pasión* es algo muy significativo, aunque no pueden com-

<sup>1</sup> PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, 1949, I, 314: «La simplicité, le pittoresque, n'est ici, le plus souvent, que le pieux artifice d'un éducateur.»

<sup>2</sup> Véase mi *Diego de San Pedro's stylistic reform*, *Bulletin of Hispanic Studies*, 1960, XXXVII, 1-15.

<sup>3</sup> Cf. QUINTILIANO, *De inst. or.*, VII, 3. Los teóricos medievales o insisten en que se empleen muy poco las comparaciones (MATEO DE VENDOME, *Ars versificatoria*, IV, 3; EBRARDO EL ALEMÁN, *Laborintus*, v. 313) o indican su preferencia por la metáfora (GOFREDO DE VINSAUF, *Poetria nova*, vv. 241-63). Los textos se pueden ver en EDMOND FARAL, *Les arts poétiques du XIIe et du XIII siècle*, Paris 1924. FARAL señala el hecho de que las versiones medievales tardías de la *Eneida* suprimen las comparaciones virgilianas. La teoría retórica del sermón latino medieval es idéntica, salvo en el caso de un tipo de imagen, v. *infra* con la de las *artes poeticae*: véase T. M. CHARLAND, *Artes praedicandi: contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen âge*, Paris-Ottawa, 1936 y especialmente el prólogo excepcionalmente valioso de M. D. CHENU.

pararse con las imágenes de los otros poetas que estamos considerando<sup>1</sup>. En las estrofas preliminares dedicadas a la monja de quien está enamorado y a quien confiesa su «pasión», jugando con esta palabra como se puede imaginar, compara su propia desgana de empezar la «Pasión», mientras compone estrofa tras estrofa de prólogo, con la de unos reos a punto de ser ajusticiados que intentan diferir la hora inevitable pronunciando prolijos discursos. Y la *Pasión* misma empieza con la imagen más gastada de la Edad Media, el símil náutico: el piloto alejado de la tierra invoca la ayuda de los santos; y lo mismo hace el poeta, que luego, como Jorge Manrique, Mendoza, Padilla, etc., prosigue valiéndose del tópico igualmente vulgarizado, cuya historia anterior investigó Curtius, el de rechazar las musas paganas.

El poema de Román, como dije arriba, se escribió en tres etapas, y en cada parte el empleo de las imágenes es distinto. La primera parte, la «Cena», A2r-A5v, se divide en dos secciones: la primera y más larga, diecinueve estrofas de coplas de pie quebrado, es la «Entroducción a los reyes», panegírica. La segunda sección, dieciocho estrofas de coplas reales, trata de la Cena. Empieza, A4r, con una figura alegórica muy elaborada de la «corte» de Cristo, a la que volveré luego, y Román, después de apostrofar a Cristo, pidiéndole ayuda para componer el poema, sigue narrando, todavía haciendo uso del apóstrofe (*cenaste, lauaste los pies*, etc.), la historia de la Cena, terminando con algún comentario sobre el misterio de la Redención. Luego, el Comendador explica, en una rúbrica A5v, que, después de acabar esta sección, los reyes Fernando e Isabel le habían rogado que completase toda la historia de la Pasión, y así lo hace, A5v-C8r, en 178 estrofas de coplas de pie quebrado (no como las de la «Entroducción», sino como las del *Claro escuro* de Mena). En las *Coplas* sigue una tercera parte, la Resurrección, también escrita a petición de los Reyes Católicos, D1r-E10v, de 166 estrofas, otra vez de coplas de pie quebrado de la misma estructura que las de la Pasión. La narración está interrumpida por distintas variedades de comentario; entre ellas, las comparaciones ilustrativas, que llevan la rúbrica de *compara*. En la Pasión hay cinco comparaciones así; en la Resurrección, compuesta más tarde, hay, aunque es más corta, quince.

La «Cena» contiene una sola imagen, rubricada, no *compara*, sino *comiença la contenplación dela çena por la corte que christo traya quando*

<sup>1</sup> El tercero es una parodia de la imagen de los ríos confluentes de MENA, *Laberinto*, CLXII, utilizado en su canción obscena *A una señora a quien le rogó que le besasse*, *Canc. gen.* 1511, f. 236v.

*andaua enesta vida*. Se trata de una serie prolongada de correspondencias, una *figura* alegórica medieval completamente típica: así, en la corte de Cristo, los galanes eran los apóstoles; las damas, las Marías; los brocados eran cilicios; los torneos, la contemplación, y así sucesivamente. Algunos de los cotejos, que Román pone en paralelo en dos estrofas de diez versos, más o menos uno en cada verso, no concuerdan, y aunque se pudiera considerar que yace implícito el contraste entre la corte de Cristo y la de la España contemporánea, la imagen entera carece de fuerza, porque Román no dice más que, para ser buenos cristianos, debíamos pensar en *tales cortesanos y aquel rrey*.

Al volver a las comparaciones de la Pasión y la Resurrección encontramos una marcada diferencia. Dos imágenes, una en cada parte, son metáforas: *O pelycano syn par* (C5r), y *los terremotos tales/.../son trompetas y atabales* (D5r); pero las demás son símiles. Así, en la Pasión se compara al Señor compartiendo con nosotros sus virtudes, con un capitán generoso que divide los gajes de una guerra justa (A6r); Jesús anda entre los judíos como un cordero entre lobos rapaces (B3r); la Virgen, que se apresura a ver a su Hijo después de conocer la crucifixión, es como un hombre que lucha con el mar, *echando el agua y beuiendo* (¿sus lágrimas?), sufriendo trescientas muertes antes de llegar a la tierra (C1r); María sigue las huellas sangrientas de Cristo como una tigre que sigue la pista de sus cachorros (C1v); y la última imagen de la Pasión es la metáfora ya mencionada del pelícano que *sacaste por nos librar/la sangre del corazón* (C5r).

En la Resurrección la frecuencia de las imágenes es tres veces más alta. A pesar del hecho de que cada una aparece en una estrofa bajo la rúbrica de *conpara*, son de una extensión muy variable, e incluso varias son cortas, comparaciones de uno o dos versos, que no apuran las implicaciones de la comparación. Por ejemplo: los apóstoles dejados solos después de la Ascensión de Cristo son *como rreyes desconpuestos/esperando sus coronas* (E10r), pero el resto de la estrofa describe a los apóstoles en términos aplicables sólo a ellos y no a reyes que están esperando coronas; también la imagen de *con pena tan infinita/como quando el sol se quita* (E9r) no se continúa más adelante. A veces se mezclan los detalles de la imagen y de la realidad sin que haya correspondencia entre ellos, como cuando Román escribe (D3r) que Dios entró en el mundo a quitarnos nuestros pecados, *como rrey disimulado/en figura de rromero* y anduvo mendigando de casa en casa para dejar la gloria abierta a todos. Una de las comparaciones es extremadamente floja: la gracia de Dios es tan grande como una mina de oro inagotable (E7r). Pero no es preciso detenernos en las comparaciones fracasadas. Román no siempre se bate en retirada apresurada de sus símiles («retreats hastily from his similes», Thomas, p. 16), y tiene algunas compa-

raciones extensas en que se hermanan todos los elementos, como cuando el Cristo resucitado va visitando a sus amigos y discípulos (E5v):

Andaua dios visitando  
 los suyos porque les preste  
 como buen rrey peleando  
 que anda sienpre rreparando  
 la flaqueza de su hueste  
 hablando muy amoroso  
 por do quiere que se mueue  
 sienpre en proa  
 y al que siente mas dudoso  
 porque haga lo que deue  
 mas le loa

También nos complace la imagen (E7r) de los apóstoles que esperan tristemente, después de irse Cristo, como niños cuyo padre se ha marchado, hasta que le vuelvan a ver: todos los elementos de la comparación son aplicables a las dos situaciones, aunque se pudiera poner reparos a lo banal de la comparación. Hay, sin embargo, algunas imágenes más llamativas: el Señor baja al infierno y (D4r):

por las cueuas de bolcan  
 andaua como aliman  
 entre gente de guinea

Después de una serie de apariciones y desapariciones milagrosas («trepelías», las diría Cervantes), Román comenta (E4v) que

andaua el señor sin fallas  
 visitando a sus hermanos  
 como jugador de manos  
 quando pasa las agallas  
 avnque lestauan mirando  
 quando les aparescia  
 sin conquista  
 nos sabien como ny quando  
 se yva ny se venia  
 de su vista.

Sir Henry Thomas encuentra el símil del capitán «strange» («extraño»), el del alemán «far-fetched» («traído por los pelos»), y, en cuanto a Cristo como prestidigitador, anota (p. 16): «it would be in bad taste in anyone less naïve than the Comendador» («en un autor menos ingenuo que el Comendador sería de un gusto pésimo»). Sin embargo, estas comparaciones no

son tan desafortunadas. Cristo, entre los habitantes sombríos del infierno, se destaca como un alemán rubio («alemán» es casi sinónimo de «roxo»: véase Covarrubias s. v. ALEMANIA) entre los negros de la costa occidental de Africa. El *ahora se ve y ahora no* del prestidigitador describe justamente la serie extraordinaria de desapariciones y apariciones repentinas llevadas a cabo por Cristo en los evangelios apócrifos. En cuanto al buen gusto, esto es otra cosa y volveré sobre ello.

Fray Iñigo de Mendoza, al empezar su *Vita* versificada, paga el tributo acostumbrado a Juan de Mena, salvándole de la condenación general de la poesía profana, A1v, utilizando el mismo argumento que emplea Mena en sus *Siete pecados*, pero el estilo de Mendoza en la *Vita Christi* es de lo más opuesto al de Mena —por lo menos, del Mena del *Laberinto*—. Fray Ambrosio de Montesino, como más tarde Padilla<sup>1</sup>, ataca el estilo elevado, *ed. cit.*, A2r:

que lagrimas son meiores  
en tal caso que alto estilo  
pues con ellas los colores  
y rretorecos primores  
son pauilo

pero Mendoza, aunque está apuntando, claro está, a la comunicación sencilla y directa, parece menos seguro de su postura en rechazar el «alto estilo» y adoptar el «grosero», y hasta se disculpa por el episodio de los pastores y su diálogo rústico<sup>2</sup>; emplea, para justificarse, una imagen típica, de remoto abolengo<sup>3</sup>, B6v:

Porque no pueden estar  
en vn rigor toda via  
los arcos para tirar  
suelen los desempulgar  
alguna pieça del dia  
pues razon fue declarar  
estas chufas de pastores  
para poder recrea.  
despertar y renouar  
la gana de los lectores

<sup>1</sup> *Retablo de la vida de Cristo*. Sevilla, 1505, Cántico primero: «Cómo la vida de Cristo se debe escribir simple y devotamente, sin los altos estilos de los oradores y vanos poetas.» La realidad es que la actitud teórica de Padilla está mucho más cerca que su práctica al ideal medicante: en el estilo se parece mucho más a Mena que a Mendoza.

<sup>2</sup> La hipótesis de que se deriven los pastores rústicos de la *Vita Christi*, y así los de la tradición entera, de los de Virgilio, como volvió a afirmar recientemente FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Teatro medieval*, Valencia 1958, pág. 50: «precede del

En Mendoza, desde luego, no encontramos al mendicante puro; era un fraile cortesano y ha sido tachado de hipócrita. Los ataques crueles lanzados contra él por Vázquez de Palencia («¿cómo entiende y sabe tanto/del tracto de las mugeres?») y por otro galán anónimo («lindo frayle de palacio», etc.)<sup>1</sup>, Menéndez Pelayo los descartó como resultado del resentimiento de cortesanos heridos en lo vivo por su sátira. Pero se olvida de la poesía amorosa de Mendoza (*Canc. gen.* 1511, 186v) que, para Blecua (*Historia general de las literaturas hispánicas*, II), comprobada su «vinculación a los terrenales placeres». Como quiera que sea, Mendoza era predicador en la corte (es sumamente lamentable el que no nos haya llegado ninguno de sus sermones) y su *Vita Christi*, que se pudiera considerar como una colección de sermones versificados, está dirigida claramente a un público cortesano. No sólo se constituyen en blanco de su sátira las costumbres y los vicios de los cortesanos, su vestido, su lenguaje, su flirteo y lo demás, sino también hay que suponer que, a pesar de su estilo relativamente sencillo y directo, de su empleo del romance, forma métrica despreciada, y de sus «chufas de pastores», pensó que esta misma clase culta leería la *Vita* porque es digno de atención el hecho de que los *exemplos* de Mendoza aparecen raras veces como historias contadas por extenso, sino como alusiones indirectas.

---

renacimiento de Virgilio en las aulas salmantinas», ya no se puede sostener: véase MARCIAL JOSÉ BAYO, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento*, Madrid. 2959, págs. 9, 10 y 272. FRIDA WEBER DE KURLAT haciendo la reseña del libro de Carreter, *NRFH*, 1959, XIII, insinúa que *Mingo Revulgo* representa la secularización de la predicación eclesiástica, y que en esto también *Mingo* influyó con Mendoza. Quisiera sugerir que hay que decir específicamente la predicación mendicante, y que no hay que recurrir a *Mingo Revulgo* para explicar la influencia de ésta en Mendoza.

<sup>3</sup> Se trata de una *sententia* clásica, que en FEDRO, *Fabular*, III, 14, 10, se presenta bajo la forma de «Cito rumpes arcum, semper si tensus habueris», aunque tiene antecedentes griegos, por ejemplo Heródoto. La utiliza JUAN CASIANO, *Coll. pat.*, XXIV, 21; ocurre en una carta de San Bruno (impresa por A. WILMART, *Deux lettres concernant Raoul le Verd, l'ami de saint Bruno*, *Revue Bénédictine*, 1939, LI, 257-74); y Santo TOMÁS DE AQUINO, *Summa theol.* II-2, 168, art. 2, cuenta, de Casiano, una larga anécdota acerca de la repuesta que dio San Juan Evangelista a ciertos críticos: concluye con el *exemplum* vivo del arquero que dijo que «si hoc continue faceret, arcus frangeretur; unde B. Joannes subintulit quod similiter animus hominis frangeretur, si numquam a sua intensione relaxeretur». (Debo la cita de Santo Tomás al profesor Wilson.) Habrá sin duda otros centenares de ejemplos.

<sup>1</sup> VÁZQUEZ DE PALENCIA. *Contra Fray Iñigo de Mendoza, sobre las coplas de vita christi. Canc. gen.* 1511, 168v-169v, y *Otra obra de otro galán contra Fray Yñigo de Mendoza, ibid.* 170.

A pesar de todo esto Fray Iñigo, estilísticamente, es mucho más revolucionario que Fray Ambrosio. Los críticos suelen emparejar a los dos franciscanos y su «poesía popular», pero, comparado con el Mendoza de la *Vita Christi*, Montesino es un poeta culto. Sigue empleando el hipérbaton de Mena y de Santillana (*ala ciudad boluiste/efesiana*, B2v, etc), el participio de presente (las sesenta y seis estrofas de las «Coplas a sant juan euangelista» tienen el estribillo *euangelista/más bolante* que trae por consecuencia casi sesenta y seis participios de presente para suplir las rimas), y estrofas y rimas bastante complicadas y difíciles. Hasta sus romances, que tanto comentario han suscitado, son romances rimados.

Además, el empleo de las imágenes por los dos poetas es muy diferente. Montesino emplea mucho la *figura* alegórica, como, por ejemplo, en las «Coplas de sant juan», A7r-B3v, donde se halla una alegoría elaborada de San Juan Bautista con su emblema, el águila: su alcándara es el Cielo: cada pluma es una piedra de firmeza, etc.; está claro que Fray Ambrosio prefiere la metáfora al símil, de los que sólo hay tres o cuatro ejemplos en las *Coplas*; y es muy adicto a la *superlatio*, la comparación que depende de una fórmula como «más... que» (*mas olias que ambar gris; diamantes no son tales/ni rrubis*, C6r, etc.). De imágenes que se pudieran equiparar con las que estamos considerando tiene sólo éstas: el ruido de los golpes cuando se azotó a Cristo sonó *como los delas canales/quando sobre losas llueue*, A4r; el niño Jesús en los pechos de María es como una abeja que vuela entre las flores a chupar la miel, C2r; los serafines bajan *como los copos de nieue/espessos en çierço viento*, D5r; y *como cuerda de vallesta/que el azero doble el hilo/del cielo me traxo esta/a ser niño deste estilo*, B6v. Su *Cancionero* de 1508 tiene muchos más símiles pintorescos, pero se había establecido la moda mucho antes de esta fecha.

Por el contrario, la *Vita Christi* de Mendoza no tiene ninguna *figura* alegórica, pero, utilizando también los *exempla*, contiene, en cuatrocientas tantas estrofas, más de cincuenta imágenes, bajo la rúbrica de «comparación»<sup>1</sup>, lo cual significa que son dos veces más frecuentes que en Román, aun en la Resurrección. Algunas son vulgares: el ver la estrella que los conduce a Cristo destierra el *vano ydolatrar* de los Reyes Magos como el despertar ahuyenta a las fantasías nocturnas, C3r; cuando desapareció la estrella eran estos *cristianos primeros* como navegantes en un mar tempe-

<sup>1</sup> En otro sistema de clasificación, por ej. ROBERTO BASEVORN. *Forma praedici-candi* (1322) ed. CHARLAND, *op. cit.*, estas comparaciones se llamarían *exempla in natura* o *in arte* (véase la nota 22), mientras lo que nosotros y Mendoza solemos entender por «*exemplum*» se diría *exemplum in historia*.

tuoso, como guerreros cuando cae el portaestandarte, C3v; el ofrecimiento de oro del tercer rey, después de los de los otros, es dulce como una manzana después de una purga, como la calma después de una tempestad en el mar, como el amanecer después de una noche oscura, como el tesoro para un pobre, C7r; este mundo es como una barca averiada y peligrosa, como una casa que deja entrar la lluvia, como un licor dulce prontamente bebido, como la canción falsa de la sirena, como un edificio asentado en arena, como una manzana que parece sana pero que está podrida por dentro, D3v; los bienes de este mundo son como la riqueza soñada que desaparece al despertarse el que sueña, D3v; la *christiana color* de España es como el casco sano de una nuez podrida, como el color sano de la manzana que tiene por dentro un gusano, D7r.

Encontramos también en la *Vita* las comparaciones familiares sacadas de los bestiarios, tal vez las más usadas de todas las imágenes de los predicadores medievales. Encontramos los animales de la realidad circundante: la liebre, A2r, que *por no encobarse/a vezes pierde la vida* (amonestación a las vírgenes); el gallo encima del muladar, C4v; el escorpión de aspecto inocente, C8v; la anguila que se desliza, E1v,

que quanto con mayor gana  
apiertan y la detienen  
**tanto** mas es cosa llana  
**que se desliza** y desmana  
delas manos que la tienen

el perro con su presa, que intenta volver a ella con *saña doblada* cuando se le quiere apartar de ella, tirando del collar, E1v (todas estas imágenes de Herodes). A veces Mendoza elabora la comparación con detalles pintorescos: la mente humana, contemplando el misterio de la Encarnación, no puede jamás agotarlo, y todo lo que se ha escrito acerca de él (A4r)

es quanto lieua vn mosquito  
de muy **grand** cuba de vino  
que **nunca** le haze mella  
avnque beba quanto pueda  
sy mill vezes entra enella  
el sale borracho della  
**mas ella** llena se queda.

Los fieles españoles hacen sus preces, D7r,

como el tordo que se cria  
enla jaula de chequito  
que dize quando chirria  
ihesus y sancta maria  
**y el querria mas vn mosquito**

Los bienes de este mundo son traidores, D4r, y

con cara lisongera  
 como mastin escusero  
 halagan en la carrera  
 porque con falsa manera  
 nos muerdan mas de ligera.

Los mismos animales familiares, a los ojos del filósofo natural, adquieren características extrañas: en la colmena sólo el rey de las abejas carece de aguijón, E2v (un rey no debía pensar en la venganza); y hallamos también las criaturas semimíticas (como el pelicano de Román): la bestia maravillosa que es el elefante *que se ensaña en sangre ajena*, E5v (el tercer rey, conmovido al pensar en la Pasión de Cristo), la sirena que adormece a los que oyen su canción, C7r.

Nos encontramos con el aldeano sin habla, en un palacio, al ver *las cortinas* (v. infra), A4v; con el aldeano en casa de un gran señor, boquiabierto al ver los brocados, C3v; con el esgrimidor experto, C7r; con el romero afligido por la erisipela, *huego de sant marçal*, C8v; con el sastre bueno, E2r; con el contador fraudulento, E2r; con la madre que descubre que el hijo dado por muerto está vivo, C4v; y hay muchos símiles inclasificables: el bocado del caballo, B7v; el hombre que clava la vista en la lejanía para discernir algo peor que antes, y la vista *después en sy tornada/apenas puede ver nada*, A5r; la vela que alumbra una reunión mientras se consume (los judíos que se abrasan en su religión, dando luz mediante los profetas); el anzuelo oculto en el cebo, C8v; los gritos que se oyen cuando el toro salta la barrera, D8r; el pendón que *queda colgado/do es vino vendido*, E2r; y muchos más.

## II

Esta clase de comparación no es tampoco completamente nueva en la poesía española del cuatrocientos; se presentan imágenes del mismo tipo —no tan «realistas», ni tan dignas de recuerdo, ni tan elaboradas en detalles pintorescos, pero, con todo, esencialmente afines— en los versos de Hernán Mexía, Juan Alvarez Gato, Mena, Santillana, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y de otros menos conocidos. Y éstos, a su vez, no están haciendo más que tomar prestada la técnica, y hasta las imágenes mismas, del pre-

dicador medieval<sup>1</sup>. Ni siquiera es posible afirmar que cualquiera de las imágenes de Mendoza sea de su propia invención. En uno de los más vulgarizados manuales de predicación de la Edad Media, el *Summa predicantium*, de Juan Bromyard, del siglo catorce, se puede averiguar, s. v. CONSILIUM, que el tordo que chirría de Mendoza, que *más querría un mosquito*, es sólo una versión de la imagen del pájaro que habla inglés y francés sin entender palabra de ninguna lengua<sup>2</sup>. La presencia de esta imagen en Bromyard constituye una garantía adecuada de su empleo en varios millares de homilias medievales. En Bromyard también se puede hallar la cámara real con *sus cortinas* para asombrar al humilde aldeano<sup>3</sup>, el perro lisonjero y traidor, la muestra de una taberna, el mendigo apestado, la pesadilla, el soñador desilusionado al despestar<sup>4</sup>, el médico con sus purgas, el espejo

<sup>1</sup> Complica la cuestión el símil homérico, la «larga imagen» de Mena, como la llama MARÍA ROSA LIDA. *Juan de Mena*, México, 1950, que introdujo, de Dante, Francisco Imperial; RAFAEL LAPESA. *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pág. 170, indudablemente tiene razón en considerar como faltas, «imágenes de irredimible realismo», algunas de las excursiones realistas de Santillana: es una cuestión de tono. Sin embargo, habría que pensar en la posible influencia con el marqués de las imágenes de los predicadores medievales. Llama la atención el que ambos eruditos (y otros muchos) no se sirvan, al discutir obras medievales, de la terminología crítica medieval. Al ocuparse de las imágenes de Mena M. R. Lida evita el término de «símil», probablemente porque, en su sentido moderno, implica alguna conjunción que enlaza las dos partes de la imagen; pero el símil medieval, *collatio aperta*, puede conformarse con la expresión paralela de la imagen y la realidad (cf. «Las propiedades que las dueñas chicas han» del *Libro de Buen Amor*). Lapesa agrupa con las comparaciones auténticas los que emplean la fórmula de «más... que», *aut simil (superlatio)*. M. R. LIDA. *La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv*, RFE, 1946, VIII, 121-30 (artículo al que luego me referiré) pasa por alto el sentido técnico de «hipérbole» en el siglo xv.

<sup>2</sup> HARRY CAPLAN. *Medieval Artes Praedicandi: A Hand List*. Ithaca, Nueva York y Londres, 1934, registra ediciones impresas de Bromyard de Basilea (s.a.), Nuremberg (1485, 1518), París (1500, 1518), Lyon (1522), Venecia (1586), etc., pero ninguna impresa en España. Existe una bibliografía extensa sobre los sermones medievales y los *artes praedicandi* que sería inútil citar aquí; pero uno de los libros más provechosos es G. R. OWST. *Literature and Pulpit in Medieval England*, Cambridge, 1933, ya que dedica muchas páginas, citando numerosos ejemplos, a estas imágenes pintorescas.

<sup>3</sup> Vuelve a presentarse esta imagen en Juan del Encina, pero no es preciso postular, como han hecho varios críticos, la influencia directa de Mendoza en Encina, aunque esto es posible.

<sup>4</sup> E. M. WILSON en su trabajo muy sugestivo *Spanish and English religious poetry of the seventeenth century*, *Journal of Ecclesiastical History*, 1958, IX, 38-53, empieza por citar la siguiente imagen: «like the dreame of a hungry or thyrstie man,

deformador (y todas estas imágenes las emplea Mendoza) y varios centenares más que van, como en Mendoza, del lugar común de origen inaveriguable, por la imagen bíblica y la sacada de las recopilaciones enciclopédicas de pseudociencia zoológica, a la imagen más picante y sorprendente. Bien pudiera ser que Mendoza inventara alguna imagen de su propia cosecha —y el toro, por lo menos, parece español—, pero la única originalidad que seguramente se le puede conceder es la de haber sabido adaptar, como todos los predicadores de la Edad Media, los *exempla* «standard» (casi se pudiera decir «clásicos»), añadiendo «color local» y elaborando los detalles. Este procedimiento puede traer como consecuencia una casi metamorfosis de la imagen: el mendigo se transforma en el romero afligido por una enfermedad distinta, el loro se hace estornino negro («tordo»), las redes del cazador de aves se convierten en visco. Todo esto hace algo difícil la tarea del historiador de la literatura, tal como la define Kristeller: «fijar los elementos tanto originales como tradicionales»...

Pero, al intentar fijar la originalidad de estas comparaciones, hay que tener en cuenta otra circunstancia. Cualquier *collatio aperta* consta de dos partes: la imagen y la situación real a la que se aplica. Al rastrear la historia de estos tópicos menudos, no se debe esperar encontrar la situación concreta, que ilustre la imagen, repetida de autor en autor. (La imagen del sol y la vidriera, que cito abajo, será casi la única en ser aplicable a sólo dos situaciones.) La imagen del soñador desilusionado abarca cien situaciones de desilusión; la del anzuelo comprende cualquier decepción, cualquier triquiñuela: en Mendoza representa a Herodes diciendo a los Reyes Magos «et cum inveneritis, renunciate mihi, ut ego veniens adorem eum» (*Matt.*, II, 8); en Montesino representa a la Encarnación de Cristo, imaginada como una trampa para coger al diablo. En la obra de Bromyard y muchas recopilaciones semejantes, el predicador medieval encontraba un índice de tópicos (*Adulatio*, *Amor*, etc.), y, bajo cada rótulo, algunas indicaciones de cómo se pudiera desarrollar el tema, junto con anécdotas apropiadas y las imá-

---

who in his slepe dreameth that he is eatinge and drinckinge; but after he is awaked, his pain continueth and his soul is unpacient and nothing eased», de JUAN KNOX. *Comfortable Epistle to Christ's Afflicted Church* («como el sueño de un hombre hambriento y sediento, que dormido sueña que está comiendo y bebiendo; pero luego al despertarse, continúa su angustia, y su alma sigue impaciente y nada satisfecha») y la califica Wilson de «memorable». Pero se trata de un lugar común medieval; se encuentra en Román (*como quien se sueña rrey/ y se falla mendigante*, E6v), en Mendoza (ya citado), otra vez en una versión anterior del *Vita Christi* (MS. Escorialense K-III-7: véase mi trabajo antes citado). Esto quiere decir que la inspiración de Knox en este caso no es sencillamente «la vida cotidiana», sino la vida diaria tal como la refleja una larga tradición literaria.

genes que lo pudieran ilustrar. Es posible, luego, que en la poesía didáctica más temprana Juan de Mena, por ejemplo, tomase prestadas, íntegras, *collationes* que oyó emplear en algún sermón, pero parece probable que predicadores de profesión, como Mendoza y Montesino, utilizasen las imágenes tradicionales en contextos originales. La diferencia más importante, en verdad, entre Fray Iñigo y los poetas didácticos anteriores es que Mendoza era predicador, y, según la opinión, el predilecto de la reina. Con Mendoza el fraile español se convierte en poeta.

El lector habrá notado ya que ninguna de las imágenes de Mendoza que he citado hasta aquí se aplicaron a misterios de la fe o a la Persona Divina, y es precisamente un empleo de este tipo de imagen, en obras posteriores, el que parece desagradar a los críticos modernos. El comendador Román compara a la Virgen con un nadador que se ahoga y con una tigre; a Cristo con un buen rey, el padre de una familia, un cordero entre lobos, el pelícano, el sol, un romero, un capitán generoso, un alemán, un prestidigitador. Mendoza tiene sólo cuatro imágenes así. El misterio del parto virginal queda aclarado con esta imagen, A3r:

Tu quedaras tan entera  
dela preñez del jnfante  
qual queda la vidriera  
quando enella Reuerbera  
el sol y passa adelante.

El padre jesuíta Alonso Rodríguez observó en 1610: «suelen traer un ejemplo natural<sup>1</sup> para declarar esto, aunque ninguno hay que cuadre del todo: así como el rayo del sol pasa por la vidriera sin quebrarla, antes queda ella muy entera—»<sup>2</sup>. Esta imagen tiene, en realidad, dos aplicaciones: una, como en Mendoza, ilustrativa del parto virginal; o, en la tradición mística, otra ilustrativa del estado contemplativo, cuando el alma se siente invadida por Dios. La mayoría de los ejemplos del empleo de esta imagen, reunidos por los estudios modernos del tópico<sup>3</sup>, hay que fecharlos después de Fray Iñigo, aunque se ha notado su existencia en Berceo y en Juan Manuel. Pero

<sup>1</sup> Es decir, un *exemplum in natura*, cf. la nota 17.

<sup>2</sup> *Pláticas de la doctrina christiana*, cit. por ROBERT RICARD. *Paravicino, Rabelais, le soleil et la «vidriera»*, *Bulletin Hispanique*, 1955, LVII, 327-30.

<sup>3</sup> DÁMASO ALONSO. *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, 1942, 262-63; FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA. *No ventre da Virgem Mãe*, Brasília (Coimbra), 1943, II, 394-97; ROBERT RICARD. *Cristal, vidrio, vidriera*, *Modern Language Review*, 1945, XL, 216-17 y XLI (1946), 321; JEAN DAGENS. *La métaphore de la*

los estudios eruditos que he citado dan la impresión de que, tras alguna aparición esporádica en la Edad Media española, la imagen se convierte, en el Siglo de Oro, en un tópico preferido. Ya que no cabe duda de que se trata de un lugar común medieval en latín, en francés y en inglés, ¿no nos deberíamos preguntar si esta impresión, aunque presta apoyo a la tesis de la llegada tardía a Castilla y la floración en el Siglo de Oro de mucha materia medieval, subsistiría después de una investigación minuciosa de los sermones medievales castellanos que, a diferencia de las homilias medievales en latín y los sermones del Siglo de Oro, son accesibles sólo en los archivos y están, la mayor parte, por investigar?

En cuanto a las imágenes aplicadas a la Persona Divina, Mendoza tiene, A7r:

en cas del boticario  
el buen físico prudente  
escudriña en el almario  
el xarope que es contrario  
ala passyon del paçiente

El buen físico es Dios; el jarope que escoge es Cristo. Es una habilidad en la guerra llevar las tropas por montañas despobladas para que la sorpresa de la arremetida, y por consiguiente la victoria, sea mayor; así, el Señor ocultó su divinidad en la humilde cuadra, D4v. La carne de Cristo era cebo para el diablo, como la carne puesta en la buitrrera que al buitre, que no se fija en el ballestero, le cuesta la vida, D5r. No he encontrado en la literatura anterior la imagen de la buitrrera (aunque en la *Celestina*, XII, Pármemo habla de Melibea como «carne de buitrrera» —y también «ceuo de anzuelo») —; pero se pudiera oponer que la imagen misma no es más que una variación local del conocido cazador de aves (cf. el diablo como cazador de aves en San Agustín, *Homiliae in S. Joann*, LVII); en su aplicación corre pareja con muchos otros reclamos, lazos y trampas (cf. el anzuelo de Montesino<sup>1</sup>). En cuanto a las otras comparaciones, Dios el médico (cf. Roberto

---

*verrière*, *Revue d'Ascétique et de Mystique*, 1949, 524-31; RICARD, *art. cit.* en la nota anterior. La verdad es que empieza a ser frecuente esta imagen desde el siglo IX en adelante, y ya en el siglo VII, VENANCIO FORTUNATO escribía: «Lumina plena micana, imitata est aula Mariam illa utero lucem, clausit et ista diem», *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig, 1886, p. 203; véase YRIÖ HIRN. *The Sacred Shrine*, Londres, 1912, reimp. 1958, págs. 244-46.

<sup>1</sup> Un ejemplo clásico del anzuelo se halla en MARCIAL, IV, 56, 5: «Sic avidis fallax indulget piscibus hamus».

Basevorn, *ed. cit.*, pág. 269: «Medicus est Christus, nos infirmi»), y varias imágenes militares que figuran la lucha de Cristo con el diablo, son lugares comunes en los sermones medievales y la literatura religiosa.

En Román lo que interesa es el cambio progresivo en el empleo de las imágenes: un poema muy rutinario sobre la Cena (y muy corto si se le quita el material superfluo) no contiene ni un símil pintoresco; aumentado, a petición de Fernando e Isabel, una Pasión propiamente narrativa tiene cinco imágenes de este tipo y, concluído al tercer intento, la Resurrección contiene una comparación por cada diez estrofas. Sería difícil negar que Román, también cortesano, se librase de la influencia del éxito de la *Vita* de Mendoza, que alcanzó tres ediciones antes de 1485. Se nos presenta luego un problema: ¿es posible que Román, poeta mediocre que entendió mal o pasó por alto tantas de las nuevas ideas religiosas entonces en boga, tal vez no se diera cuenta, al equiparar a Cristo con un jugador de manos, de que Mendoza sólo raras veces aplica esta clase de imagen a la Persona Divina? Fácilmente se pudiera concluir que la torpeza explica estas comparaciones chocantes mejor que una consciente «voluntad de ser raro» o un intento premeditado de «despertar a los lectores». Sin embargo, ambas explicaciones serían falsas. La novedad de las imágenes de Mendoza estriba en el hecho de que se presentan en la poesía religiosa narrativa en español, la cual, por esta fecha, ya es una novedad; que la de Román parece no tener paralelo anterior en cualquier poesía española. Pero la novedad consiste sólo en la introducción de este tipo de comparación en la poesía, como ahora intentaré demostrar.

### III

Los poetas frailes después de Mendoza casi unánimemente condenan el empleo del estilo ornamental, el *sermo artifex* de la teoría retórica de la Edad Media, en las obras religiosas. Bien puede ser que la idea se hallase reforzada por la reacción hacia el «buen gusto» que motivaron las ideas de los humanistas en la época de los Reyes Católicos; pero, en el cuatrocientos español, encontramos la misma idea mucho más temprano, en obras didácticas como la de Pérez de Guzmán<sup>1</sup>. Parece ser eco de las nuevas ideas religiosas, porque el punto de vista tradicional (manifestado claramente en San

---

<sup>1</sup> Véase FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *La retórica en las «Generaciones y semblanzas» de Fernán Pérez de Guzmán*, RFE, 1946, XXX, 310-52.

Agustín, *De doctrina christiana*, IV), es que el predicador no debía despreciar la ayuda de la retórica (cap. 2)<sup>1</sup>, aunque tampoco debía dejarle ofuscar su intento (cap. 10); el predicador elocuente ni se olvida de los colores retóricos ni los emplea indebidamente (cap. 26). Los teóricos de la Baja Edad Media definen el ideal de la misma manera, por referirse a los extremos; en el empleo de la retórica, tanto como en el vestido del predicador, sus gestos y la sonoridad y la rapidez de su dicción, etc.<sup>2</sup>. Pero San Agustín distingue entre la predicación a los fieles y la dirigida a los neófitos y a los paganos susceptibles de evangelización. El objeto y el arte del que predica a los fieles —y es digno de notarse que el sermón ya está considerado como un género artístico— son la instrucción, el agrado y la persuasión de los oyentes (*De doct. christ.*, IV, 26); pero, en el *De rudibus catechizandis*, donde San Agustín trata de la predicación misionera, menciona la retórica sólo para insistir en que el catequista debe persuadir, a su alumno culto, que el contenido de un sermón es más importante que el estilo. También al catequista misionero se le puede permitir, tan a menudo como necesite hacerlo para volver a captar el interés del alumno, que cuente un chiste inocente (*De rud. cat.*, 13); en el sermón latino de la Edad Media, dirigido a los fieles, se permite emplear una *opportuna jociatio* «ad plus ter in uno sermone» (Roberto Basevorn, cap. 50).

Con el advenimiento de los frailes mendicantes aparece también un nuevo tipo de predicación. Es evangélica y misionera. Es como si toda predicación estuviese dirigida a gentiles y paganos, porque, en realidad, el objeto de esta predicación era *convertir* a los oyentes y despertar, en ellos, el verdadero amor a Cristo. Se dirige, pues, al vulgo, en la lengua vernácula, en el propio idioma de la gente en el sentido más amplio de «idioma»; es una predicación «llena de los hechos crudos y sencillos de la vida diaria, con pocos remilgos en cuanto al estilo: clara, franca y enérgica»<sup>3</sup>, que no desdén ningún modo de reforzar su eficacia. Los elementos cómicos, hasta verdaderas payasadas, la crítica a menudo brutal de los ricos y los grandes, la declamación dramática con gestos mímicos, el explotar la experiencia diaria de la congregación mediante el empleo de las comparaciones y los ejemplos basados en la vida cotidiana, todo esto es típico de la predicación

<sup>1</sup> La literatura posterior defiende la acogida dada a este producto de la erudición pagana mediante el «spoliabilis Aegyptum» (*Exodo*, III, 22), que en el siglo xv en España servía para justificar la poesía vuelta «a lo divino».

<sup>2</sup> Cf. TOMÁS WALEYS. *De modo componendi sermones*. cap. 1, ed. CHARLAND, *op. cit.*

<sup>3</sup> «Full of the raw and simple facts of daily life, with little restriction of style direct, candid, forceful» (Owst).

vernácula de los siglos postreros de la Edad Media y es evidente que los predicadores mendicantes reaccionaron violentamente ante el sermón latino decadente con sus reglas increíblemente complejas que buscaban su justificación precisamente en la idea que, desde los tiempos de los Padres de la Iglesia, el arte de la homilía se vió abandonado por la inspiración. No cabe duda de que el echar mano de objetos familiares para deducir una moraleja es algo muy antiguo; pero son los frailes, que escogen una gran parte de sus imágenes de las escenas de la vida diaria, quienes vulgarizan esta clase de ilustración homilética. Los frailes del siglo quince nunca hubieran dado la razón a Huarte de San Juan, que afirmó: «hoy, *recibida la fe* y de tantos años atrás, bien se permite predicar con lugares retóricos»<sup>1</sup>. Que sus oyentes creían, esto lo daban por entendido; pero que sus creencias guiaran su conducta diaria, esto no se notaba. Y así aspiraron, no a la conversión intelectual, sino a una conversión de alma y vida. Tal vez ningún predicador mendicante se salve del todo de alguna formación retórica, pero sí se puede afirmar que, cuando utiliza recursos retóricos, su propósito no es nunca puramente estético. De esta tradición mendicante debemos derivar tanto el «estilo grosero» de Mendoza como las imágenes de Mendoza y Román.

La interpretación habitual del porqué de estas imágenes es que refuerzan una moraleja («point a moral», Owst) o que «hacen más inteligibles a los sencillos los misterios de la fe» («make the mysteries of religion more intelligible to the simple», Wilson, pág. 40); pero, al examinarlas más de cerca, nos encontramos con el hecho de que, aunque algunas tienen algún mensaje moral (la liebre, el rey de las abejas), es rarísima la imagen que se emplea para hacer inteligible un misterio (el sol y la vidriera). Estas comparaciones pintorescas resultan innecesarias: comparar al tercer rey cuando habla con la Virgen con un esgrimidor experto (Mendoza) o a la Virgen con una tigre que sigue la huella de sus cachorros (Román), no refuerza ninguna moraleja ni hace inteligible ningún misterio, no *explica* nada. Escribe el profesor Wilson que, mediante estas imágenes, la experiencia corriente de la vida diaria fué puesta en contacto con la experiencia religiosa; la analogía de la religión se percibía por todas partes y a todas horas; la religión no se vió cerrada en un compartimiento aislado del que se excluyeran los sentimientos y las acciones cotidianas<sup>2</sup>. Y hasta cierto punto el profesor Wilson tiene

<sup>1</sup> Citado en OTIS H. GREEN. Se acicalaron los auditorios: *an aspect of the Spanish literary baroque*, *Hispanic Review*, 1959, XXVII, 413-22.

<sup>2</sup> «By its ordinary experience of every-day life was brought into touch with religious experience. The analogy of religion could be perceived in all places and at all times. There was no shutting off of religion into an isolated compartment from which ordinary feelings and actions were excluded.»

genes pintorescas y aun chocantes están repartidas tanto entre los predicadores y moralistas que creen que «la verdad no necesita colores postizos» (Velades, *cit.* Green) como entre los que creen que el predicador debe revestir las ideas universalmente recibidas de conceptos nuevos y brillantes.

El lenguaje figurado de los contemplativos del siglo XVI, objeto de numerosos estudios, complica el cuadro, ya que, en varios aspectos importantes, se diferencian del de Mendoza o de Román<sup>1</sup>. Las imágenes del Siglo de Oro verdaderamente análogas a las de estos dos autores se encuentran en los sermones y las obras didácticas del siglo XVI, en las obras de los que adoctrinan y persuaden. Allí este mismo tipo de imagen ha provocado en los críticos modernos expresiones de disgusto<sup>2</sup> tantas veces como tales imágenes hacen caso omiso del decoro, o, en las palabras del profesor Wilson (pág. 51), «echan abajo todas las barreras y cadenas de la elegancia italianizante, de Escalígero, y de la doctrina de los estilos»<sup>3</sup>. Sin embargo, quisiera sugerir que nos desviaríamos al intentar clasificar las imágenes de los moralistas como comparaciones convencionales o rutinarias, imágenes sacadas de la vida diaria, símiles chocantes en que «tal vez recibe daño la reverencia» («reverence, perhaps, suffers», Wilson, pág. 40). Es cierto que las comparaciones basadas en los objetos y los incidentes de la vida cotidiana y las escenas domésticas, las «homely comparisons», son características de cierta tradición, pero no he encontrado ningún predicador o moralista medieval que las emplee exclusivamente: es decir, el homilista que habla del ama de casa que barre de la cocina el excremento de las ga-

<sup>1</sup> Los símiles de los escritores místicos están empleados principalmente para ilustrar y explicar el progreso de la meditación a la contemplación, y así comprenden una esfera de experiencia totalmente distinta de la que hemos estado considerando. Casi nadie disientiría de la tesis generalmente aceptada de que los místicos están *obligados* a emplear un lenguaje figurado para intentar comunicar su experiencia; a ningún crítico moderno, que yo sepa, le han ofendido estas imágenes, y nadie ha calificado a los místicos de irreverentes. Como dice HELMUT HATZFELD. *El estilo nacional en los símiles de los místicos españoles y franceses*, NRFH, 1947, I, 43-77, pág. 77: «Los españoles, en este terreno sagrado, se abstienen por completo de toda agudeza». También hay que reconocer que existe una tradición de imágenes místicas independiente, aunque es posible que tengamos un cuadro algo falseado por el empeño de los investigadores en buscar fuentes sólo en los místicos anteriores.

<sup>2</sup> Sería fácil demostrar que no tenía razón M. R. LIDA, *art. cit.*, pág. 122 («los conceptos de Ledesma y Bonilla son los que más han sobresaltado a la crítica extranjera»), en insinuar que son sólo los extranjeros a quienes chocan estos conceptos; se pudiera recopilar toda una serie de juicios españoles referentes al «pésimo gusto» de Ledesma.

<sup>3</sup> «Bursts open all the bonds and bars of Italianate elegance, Scaliger, and the doctrine of the three styles.»

razón; no se puede negar que un tópico favorecido y una suposición básica del cristianismo medieval es la idea de que toda la naturaleza es el libro de Dios, el *liber naturae* en que están escritas, para que las lean todos, las verdades de la religión (cf. TOMÁS DE KEMPIS, *De imitatione Christi*, II, 4: «*omnis creatura speculum vitae et liber sanctae doctrinae esset*»). Pero no creo que me equivoque al pensar que, para el lector moderno, estas imágenes pintorescas constituyen los trozos más vivos de la obra y, sin querer caer en un subjetivismo anacrónico e injustificable, quisiera insinuar que tal vez no fuese tan distinto de nosotros el lector del cuatrocientos. Es decir, me parece que el motivo principal del predicador en emplearlas es «recrear/ despertar y renovar/ la gana de los lectores». No son ilustraciones útiles, ni siquiera un intento de dorar la píldora, sino, sencillamente, recursos para volver a ganar la atención, «quando auditores fastidiunt» y «dormire incipiunt» (Basevorn, *loc. cit.*). (Y no creo tenga importancia el que, tanto Mendoza como Basevorn, se estén refiriendo al humor y no a las imágenes.)

Los símiles no son, según los teóricos, *colores rhetorici* (*comparatio* es uno de los métodos de *amplificatio*), y, aunque son, claro está, en cierto modo ornamentales, durante el siglo xv y más tarde se salvan de la condena general del estilo retóricamente adornado. Vale la pena de insistir en el hecho de que nadie se dió cuenta de que había cierta inconsistencia en esto. Otis H. Green (*art. cit.*) ha compilado un pequeño florilegio muy interesante de ideas referentes a la técnica de los predicadores y los escritores religiosos sacadas de los controversias del Siglo de Oro. Una multitud de escritores se adhieren al ideal del estilo sencillo en la predicación: Fray Diego de Velades (1579), Francisco de Medina (1580), Fray Diego Pérez de Valdivia (1588), P. Juan Bonifacio (1589), Pedro Simón Abril (1589) y varios más, hasta muy entrado el siglo xvii. Pero encontramos, en la misma compañía, a Fray Pedro Malón de Chaide, que sorprende a su editor comparando a Cristo con un burro y con un elefante<sup>1</sup>, pero que se alía con los defensores del estilo sencillo mediante la antigua imagen de la carne y la salsa, «guisado con mil salsillas» (II, 36)<sup>2</sup>. La verdad es que estas imá-

<sup>1</sup> P. FÉLIX GARCÍA, ed. MALÓN DE CHAIDE. *La conversión de la Magdalena*, Madrid, 1930, I, pág. 36, escribe de las «imágenes que hieren desagradablemente la sensibilidad del lector».

<sup>2</sup> Cf. también ANTONIO DE NEBRIJA. *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca, 1942, ed. I. GONZÁLEZ-LLUBERA, Oxford, 1926, pág. 57: «no de manera que sea la salsa más que el manjar»; JUAN DEL ENCINA, *Arte de trobar*, ed. MENÉNDEZ Y PELAYO. *Antología de poetas líricos*, V, Santander, 1944, pág. 46: «el guisado con mucha miel no es bueno»; y QUINTILIANO, VI, 3, 19.

llinas (véase Owst, pág. 35) utiliza no menos frecuentemente que este tipo de imagen las basadas en la mitología clásica o sacadas de los bestiarios fantásticos de la Edad Media<sup>1</sup>. Quiero decir que la imagen chocante de la época medieval no obedece a ninguna teoría de *admiratio*, sino que refleja tan sólo el empleo de los símiles libre del prurito moderno de considerar lo que reclama la unción. Con el advenimiento de los franciscanos se pasa respeto al misterio de la Encarnación, del Dios remoto y terrible de la temprana Edad Media al Hijo de Dios hecho hombre, al Niño en los pechos de su madre, al Hombre atormentado y sangriento, al «vir dolorum sciens infirmitatem» (*Isaías*, LII, 3); y en la atmósfera cargada de emoción de la predicación mendicante, que insiste en el Amor y en el Verbo hecho hombre, que nos avisa de la inminencia de Dios, la formalidad y el moderado temor apenas tienen importancia. Las emociones que trata de despertar la predicación franciscana son la ternura, el espanto, el amor, la compasión, la alegría, y estas emociones triunfan sobre el decoro. Y padeció daño la reverencia, como todavía lo sufre a veces en España por «la intimidad con lo divino), como ha anotado María Rosa Lida (*art. cit.*, pág. 122)<sup>2</sup>.

Todo esto no resuelve del todo nuestro problema en cuanto al decoro. M. R. Lida, *ibíd.*, investiga la boga cuatrocentista de las extrañas comparaciones blasfemas de los reyes y los grandes con Dios, Cristo y la Virgen (boga que se presenta también en Francia según Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, cap. 12). Así Montoro le dice a Isabel que si ella hubiera nacido antes de *la hija de sant ana/ de vos el hijo de dios/ recibiera carne humana*. Trata, pág. 130, de su «entronque con la irrupción de los conversos en la sociedad cristiana»<sup>3</sup>; como quiera que sea, Mendoza también,

<sup>1</sup> La literatura clásica siguió siendo para los predicadores, incluso Mendoza, una mina de *exempla (in historia)*; veintitrés autores clásicos, desde Homero en adelante, están citados en un manual de predicación, el *Speculum laicorum* (traducción española, después de 1477, *Espéculo de legos*, BAE, LI), aunque está claro que la mayoría de ellos deben de citarse de segunda mano, de escritores tales como San Isidoro y Rabano Mauro, y de las varias recopilaciones anónimas.

<sup>2</sup> Va todavía más lejos ERICH AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. en inglés de Willard H. Trask, Princeton N. J., 1953, en sostener que toda la doctrina cristiana, pero sobre todo la Encarnación y la Pasión, se opone al principio de los tres estilos (*passim*, pero especialmente págs. 41, 63, 72, 151, 162 y 554-57). Cita (p. 151) a SAN BERNARDO DE CLARAVAL, *Epistolae* 469, 2, *Patrología latina*, CLXXXII, 674, donde insiste en que la vida de Cristo abarca la *sublimitas* y la *humilitas* juntas; pero el hacer explícita tal idea en la Baja Edad Media es algo característicamente franciscano.

<sup>3</sup> R. O. JONES, *Isabel la Católica y el amor cortés*, *Revista de Literatura*, 1962, XXI, 55-64, rechaza completamente esta hipótesis: «no hay la más leve justificación

en su *Dechado*, se dirige a la reina empleando la misma comparación hiperbólica, *a remediar nuestros males/ desiguales/ por gracia de dios venida* (descripción tradicional de la Virgen), mientras evita «la equiparación des- embozada con la Virgen». Sugiere que le constriñe a Fray Iñigo el «decoro isabelino». En la *Vita Christi* encontramos la comparación poco decorosa de la carne de Cristo con la carne puesta en una buitrera, pero es imposible pasar por alto el contraste general entre las imágenes de Mendoza y las de Román y tal vez hemos de admitir que Mendoza sí sintió algún constreñimiento que se pudiera llamar el del «decoro» o del «buen gusto». Pero lo sintió, y de ahí viene la dificultad, mucho antes de que adquirieran valor corriente en la corte isabelina las nuevas nociones acerca del «buen gusto».

Dos nuevas ideas importantes aparecen en la teoría literaria de los humanistas, que son el *decorum* y la *admiratio*. Cómo relacionar estas ideas con las imágenes chocantes de ciertos predicadores y moralistas del Siglo de Oro lo dejo para otra pluma; por lo menos espero haber demostrado que un escritor como Fray Domingo de Valtanás (*Doctrina christiana*, Sevilla 1555) podría ser colocado a la zaga de una amplia tradición medieval. El profesor Wilson ha insinuado, *loc. cit.*, pág. 45, que, a medida que pasan los años y escritores nuevos intentan decir las mismas cosas con más fuerza todavía, las comparaciones se transforman en metáforas dobles o sostenidas; y sitúa a Ledesma en el extremo de un proceso evolutivo que empieza con autores como Valtanás. Por otra parte, los historiadores de la literatura suelen mirar a Ledesma desde otro punto de vista y considerarle como el iniciador del *conceptismo*. Los dos puntos de vista son complementarios; pero, después de examinar las imágenes de Mendoza y de Román, creo que se puede afirmar que la novedad de las imágenes en la poesía conceptista religioso del siglo XVII, en Valdivielso, Bonilla y Ledesma, quizás haya sido exagerada a causa de la falta del debido aprecio de lo que heredan estos autores de cierta tradición religiosa. Mi propósito principal era describir la primera aparición de este tipo de comparación en la poesía religiosa española; queda patente que otro fenómeno más del Siglo de Oro se ha de explicar mediante referencia al siglo XV y, al fin y al cabo, a la Edad Media europea <sup>1</sup>.

Universidad de las Antillas (Jamaica).

KEITH WHINNOM.

---

para echar mano a los conversos en este asunto» (pág. 58), y demuestra, con abundante documentación de los cancioneros, que el concepto del decoro isabelino, tal como lo entiende M. R. LIDA, «requiere alguna modificación» (pág. 64).

<sup>1</sup> Tengo que expresar mi agradecimiento a los profesores P. E. RUSSELL, de Oxford, y E. M. WILSON, de Cambridge, por su crítica utilísima del borrador de este trabajo.