

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

2005

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Argumentación y retórica en el
Sermón ordenado por Diego de Sant Pedro
porque dixeron unas señoras que le
desseavan oír predicar¹

María Azucena Gómez Otero
Universidad de Vigo

I. Introducción

El *Sermón* apareció impreso sin lugar, año, ni pie de imprenta. No hay ni un solo dato que permita fijar su fecha de composición: quizás fue escrito en el período en el que Diego de San Pedro se encontraba en contacto con las damas de la corte, es decir, antes de redactarse *Cárcel de Amor*.

Tres estrofas del *Desprecio de la Fortuna* ocupa la primera bibliografía de sus obras: un inventario que procede de un yo-poético canoso, entrado en años y arrepentido de sus composiciones amorosas.² Gili Gaya, en su momento, había sugerido la idea de

¹ Un trabajo sobre la argumentación y retórica, que ayude a comprender el texto de Diego de San Pedro como un ejemplo de sermón medieval y como un punto de referencia con respecto a obras que se presentan como tratados amorosos, caso de *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de Amor*. Las citas textuales se corresponden con Diego de San Pedro, *Obras completas, I, Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón, II, Cárcel de Amor*, ed. de Keith Whinnom, Castalia (Clásicos Castalia, 54, 39) Madrid, 1985 y 1993, respectivamente.

² Las fragmentos reproducidos pertenecen a las primeras cuatro estrofas de *Desprecio*: “Mi seso lleno de canas, / de mi consejo engañado, / hasta aquí con obras vanas / y en escrituras livianas / siempre anduvo desterrado. / Y pues carga ya la edad / donde conosco mi yerro [...]. // Aquella Cárcel de Amor / que assí me plugo ordenar, / ¡qué propia para amador, / que dulce para sabor, qué salsa para pecar! / Y como la obra tal / no tuvo en leerse clama, / he sentido por mi mal / cuan enemiga mortal / fue la lengua para el alma. // Y los yerros que ponía / en un Sermón que escreví, / como fue el amor la guía / la ceguedad que tenía / me hizo que no los vi. / Y aquellas cartas de amores / escriptas de dos en dos, / ¡qué serán, dezí, señores, / sino mis acusadores / para delante de Dios? // Y aquella copla y canción / que tú, mi seso, ordenavas / con tanta pena y pasión / por salvar el corazón / con la fe que allí le davas; / y aquellos romances hechos / (por mostrar el mal allí) / para llorar mis despechos, /

que en el *Desprecio*, D. de S. Pedro enumeraba sus “obras vanas” y “escrituras livianas” en orden inverso a cómo las había escrito. Keith Whinnom, sin aceptar esta idea como demostrada; la creía probable y no hallaba nada que contradijera una cronología del tipo: *Arnalte-Sermón-Cárcel-Desprecio*.³

No ha despertado, en general, interés alguno para la crítica; sin embargo, sí se oyen voces que exigen una mayor atención. Gallardo, a quien siguió luego Menéndez Pelayo, lo definió como un “*Arte amandi* desmayado y sin el menor gracejo”; a partir de ellos fueron no pocos los críticos e historiadores que se hicieron eco del mismo juicio.⁴

Keith Whinnom definió genéricamente el *Sermón* como un breve *ars amatoria* que aprovechaba la forma del sermón medieval.⁵ En aquellos siglos éste ofrecía un modelo ideal para la exposición de ideas y se hallaba, además, sujeto a rígidas reglas cada vez más complicadas;⁶ así, constaba, por lo general, de cinco partes: *thema*, *prothema*, invocación, cuerpo del sermón (tripartito, las más de las veces) y *peroratio* o *clausio* (con oración final incluida).⁷

¿qué serán sino pertrechos / con que tiren contra mí?”, Diego de San Pedro, *Obras completas*, III, *Poetas*, ed. de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, Castalia (Clásicos Castalia, 98), Madrid, 1979, pp. 275-277. Cabe la posibilidad de que esta retractación pública sea fruto de la exageración de un artista que se siente de repente envejecido física y moralmente. K. Whinnom, Diego de San Pedro, *Obras*, III, p. 275, reconoce la imitación de los versos iniciales de Boecio, quien también hablaba de su pelo encanecido: “Intempestive funduntur vertice cani” (*De consolatione*), en la alusión a “mi seso lleno de canas”. Parece probable que Diego de San Pedro lo leyese en la traducción castellana de Fray Antón Ginebreda (*Boecio de consolación tornada de latín en romanze por fray Antón Ginebreda*, impresa en Tolosa de Francia por el alemán Enrique Mayer, 1488).

³ Vid. San Pedro, *Obras*, I, pp. 36-48.

⁴ Cito a Gallardo por Whinnom, San Pedro, *Obras*, I, pp. 64-69.

⁵ La publicación de *ars amatoria*, en latín y lenguas vernáculas, fue muy abundante durante la Edad Media.

⁶ El obispo Guevara, por ejemplo, escribió su *Arte de marear* en forma de sermón.

⁷ La influencia de la técnica sermonística fue casi tan poderosa como la de la misma retórica, seguramente porque gran parte de la literatura medieval se debe a la pluma de los clérigos. Se pronunciaban dos clases principales de sermones: los cultos (*diuisio intra*), dirigidos normalmente a una congregación de clérigos, por lo general en latín; y los populares (*diuisio extra*), en romance, concebidos para una asamblea de laicos y letrados en su mayor parte. Ambos podían ofrecer un cauce estructural al escritor medieval ayudándolo en la *dispositio* de los materiales. El popular también ofrecía un amplio depósito de asuntos para la ilustración de las obras. El predi-

Conocidas formas y fórmulas (frecuentemente religiosas) ofrecieron a la Edad Media modelos adaptables a objetos profanos; hasta tal punto que era costumbre, en la literatura amorosa medieval, usar motivos religiosos (temas sagrados en obras eróticas).

Por otro lado, en las obras en prosa de D. de S. Pedro se halla el lector frente a la olvidada y desconocida retórica medieval o *retoricismo*, basada en la retórica clásica (con diversos malentendidos). La Edad Media hereda el conjunto de los sistemas retóricos y poéticos greco-romanos. Quien quisiera hacerse poeta (*dictator*) debía aprender el *ars dictandi* o *dictaminis*, que en teoría incluía tanto prosa como verso.⁸ Recuérdese, además, que la *diuisio* del discurso persuasivo al que se adhieren la mayor parte de los autores antiguos y medievales, distinguía cuatro partes principales: *exordium*, *narratio*, *argumentatio* (*probatio-refutatio*) y *peroratio*.⁹ La retórica medieval ejerció una fuerte influencia en la literatura. Las *artes poeticae* o manuales de retórica desarrollaban las técnicas heredadas de los escritores clásicos latinos, cuyas fuentes habían sido los retóricos griegos, convertidos en parte fundamental de la formación

ador popular debía presentar su mensaje de forma animada, si quería que su auditorio lo captase; una vez ganada ya la atención del público, era necesaria la habilidad suficiente para seguir cautivándola y que no decayera. Con el paso del tiempo los sermones, además de adoctrinar, debían deleitar. Un poeta que se dirigiese a un amplio auditorio se enfrentaba, necesariamente, con las mismas exigencias que urgían a los predicadores populares.

⁸ Vid. Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995, pp. 212 y ss; Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 1991, p. 43 y ss.

⁹ La *rhetorica* ha venido siendo definida desde la antigüedad como “*ars bene dicendi*”. Originalmente, entonces, enseñaba a construir de manera artística el discurso. Era la segunda de las siete artes liberales (*triuuium* y *quadriuium*). Las cinco secciones del “arte de decir”, listadas en la *Rhetorica ad Herennium* (1, 2, 3) como “habilidades” que el orador había de poseer, eran *inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. La materia (*materia artis*) comprendía tres tipos de elocuencia: *genus iudiciale*, *genus deliberatiuum* y *genus demonstratiuum*. Los teóricos no se ponen de acuerdo acerca del número de las partes del discurso. Por lo general, se suelen distinguir cuatro, cada una con una función (*Quintiliani Institutio oratoria*, 3, 9, 1-5): *proemii praeparare*, *docere expositione*, *argumentis probare*, *affectiuus commouere*. La finalidad del discurso es la persuasión del oyente; así, los dos elementos constitutivos (*res et uerba*) y las cinco fases de la elaboración que se les aplican (*inuentio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*) se hallan al servicio del *ad persuadendum accommodare dicere*, distinguiéndose tres grados de la persuasión: *docere*, *delectare* y *mouere*. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, I, Gredos, Madrid, 1990, pp. 83 y ss.

medieval. No hubo escritor culto que pudiese librarse de su influencia. Los manuales de retórica medieval ponían al alcance de los creadores literarios un gran complejo de recursos estilísticos (diversas formas de repetición, construcción equilibrada, métodos de *amplificatio*...) y de *loci communes* (*topos* de la falsa *humilitas*, anticipaciones a la *brevitas* del *orator*, interpolaciones a la *auctoritas*...); sin embargo, no fueron de mucha ayuda en cuanto a la estructura, por lo que muchos escritores hubieron de acudir a manuales de predicación al uso (*artes praedicandi*) y (en la Edad Media tardía) a tratados de formación memorística.

Diego de San Pedro siguió, en sus obras en prosa, las reglas de los manuales retóricos de la Edad Media. Éstas afectan no sólo al estilo (construcción de frases), sino también a la estructura de unidades mayores (organización de materia, capítulos...). Sus dos novelas erótico-sentimentales se componen de abundantes y variados elementos retóricos (narración, epístolas, discursos, carteles de desafío, arengas, lamentos...), que contribuyen al desarrollo de la historia. Para los recursos estilísticos debió de usar alguna de las *artes poeticae* medievales.

Las virtudes de *Cárcel*, al parecer, ocultan el resto de sus composiciones hermanas.¹⁰ *Tractado* es la única que todavía resiste. ¿Por qué esa condena al tratado amoroso a analizar? Si bien muy prolijamente, se demostrará en el análisis que sigue la no existencia de motivos suficientes que justifiquen el aislamiento sufrido por el *Sermón*. Fundamental es aceptar que los preceptos amoro-

¹⁰ Sobre los libros de aventuras sentimentales, y, en particular, sobre el estilo de *Cárcel de Amor*, se pronunciaba el personaje de Valdés en diálogo con Marcio (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Cristina Barbolani, Cátedra, Madrid, 1990, p. 255) en los siguientes términos: "M. ¿Y de *Cárcel de amor* qué me dezís?. V. El estilo dêsse me parece mejor; pero todos esos librillos, como están escritos sin el cuidado y miramiento necessario, tienen algunas faltas por donde no se pueden alabar como alabaréis entre los griegos a Demóstenes, a Xenofón, a Isócrates, a Plutarco, a Luciano, y assí a otros príncipes de la lengua, y en latín a Cicerón, a César, a Salustio, a Terencio y assí a otros que, como escrivieron con cuidado, se ve en ellos la natural propiedad y puridad de la lengua". En torno a *Cárcel* apunta, en nota a pie de página, C. Barbolani (editora) que era ésta una obra ciertamente muy conocida por Valdés, ya que había alcanzado plena difusión en los ambientes napolitanos. La primera edición se publicó en 1512.

sos expuestos hallan correspondencia en varios pasajes y fragmentos de las dos novelas sentimentales mencionadas.

II. Argumentación y retórica en el sermón

El *Sermón* comienza con un *exordium*, cuya finalidad básica (preceptivamente) era conseguir y mantener un público *beneuolum, attentum y docilem*.¹¹ Importantes son estos primeros pasos para mantener vivo el interés de los oyentes. Así, en primer lugar, insiste en la idea del equilibrio adecuado entre asunto y destinatario; el caballero, el hombre devoto y el letrado, servirán como paradigma del resto de los estamentos.

Para que toda materia sea bien entendida y notada, conviene que el razonamiento sea conforme a la condición del que lo oye; de cuya verdad nos queda que si hoviéramos de hablar al cavallero, sea en los actos de la cavallería; e si al devoto, en los méritos de la Pasión; e si al letrado, en la dulçura de la sciencia; e assí, por el consiguiente, en todos los otros estados.

En segundo lugar, expone el argumento (*protasis*).¹² La insistencia en “conformar mis palabras con vuestros pensamientos” facilita la relación con los prólogos de *Cárcel y Desprecio*. Así, en éste reitera la idea de adecuar el razonamiento a la condición del oyente, afirmando el prologuista: “según dixé ya otra vez en una escriptura mía, para que toda materia sea agradablemente oída, conviene que el razonamiento del que dixé sea conforme a la condición del que oye”.¹³

¹¹ Con el *exordium, prooemium* o *principium* daba comienzo el discurso (“parte colocada antes de pasar al verdadero argumento que ha de tratarse”). El objetivo era ganarse la simpatía del público en favor de la causa. Existían diversos medios de conseguir su buena disposición; uno de ellos era el acudir a medios afectivos como ciertos recursos de pensamiento y lenguaje, intentando que el público se representase vivamente el objeto o que se comprometiese con él. Todo lo que sirviera para despertar el interés de los oyentes y mantener su atención (*attentum parare*) era válido. Los preceptos variaban según el género de las causas. El proemio, junto con la prótasis (“exposición del argumento”) y la invocación (musas, dioses, eventualmente al destinatario de la obra o al que la encarga,...) era parte fija de los poemas épicos, heroicos, caballerescos, cómico-heroicos... desde Homero hasta los tiempos modernos.

¹² “Pues siguiendo esta ordenança, para conformar mis palabras con vuestros pensamientos, por que sea mejor escuchado, parésceme que devo tratar de las enamoradas pasiones”.

¹³ San Pedro, *Obras*, III, p. 273.

Y, en aquélla, su autor reconocía haberla escrito “más por necesidad de obedecer que con voluntad de escribir”, porque se le había ordenado” hazer alguna obra del estilo de una oración”, enviada a doña Marina Manuel, cuyo estilo le parecía “menos malo “que el de “otro tratado” suyo del que ya tenía conocimiento.¹⁴

Conviene recordar lo señalado por K. Whinnom en cuanto a que el deseo que mostraba este creador medieval de adaptar para sus oyentes o lectores el contenido (y el estilo) de los escritos no era fortuito; así, entre los rasgos de la personalidad literaria de D. de S. Pedro se hallaba una exagerada voluntad de agradar a su público. El crítico inglés, tras un análisis del *Cancionero general*, afirmaba que aquél no había logrado el reconocimiento de los literatos cortesanos. Esto explicaría por qué en los prólogos y en toda su obra se presenta y descubre un escritor deseoso de congraciarse con el público cortesano, sin confianza en sí mismo, que se hace de rogar, y que tiene (o, al menos, lo aparenta) un miedo exagerado a las críticas y burlas cortesanas.¹⁵

El discurso avanza. En los sermones medievales lo normativo era solicitar la ayuda de Dios. Con una parodia de los ruegos divinos: una *inuocatio* al dios pagano Amor (creado por la Edad Media y ausente del panteón clásico), continúa el *Sermón*. En un tratado sobre las “enamoradas passiones”, parece lógico solicitar la ayuda del hijo de Venus.¹⁶ A la importancia del decir y del escuchar se une la del bien amar, en una construcción en vocativo dirigida a las señoras:

¹⁴ *Ibid.*, II, p. 80.

¹⁵ *Ibid.*, III, pp. 77-84.

¹⁶ P. Grimal, *El amor en la Roma antigua*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 339 y ss., señalaba, significativamente, que entre todas las divinidades que en la religión romana se hallaban asociadas a las relaciones amorosas, el primer lugar lo ocupaba una diosa, Venus, y no un dios; como si los romanos reconocieran así, de forma implícita, que el amor era esencialmente un “asunto de mujeres”, y que ellas mismas conferían a la unión carnal su pleno valor sagrado. El dios Amor era desconocido dentro del repertorio de las divinidades romanas. Roma no disponía de ninguna personificación divina comparable al Eros griego, principio cósmico o niño caprichoso (según las creencias de cada siglo). El amor desarmaba a los héroes; y serán otros pueblos y tiempos los que querrán que, por su amada, el hombre deba llevar a cabo numerosas proezas.

pero porque sin gracia ninguna obra se puede comenzar, ni mediar, ni acabar, roguemos al Amor, en cuya obediencia bivimos, que ponga en mi lengua mi dolor, por que manifieste en el sentir lo que fallesciere en el razonar. E porque esta gracia nos sea otorgada, pongamos por medianera entre Amor y nosotros la Fe que tenemos en los coraçones; e para más la obligar, offercerle hemos sendos sospiros por que nos alcance gracia, a mí para decir, y a vosotras, señoras, para escuchar, y a todos finalmente para bien amar.

Asimismo, los sermones medievales anunciaban su comienzo con el *thema*: una cita en latín de las *Sagradas Escrituras*. El predicador explicaba brevemente el significado de la cita; la traducía, si se trataba de un sermón en lengua vernácula; y la reproducía siempre al final de cada una de las secciones. El orador responsable del *Sermón* se la inventa, y la hace aparecer como auténtica cuando la atribuye (en una explicación dirigida a su auditorio, formado, significativamente, por “Lastimados señores y desagradecidas señoras”) al “Evangelista Afición”, cuyas palabras “son escriptas en el Libro de la Muerte, a los siete capítulos de Mi Deseo”;¹⁷ la reproduce al final de cada una de las tres partes, siempre en castellano y con sutiles diferencias léxico-semánticas.¹⁸ La traducción del “latín a nuestra lengua” da paso a una *partitio* donde se lleva a cabo una *distributio* o *enumeratio* de los puntos a tratar, procedimiento común de todos los tipos de discurso expositivo.¹⁹ Por lo general, las secciones enumeradas se correspondían con otras tantas *propositiones* o alegaciones en las que el hablante exponía sus propias ideas; y, en las controversias o *refutationes*, también las del adversario. Ya desde antiguo existía una marcada predilección por la *partitio* trimembre; además, según la preceptiva sermónística, la división en

¹⁷ Señala K. Whinnom que quien intente buscar la cita íntegra no lo conseguirá, ya que se compone de varias palabras bíblicas. San Pedro, *Obras*, I, p. 66.

¹⁸ “E si sobre todo esto la ventura vos fuere contraria [a señores], en vuestra paciencia sostened vuestros dolores”; “Pues luego bien dice el *thema*: que sostengáis [a señores] en vuestra paciencia vuestro dolores”; y “E si todavía quisierdes [a señoras] seguir vuestra condición, sostengan los que aman en su paciencia sus dolores”.

¹⁹ “Dize el *thema*: *In patien[t]ia uestra sustinete dolores uestros*. Lastimados señores y desagradecidas señoras: las palabras que tomé por fundamento de mi intención son escriptas [...] ‘En vuestra paciencia sostened vuestros dolores’”.

tres honraba a la Trinidad.²⁰ La estructura es, pues, clara: “ordenanza”, “consuelo” y “consejo”. Al inicio de cada una de las secciones, a modo de *recapitulatio*, se les recuerda a los oyentes el asunto defendido por el *orator* cristiano:²¹

²⁰ La *partitio* podía aparecer bien en el *exordium* mismo, cuando se trataba de materias largas y complicadas de la narración; bien como enumeración de varias *propositiones* al final de la *narratio* (al inicio mismo de la *argumentatio*). Si bien la partición contribuía a la claridad del discurso, su presencia no era esencial. Para comprobar la marcada predilección por la trimembridad conviene acudir a la *Institutio oratoria* (4, 5, 3), de Quintiliano, y a la *Rhetorica ad Herennium* (1, 10, 17). Vid. H. Lausberg, *Manual*, p. 297. La crítica ha señalado que el *Sermón* quizás emule el *Ars amandi* ovidiano. La división tripartita es una de las pruebas comúnmente aducidas. Vid. San Pedro, *Obras*, I, p. 67. Sin embargo, ésta no afecta única y exclusivamente a Ovidio, ni se circunscribe al *Ars amandi*. Así, por ejemplo, *Amores* se compone de tres libros; y las *Elegiae*, de A. Tibulo presentan una subdivisión tripartita. Asimismo, digna de mención es la trimembridad constante que se sucede en *Tractado y Cárcel*, a todos los niveles. En aquél el triángulo amoroso se cierne en torno a Arnalte-Lucenda-Belisa, cuya ayuda solicita Arnalte (pp. 124-126; 148-149); en *Cárcel*, otro triángulo: Leriano-Laureola-Auctor, a quien Leriano pide auxilio (pp. 88-91; 93). Tres son los motivos que aduce Arnalte para solicitar la presencia de su amigo Elierso (p. 122); y tres, las “muchas señales y agujeros” que le hacen sospechar que algo malo ocurre (pp. 140-141). El discurso que Leriano pronuncia en defensa de las mujeres se divide, también, en tres partes (pp. 156-171). En el cartel de Arnalte a Elierso afirma aquél: “te rebto y fago saber que con las armas que devisar quisieres, te mataré o echaré del campo o faré conocer que la mayor fealdad que pensarse puede feziste” (p. 145); en el que Persio dirige a Leriano lo amenaza así: “te rebto por traidor y sobrello te entiendo matar o echar del campo, o lo que digo hazer confesar por tu boca” (p. 115); respondiendo Leriano en esta manera: “defendiendo lo dicho, te mataré o haré desdezir o echaré del campo sobrello” (p. 116). Montes, bestias y aves no serán interlocutores adecuados y útiles para Arnalte, según confiesa Belisa a su hermano (pp. 166-167). Los falsos testigos de Persio son tres (pp. 118; 121-122; 131, 133). Leriano le confiesa a Laureola en su última epístola amorosa: “pensé que para ello me ayudaran virtud y compasión y piedad, porque son acetas a tu condición, [...] sienpre me acompañan el pensamiento que me das y el deseo que me ordenas y la contemplación que me causas [...]; si todavía te plazze que muera, házmelo saber, que gran bien harás a la vida, pues [...] lo primero della se pasó en inocencia y lo del conocimiento en dolor; a lo menos el fin será en descanso” (pp. 151-152); etc. Las citas y referencias podrían multiplicarse.

²¹ Los miembros de la enumeración son las partes coordinadas de un todo. La enumeración surge en forma planeada en dos pasajes del discurso: en la *partitio*, donde recibe el nombre de *distributio*; y en la *peroratio*, cuya denominación es *recapitulatio*. La función primordial de esta última era refrescar la memoria del oyente, sin embargo también actuaba sobre los afectos. Estaba indicada en materias complicadas y como correspondencia complementaria de la *partitio*. Normalmente se utilizaba en la *peroratio*, pero también fuera de ella, convirtiéndose, entonces, en figura. (Vid. H. Lausberg, *Manual*, I, p. 367 y II, p. 135). Nótese cómo comienzan cada una de las tres secciones del *Sermón*: “E para declaración de la primera parte digo que [...]. La segunda parte de mi sermón dixé que sería un consuelo de los coraçones tristes. Para fundamento de lo qual conviene notar que [...]. Dixé que la tercera parte de mi sermón sería un consejo para que las señoras que son servidas remedien a quien las sirve. Pero primero que venga a las razones desto, digo que quisiera”.

la primera será una ordenanza para mostrar cómo las amigas se deben seguir; la segunda será un consuelo en que se esfuercen los corazones tristes; la tercera, un consejo para que las señoras que son servidas remedien a los que las sirven.

La *argumentatio* era el centro del discurso persuasivo. Se aducían las pruebas (*confirmatio* o *probatio*) y se confutaban las tesis del adversario (en la *confutatio* o *reprehensio*).²² La materia del *Sermón* se organiza del modo siguiente:

a. *Ordenanza para mostrar cómo las amigas se deben seguir*

Una *comparatio* arquitectónica precede a la “ordenanza” del “secreto”, un peligro “en que los amadores tantas vezes tropieçan”:²³ “todo amador deve antes perder la vida que escurescer la fama de la que sirviere, habiendo por mejor recibir la muerte callando su pena, que mereçerla trayendo su cuidado a publicación”.

La reflexión genera toda una serie de imperativos que guiarán al aprendiz de amador en su camino hacia la conquista de la amada. Las recomendaciones son las siguientes: palabras, “meneo”, actos, ojos, muestras, “desseos”, “pláticas” y movimientos exigen mesura, honestidad, cordura, aviso, “suffrimento”, “templança”, “dissimulación” y mansedumbre, respectivamente. Fundamental, para no cometer errores irreparables (envío de mensajeros y cartas dañosas, e “invenciones” bordadas), será que “no lieve la persona tras el desseo”.²⁴ Templanza y sufrimento serán las armas del

²² La *argumentatio* (o *quaestiones*) en sentido estricto pertenece a la *inuentio*. Parte nuclear y decisiva del discurso al concentrar en sí misma toda la materia de aquél. Ya viene preparada por el *exordium* y la *narratio* (de la que carece el *Sermón*) y sirve para establecer la credibilidad del punto de vista defendido; de ahí que lo fundamental sea el *docere*. Las pruebas forman el núcleo conceptual de la *argumentatio*, cuyas partes son la *probatio* (demostrativa de la credibilidad de la opinión del orador) y la *refutatio* (demostrativa de la insostenibilidad de la opinión contraria). Esta última es algo más difícil que aquélla, aunque los medios de los que se vale son los mismos. Las pruebas en conjunto son llamadas *probationes* o *argumenta* en su acepción más general, aunque varía según las opiniones. Vid. H. Lausberg, *Manual*, I, pp. 297-361.

²³ Leriano demuestra ser el perfecto amante al rechazar recordarle a Laureola la deuda que con él ha contraído “porque se defiende en ley enamorada escribir qué satisfacción se recibe, por el peligro que se puede recrecer si la carta es vista” (p. 150).

²⁴ Arnalte (*Tractado*) es ejemplo de lo que no se debe hacer y de cómo no se debe comportar un amador; así, incumpliendo la ordenanza del secreto, se sirve de un paje para enviar sus primeras epístolas a Lucenda (p. 103); y llega, incluso, a seguirla él mismo hasta posada y

amador. Además, nunca deberán los *signum amoris* (“mudar la color”, “encarniçar los ojos”, “temblar la voz”, “atenazar los dientes” y “sequedad de la boca”) delatar su penitencia amorosa, porque la fama de la amiga es “cosa que más que la muerte se deve temer”.²⁵ Los “passos del que ama” deven ser “espaciosos, y las passadas por do está su amiga, tardías”, ocasión aprovechada por el autor para lucir ingenio y dominio lingüístico al servirse de la comicidad (el segundo miembro de la estructura copulativa parece no cuadrar temáticamente con el primero). Asimismo, “todo enamorado se deve apercibir” de mostrar tristeza templada y disimular las apariencias del rostro en público, pues “es un rastro por donde van las sospechas a dar en la celada de los pensamientos”.²⁶ Nuevamente reiteración del principio de que la fama de la amiga es fundamental “en la ley enamorada”, y también lo es evitar costumbres erróneas como “manifestar en la bordadura aun lo que en el pensamiento se deve guardar y no vestiros de sus colores, porque aquello no es otra cosa sino un espejo do se muestra que la servís”.²⁷ Asimismo, “Conviene a todo enamorado ser virtuoso”; y se exigen cualidades como bondad, esfuerzo, franqueza, “templança”, “buena criança”... Por fin, nunca quien ama debe respon-

cámara; y envía, posteriormente, al mencionado paje para recuperar unos hipotéticos “pdaços” de cartas amorosas (p. 116). Para los bordados y las letras que publican la relación es nuevamente Arnalte máximo exponente, en dos ocasiones (pp. 112-114 y 142-143).

²⁵ En *Tractado y Cárcel* hallamos varios *signa* delatores: Arnalte denuncia su estado ante Lucenda, a modo de *captatio benevolentiae* (pp. 103-104); desatiende sus obligaciones cortesanas (pp. 111-116); y reconoce ante Belisa que las señales lo delatan (p. 118) y que es comidilla de comentarios (p. 124). El estado calamitoso de Leriano motiva la *descriptio* inicial del *auctor* (pp. 90-91); éste cree ver en Laureola señales de voluntad vencida, y así lo describe (pp. 104-105 y 109; cfr. p. 98); Leriano confiesa su grave situación (pp. 105-106) y demuestra una actitud contraria cuando recibe respuesta de Laureola (pp. 112-113), sin embargo, estos mismos protagonistas no se molestan lo más mínimo en disimular sus mutuas turbaciones cuando se reúnen ante la corte (p. 113); etc.

²⁶ *Vid.* cómo Belisa se peca del sometimiento de Arnalte a las “leys enamoradas”, y se certifica de que su “matadora” es Lucenda (pp. 116-118 y 124-126); y cómo Persio vio en las “mudanças” de Leriano y Laureola “sospechas celosas” de “pasiones enamoradas” (p. 113). Recuérdense, también, los motivos aducidos por Laureola que justifican su negativa a responder a Leriano: obligación de todas las mujeres, y “en muy más manera las de real nacimiento”, a preocuparse más por su fama que por su vida (p. 103).

²⁷ Téngase presente la conducta de Arnalte en las justas (pp. 112-114).

der “a las bozes de la pena”; la “templança” ha de rejir el seso; y los consejos han de seguirse, no haciendo “assomadas” ni “meneos” que violen la ley del secreto, porque “quien a otro su secreto descubre, fázele señor de sí”;²⁸ si bien, “por que no rebiente” quien ha de callar sus penas “apártese a lugar solo, y sentado en medio de sus pensamientos, trate y participe con ellos sus males, porque aquéllos solos son compañía fiel”.²⁹

A la *enumeratio* de las ordenanzas les sigue una *refutatio* o *reprehensio*, donde se reivindica un hipotético deseo de “consolación y consejo de amigo”, posteriormente negado, porque en los “hombres ocupados de codicia o amor o desseo” se “aguza el seso”.³⁰ Luego, con la reiteración del *thema* (preceptiva sermonística), no exenta de comicidad y humorismo (máxima), concluye la sección primera.³¹ Importante es señalar, también, que para disminuir el *spatium* (extensión) o evitar el *taedium* intercala, el *orator*, una breve *digressio* en la relación de las “ordenanzas”.³² Así, reconoce ser consciente de la relación obras-palabras; reitera la idea expuesta en el *proemium* (“mis razones molde de vuestro sentimiento”); y halla justificación adecuada para sus *argumenta-*

²⁸ Considérese, a la luz de estas “ordenanzas”, la actitud de Belisa al instar a Arnalte a vulnerar el motivo de sus angustias (pp. 117-118); y de qué modo justifica éste el confiarlo a Elierso (pp. 121-122). En cuanto al consejo, recuérdese cómo Leriano rechaza su “juicio enbargado de pasión” obrando “segund el consejo simple” del auctor (pp. 122-124).

²⁹ Arnalte busca la soledad tras el entierro del padre de Lucenda, no hallando sin embargo el consuelo deseado (pp. 102-103); también, tras la arriesgada serenata que le dedica a Lucenda, y de la que nunca galardón vió, busca “abrigo” para sus “fatigas” en “solos lugares”, empero nunca “puerto de descanso” encontró (pp. 110-111); por fin, y tras el fracaso amoroso, determina irse “donde gentes” no pudiesen verlo: un “grand desierto, el cual de estraña soledad y temeroso espanto era poblado” (pp. 166-170; cfr. pp. 89 y ss).

³⁰ “Diréis, vosotros, señores, que todavía querríades”.

³¹ “E si sobre todo esto la ventura vos fuere contraria, en vuestra paciencia sostened vuestros dolores”.

³² La *digressio* era facultativa (una desviación ocasional del argumento principal con el fin de tratar temas secundarios, pero pertinentes para la cuestión principal), pudiendo aparecer en todas las partes del discurso. No entraba en contradicción con la *brevitas*, su extensión era muy variable y había que poner especial cuidado en la técnica del *transitus* o transición (fórmula de retorno al razonamiento interrumpido). Toda manifestación afectiva, toda *amplificatio/minus*, toda respuesta contundente a una objeción del público, es propiamente una digresión (H. Lausberg, *Manual*, I, pp. 293-296).

tiones, retornando oportunamente al razonamiento interrumpido pocas líneas más arriba.³³

b. *Consuelo en que se esfuerzen los corazones tristes*

La exposición del “fundamento” del consuelo se apoya en diversos imperativos que exhortan a “los que cativaren sus libertades” a nunca apartarse “de seguir y servir y querer”, además de que fe y firmeza se convierten en fórmulas para conseguir los favores de “la que causare la captividad”, cuyo “merescer” deben primero mirar, “porque el affición justa alivia la pena”, de “donde se aprende: el mal que se sufre con razón, se sana con ella misma; de cuya causa las pasiones se consuelan y suffren”. Con la repetición del *consuelo* (“soffrid el mal de la pena por el bien de la causa”) concluye la primera parte de la segunda sección, cuya estructura se asemeja a la de la primera; lo que resta se reparte entre dos *apóstrofe* y la *reprehensio* final.

Los dos *apostrophes* retóricos cuya finalidad es *mouere* los ánimos, se presentan usando de la *exclamatio*.³⁴ El “¡Oh señores, si bien lo miramos, cuántos bienes recibimos de quien siempre nos quejamos!” introduce el recuerdo de los sentimientos de desesperación, deseo y pasión frustrados, tormento y trabajo suscitados por la soledad sin las “amigas”. El consuelo reside en desear que crezcan sus corazones con “estas cosas”, pues “por venir de do vienen, aunque el pensamiento se adolezca, la voluntad se satisfaze” al impedir la desesperación total. Y, el *apostrophe* exclamativo “¡O amador!” da paso, a su vez, a toda una serie de imperativos que incluyen el penar, el morir y el condenarse, por un lado, y el hacer, el amar y el sufrir, por el otro, separado todo ello por una *interrogatio* que justifica el “merescer” de la amada, pues

³³ “Bien sé yo, señoras, que lo que trato en mi sermón [...]. Empero [...] es bien recordaros la haz y el envés destas ocasiones” (p. 175).

³⁴ Dirigir la palabra al público es una forma normal de contactar con él. Tan sólo algunas desviaciones de esta normalidad pueden considerarse figuras. Éstas sirven a la utilidad de la causa en el sentido de intensificar el contacto del orador con el público. Algunas desviaciones especiales son grados más altos de intensidad, como es el dejar de dirigir la palabra al auditorio desviándola hacia otro oyente (*apostrophe*). Vid. H. Lausberg, *Manual*, I, pp. 190-195.

“¿Qué más beneficio quieres que querer lo que ella quiere?”, ya que “todo lo que de su parte te viniere es galardón para ti”.³⁵

Por último ya, las *refutationes* de los amadores que pondrán punto final. El *orator* trata de concienciar a los señores de “cuán engañados” viven, pues si fallare el sufrimiento y los “traxere a estado de muerte” no existe “cosa más bienaventurada, que quien bien muere, nunca muere^l, porque “¿qué fin más honrado espera ninguno que acabar debaxo de la seña de su señor por fe y firmeza y lealtad y razón?”, demostrado por el mote del *Tractado*: “En la muerte está la vida”.³⁶ Luego, un argumento de *auctoritas* (“Dize un varón sabio que”), una cita de Demetrio incluida por Séneca en el libro III de *De providentia*, se convierte en garantía de su opinión (“¿Pues qué mas queréis de vuestras amigas sino que con sus penas esperimenteis vuestra fortaleza?”).³⁷

³⁵ Conviene recordar el contenido de la primera respuesta de Lucenda a Arnalte en la que aquélla afirma: “¿qué más paga quieres, que quiera creer que me quieres?” (p. 108); o la epístola de Arnalte donde afirma: “no lo fagas, que no quiero, pues no quieres, que me hables; pero que sólo me mires, y con sólo este bien el mal que me has hecho te perdono.[...] si tú has gana de matarme, yo poca he de vivir, que con pequeña fuerça podremos tú y yo de mí acabar” (p. 115); También, las palabras de Leriano en su última carta a Laureola: “si quieres mi mal, ¿por qué lo dudas?; [...] si lo has por bien pensado que me satisfazes con la pasión que me das, porque dándola tú es el mayor bien que puedo esperar” (p. 151).

³⁶ Ténganse presentes los argumentos que esgrime Leriano en su arenga a las tropas con el fin de persuadirlas de la justicia de la causa y del no temer a la muerte (pp. 146-147). El mote mentado se corresponde, al parecer, con dos versos de la serenata de Arnalte nacida para que supiese Lucenda “que la cosa de mí menos temida era el morir” (p. 109).

³⁷ La *auctoritas* es un tipo de razonamiento que se apoya en los hechos, circunstancias, afirmaciones,... considerados como *ejemplares*. Comúnmente, el argumento de autoridad es una sentencia general tomada del folklore o de la poesía, que el orador pone en relación con la *causa* en sentido favorable. No guarda (al igual que el *exemplum*) de por sí relación ninguna con la *causa* concreta y el establecer ese tipo de relación es cosa del orador. Si éste logra establecer la relación, la fuerza persuasiva de la *auctoritas* es muy grande, en razón de la validez universal de la sabiduría que encierra y en virtud de la imparcialidad indubitable de que aparece revestida. El objetivo es corroborar la justeza de los razonamientos por medio de citas de autoridades, que buscan conferir valor probatorio a la opinión de un experto, de un maestro, de un personaje ilustre..., el *ipse dixit*. (Vid. H. Lausberg, *Manual*, I, pp. 358-359). Además, era procedimiento favorito en la Edad Media y usado con mucha frecuencia en los sermones, porque hacía surgir la convicción entre un público iletrado que otorgaba valor casi mágico a la palabra. Para la Edad Media (e incluso en el siglo XVI), los *auctores* son, ante todo, autoridades científicas. No son sólo fuente de conocimiento, sino también tesoro de sabiduría. En los poetas antiguos, por ejemplo, se hallan miles de versos que condensan una experiencia psicológica o una norma de vida. Además, son versos éstos hechos para retenerse en la me-

Por fin, con dos imperativos, “Esforçadvos en la vida, y sed obedientes en la muerte”, remata la sección, a los que precede el reconocimiento de la equivalencia entre (ahora la *auctoritas* es el predicador mismo) “recebir la muerte con voluntad y sostener la vida con tormento”, porque con ésta “se muestra resistencia fuerte” y, con aquélla, “obediencia justa”. La reiteración del *thema*, introducido por medio de una conjunción con cierto matiz ilativo contextual (“Pues luego bien dice el *thema*: que sostengáis en vuestra paciencia vuestros dolores”), da paso a la última parte del sermón.

c. Consejo para que las señoras que son servidas remedien a los que las sirven

El orador sanpedrino reitera la *distributio* inicial (“Dixe que la tercera parte de mi sermón sería un consuelo para que las señoras que son servidas remedien a quien las sirve”), seguida del *topos* de la falsa modestia (*humilitas*) en una de sus múltiples formas; aquí se trata de una confesión como “dezirvos he mi parecer lo menos mal que pudiere”, precedida del reconocimiento de los móviles responsables de la elaboración del discurso.³⁸ Aparentemente, quien escribe el sermón se ha convertido en un predicador cristiano en toda regla, ya que su íntimo deseo es “librar [a las señoras] vuestras obras de culpa y vuestras almas de pena”.

moria; se coleccionan, se ordenan alfabéticamente... para facilitar la consulta. Son los que Quintiliano (8, 5, 3) denomina sentencias (propriamente, “juicios”), porque se asemejan a las resoluciones de las asambleas públicas. (E. R. Curtius, *Literatura*, I, pp. 91-159). Por último, Gili Gaya y Whinnom (a quienes sigue Ruiz Casanova), anotan la fuente senequiana aducida como argumento de *auctoritas* (San Pedro, *Obras*, I, 179; Diego de San Pedro, *Cárcel*, ed. de Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1995, p. 247).

³⁸ En varios lugares se expresaba la conveniencia de mostrar el orador una actitud humilde y suplicante. Conseguía, así, un público *beneuolum, attentum y docilem*. El alegato de ignorancia constituía un recurso eficaz (los manuales de retórica lo recomendaban) para la *captatio beneuolentiae*. A menudo se vinculaba la fórmula de modestia con la afirmación de que el autor sólo se atreve a escribir porque un amigo, protector o superior se lo sugiere, pide o manda. Muchísimos son los autores medievales que aseguran escribir por mandato de alguien. (Vid. E. R. Curtius, *Literatura*, I, pp. 127-131). Repárese, entonces, en los motivos aducidos por el prologuista para la existencia de *La Pasión* (p. 101), *Tractado* (pp. 87-89), *Sermón*, *Cárcel* (pp. 79-81) y *Desprecio* (pp. 272-274); también, la *captatio beneuolentiae* de este momento: “Pero primero que venga a las razones desto, digo que quisiera [...] mas [...] dezirvos he mi parecer lo menos mal que pudiere”.

Inmediatamente después, la idea de la salud de las ánimas permanece como inquietud básica.³⁹ La construcción “Pues para comenzar el propósito” da paso a la *enumeratio* detallada de los “cuatro peccados mortales” en los que incurren las señoras que atormentan a sus “siervos”. De este modo, la soberbia se demuestra en creerse tan poderosas como el mismo Dios, ya que su “hermosura y valer puede guarescer los muertos, y matar los vivos, y adolecer los sanos, y sanar los dolientes”;⁴⁰ la avaricia, en que se llevan “la libertad y la voluntad y la memoria y el corazón” de quien ama sin devolver “una sola cosa destas fasta que muera, por llevarle la vida con ellas”; la ira, por su deseo de venganza contra “los que aman, importunadas de sus palabras y porfías”; y, la pereza, porque muestran “tan perezosa la lengua, que por cosa del mundo no abren la boca para dar una buena respuesta”, aunque más les “escrivan, hablen o embíen a dezir”.⁴¹

A continuación, se esgrimen más *probationes* en favor de la “redención de los cativos”, y se sustituye, así, la salvación de las almas por el “no cobrar mala estimación”. Y, tras una *interrogatio* del tipo “¿Qué os parece, que dirá quien supiere que quitando las vidas galardónáis los servicios?”, el *exemplum* del león y la sierpe (modelo de criminales), servirá para ilustrar que “el amor y la buena condición y el redimir y el consolar” son virtudes propias de la condición mujeril, no sin antes transformar la construcción imperativa en un ruego.⁴²

³⁹ La piedad es el sentimiento que mueve a Lucenda y a Laureola a iniciar la correspondencia epistolar (*Tractado*, pp. 130-133 y 139; y *Cárcel*, pp. 109-110, 127 y 153).

⁴⁰ Conviene no olvidar que es el auctor quien confiesa a Laureola que ella puede “hazer lo mismo que Dios” (p. 95).

⁴¹ Recuérdese el “enojo” de Laureola cuando el auctor interviene en favor de Leriano (p. 96), “saña” que decrece progresivamente (pp. 97-98; 102-105 y 108-109), para volver a renacer al final (pp. 152-154).

⁴² El *exemplum* se define como “rei gestae aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio” (*Quintilianiani Institutio oratoria*, 5, 11, 6); además, presenta una fuente material y literaria, externa a la causa, y su función depende de la *utilitas*. Homero era maestro en el uso de este recurso. Los *exempla* se convierten en *probationes* cuya relación con la *causa* obedece a la libre creación del orador, quien se sirve de ellos para un fin determinado. Por su contenido es un caso particular (*res gestae* de fuente histórica o literaria) de la *similitudo* general, puesto en relación comparativa con la *causa*, para hacer creíble todo fenómeno

En seguida, una *digressio*, nuevamente el *topos* de la falsa modestia, pues lo importante es el reconocimiento de la capacidad o incapacidad del orador para convencer y sus limitaciones. La relación de familiaridad con el auditorio es la excusa que favorece la anticipación a hipotéticas reacciones. Les sigue una *interrogatio* dirigida a las señoras, cuya respuesta halla solución inmediata al describir profusamente las pruebas fehacientes de “la obediente voluntad” de los amadores, quienes “ni tienen seso para hablar, ni razón para responder, ni sienten dónde van, ni saben por dó vienen, ni hablan a propósito, ni se mudan con concierto”; además de, varios *signum amoris* como “ojos llorosos”, “colores amarillas”, “bocas secas” y “lenguas enmudecidas”. El amor priva del seso, de la razón, y del sentido.⁴³ La *perspicuitas* o claridad expositiva se hace patente a cada paso del sermón.⁴⁴ Ahora, es el momento de la for-

semejante. La forma literaria consiste, bien en la alusión breve, bien en la ampliación hasta alcanzar proporciones de *narratio* o *descriptio*. Existían tres grados de semejanza: *exemplum simile*, *dissimile* y *contrarium*. Y obedece a un doble estrato de la *uoluntas* semántica; por un lado, se menciona la significación propia del contenido del *exemplum* (sin que esté de antemano referida a la *causa*); y, por el otro, la intención semántica del hablante rebasa esa significación propia, normal, hasta el punto de ponerla al servicio de la *causa* y usarla como medio alusivo para conseguir el doble fin de la significación seria. (Vid. H. Lausberg, *Manual*, I, pp. 349-358). Para los moralistas cristianos el *exemplum* era instrumento de edificación. El “modelo” por excelencia era Cristo y los santos, paradigmas de comportamiento que habían de seguirse en la imitación del modelo divino. En una perspectiva análoga, se situaban el uso de los símbolos y alegorías. La hagiografía se halla, por ejemplo, llena de anécdotas edificantes (“infundir en otros, sentimientos de piedad y virtud”): la casuística penitencial de la confesión se apoya en la “ilustración” de los pecados. La predicación presenta como relatos verídicos los episodios que tratan de convencer al auditorio mediante una lección saludable. En la catequesis del siglo XIII, florece en gran manera el *exemplum*, al lado del *lai*, del *fabliau* y del *conte*. (Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, p. 87). “Para el león y la sierpe [...] Pues dexad, señoras, por Dios, usar a cada uno su officio, que para vosotras es”. Recuérdense, entre otras, las palabras del auctor de *Cárcel* cuando menciona la condición generosa y piadosa de las mujeres (p. 94) o, también, cómo Leriano señala “virtud y compasión y piedad” como “acetas” a la condición femenina (p. 151), luego reiteradas por Laureola (p. 153).

⁴³ El *auctor* halla en Laureola varios *signum amoris* que el tiempo se encargará de desmentir (p. 98; cfr. pp. 104-105; 108-109 y 113). Recuérdense, asimismo, las actitudes que provocan las situaciones imprevistas y contrarias; así Arnalte al ser informado del casamiento de Lucenda (p. 142), o el tormento que a sí mismo se infrige en la soledad (p. 92); el *auctor* tras su última entrevista con Laureola (p. 154); Leriano cosciente del fracaso amoroso (pp. 154-155).

⁴⁴ La claridad o perspicuidad era considerada una de las virtudes de la elocución (la oscuridad era el vicio correspondiente). La concisión (*brevitas*), otra de las virtudes de la expres-

mulación de hipotéticas *refutationes*, cuya respuesta reside en un argumento ilustrado seguidamente por un *exemplum* clásico: la historia de Píramo y Tisbe, paradigma de amor y piedad.⁴⁵ El *orator* renuncia a “muchas razones y enxemplos y auctoridades” (*topos* de la *auctoritas*) en favor de la “prolixidad”.⁴⁶ Así, dos modos de la

sión, estaba configurada como figura de pensamiento en el *ornatus*. (Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, pp. 76-77).

⁴⁵ “Diréis vosotras, señoras: ‘¿No véis, predicador simple, que no se pueden remediar sus penas sin nuestras culpas?’”. La frase adjetiva “predicador simple”, que califica la figura del apostrofado orador, sirve a dos propósitos; así, por un lado, confirma la consciencia de una labor creativa: alguien elabora, deliberadamente y con todas las consecuencias, un sermón y se identifica como emisor de un mensaje literario determinado. Y, por el otro, muy sutilmente, éste retoma el recurrente *topos* de la falsa modestia, esbozando la figura de un predicador humilde. Añádase a estas consideraciones la importancia de fijar un texto definitivo, porque mientras K. Whinnom reproduce la construcción “predicador simple” (I, p. 181); sin embargo, J. F. Ruiz Casanova (ed. cit., p. 249) copia “pecador simple”, con lo cual las implicaciones son ya otras. “Pues si de piedad y amor queréis señoras, exemplo, fallaréis que en Babilonia bivían”. Recuérdese que Píramo y Tisbe son protagonistas de una aventura amorosa, de la que existen dos versiones independientes. La más dramática es la narrada por P. Ovidio Nason en el libro IV (vv. 55 y ss) de sus *Metamorfosis*; que supone una compleja elaboración literaria por su parte. Whinnom señala la existencia de numerosísimas versiones durante la Edad Media; así, resulta prácticamente imposible saber a cuál se atuvo San Pedro. Argumenta, eso sí, que su versión podría estar basada en Ovidio, sin embargo parece ser que se añaden algunos conceptos de cosecha propia, a la vez que se omiten otros detalles (el muro y la significación del moral, con su cambio de color: la historia de los amores explicaría porqué el fruto de la morera, que hasta entonces era blanco, se volvió encarnado, tanta fue la sangre vertida. Los amantes se veían, en la versión de Ovidio, siempre en secreto, gracias a una rendija de la pared que separaba sus casas, pero la noche fatídica se dieron cita junto al sepulcro de Nino, en las afueras de la ciudad; allí había una morera, que crecía cerca de una fuente). El *exemplum* era un recurso muy usado, tanto en el sermón erudito como en el popular (San Pedro, *Obras*, I, p. 182).

⁴⁶ El deseo de evitar la incómoda prolixidad era uno de los recursos de la *abbreviatio* retórica. Se hallan numerosos ejemplos en las composiciones de este escritor medieval. Algunos usos entresacados de sus composiciones: “más podría traer que escrevir, pero por la brevedad alegaré” (Leriano en su *enumeratio* en la que “prueba por enxemplos la bondad de las mugeres”); o “Y porque la prolixidad nescessidad de enojo” (prólogo de *Tractado*, pp. 88-89); o “Y porque la prolixidad es enojosa para quien la oye, y dañosa para quien la usa, doy fin” (prólogo de *Despreçia*, p. 274); Cft., los casos anteriores con los términos en los que se comunican algunos personajes: “y porque en detenerme en plática tan fea ofendo mi lengua, no digo más, que para que sepas lo que te cunple lo dicho basta” (Laureola frente a la osadía del auctor (p. 96); “Finalmente, por no detenerme en esto” (el auctor relatando las luchas de Leriano; p. 117); “Lo que yo sentí y hize, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hicieron son de tanta lástima que me parece cruel escrivillos; sus honras fueron conformes a su merecimiento” (palabras del mediador de los amores en *Cárçel*; p. 176); “Las cosas que en el despedimiento pasaron, sin enojosa arenga dezir no se podrán, de cuya causa en el callar detenerlas acuerdo” (Arnalte relatándole al autor la despedida de Belisa (p. 169)); “Y porque mucho alar-

fórmula de la *breuitas* se hayan juntos; por un lado, el empleo del lugar común *ex pluribus pauca* o *pauca e multis* “pocas, de entre muchas cosas que podrían decirse”, uno de los *loci communes* transmitidos de la Antigüedad a la Edad Media; y, por el otro, la mención directa del deseo de *abreuiatio*. La súplica a las damas (la piedad demostrada con el *exemplum* como conducta a seguir), y otro *argumento* de *auctoritas*, donde la auctoridad es el mismo escritor, quien afirma y advierte “dovos seguridad que no os arrepiotáis de mi consejo. Catad que ese amor que negáis suele emendarse con pena de quien lo trata con desprecio”, dan paso al *thema*, fin definitivo de la sección.⁴⁷

El *Sermón* llega a su fin. Los discursos solían terminar con una *peroratio*, cuya *uirtus* básica había de ser la *breuitas*.⁴⁸ El *orator* de D. de San Pedro no ofrece al auditorio una *recapitulatio* recordatoria de lo argumentado, sino que con una excusa culinaria que vincula el comer y el escuchar se interrumpe abruptamente el discurso persuasorio.⁴⁹ Sólo resta la preceptiva (en los sermones medievales) oración final. La comicidad última hace pensar en la posibilidad de que todo se reduzca a una broma, incrementada si cabe con la agudeza picante (señalada por Whinnom) encerrada en el sentido erótico del vocablo “gloria”.⁵⁰ Mucho se ha discutido sobre

gar y poco fazer en la persona rogada está mal, quiero antes de corta razón que de larga porfía preciarme, dexándome de más dezirte” (réplica de Lucenda a Belisa (p. 127).

⁴⁷ “Solamente, señoras, os suplico que parescáis a la leal Tisbe, no en el morir, mas en la piedad, [...]. E dovos seguridad que no os arrepiotáis de mi consejo. [...] E si todavía quisierdes seguir vuestra condición, sostengan los que aman en su paciencia sus dolores”.

⁴⁸ En la *conclusio*, siguiendo la preceptiva retórica, se recogían sistemáticamente los argumentos en discusión y las soluciones propuestas, con el fin de ofrecer una visión de conjunto.

⁴⁹ “E porque da ya las doze, y cada uno ha más gana de comer que de escuchar: Ad quam gloriam nos perduca[t]. Amén”.

⁵⁰ San Pedro, *Obras*, II, pp. 33-34, señala que ningún crítico ha reparado en la agudeza picante de esta oración final, al ignorar el sentido erótico de “gloria”. La ambigüedad y el uso de términos eufemísticos existen en la poesía cancioneril española (al igual que los dobles sentidos en gran parte del léxico provenzal). Para el crítico inglés es demostrable que en ciertos contextos una serie de palabras claves (“morir”, “gloria”, “remedio”, “galardón”, y probablemente algunas más) presentan un sentido inequívocamente erótico. Reconoce que sí existe el riesgo de ver cosas que quizás no quería decir el poeta; pero justifica su interpretación sexual basándose en la tradición del eufemismo en la poesía erótica medieval; en la tradición retórica medieval, donde (con recursos como la *ambiguetas*, la *metaphora*, la *allegoria*, la *figura* y dis-

la seriedad o falta de ella en el *Sermón*. K. Whinnom lo define como sermón festivo, pero en un sentido limitado; recuerda los motivos que llevaron a su autor a escribirlo relacionándolo con la posibilidad o imposibilidad de la certeza de tal afirmación y reconoce que determinar cuánto es en serio y cuánto no lo es es el verdadero problema, además de que, en su opinión, quizás las damas de la corte hubieran sufrido una grave decepción si el *Sermón* se hubiera convertido en una homilía verdadera.

III. Conclusión

Las obras en prosa de Diego de San Pedro evidencian una elaboración rigurosa de la estructura y ornamentación, una pensada construcción de las frases y del uso de determinadas palabras, y un dominio y conocimiento en profundidad de la retórica medieval.

Recordemos que “ordenanza”, “consuelo” y “consejo”, síntesis temática del *Sermón*, son aplicables a *Tractado* y *Cárcel*. Arnalte-Lucenda y Leriano-Laureola ejemplifican el comportamiento de amadores y damas, en cuanto a lo que se debe o no hacer; y demuestran con sus actitudes, palabras, epístolas... la mayoría de las *argumentationes* y *alegationes* expuestas.

Este tratado permite hablar de evolución en el estilo de D. de San Pedro, más visible al comparar *Arnalte* y *Cárcel*. En aquél fallaba la sencillez de la que se hace gala aquí; quizás al existir una imitación consciente de la forma y estilo llano indicado para los sermones. En *Cárcel*, probablemente influenciado su autor por la nueva retórica humanista, se reduce con mucho el empleo de recursos y figuras retóricas, sin embargo su estilo no cambia radicalmente, al continuar cumpliendo las reglas de los manuales al uso.

tintas variedades de eufemismo) el que un texto conlleve dos sentidos no es extraño (debido a la coincidencia de palabras españolas con las de otras lenguas, donde no se discute su significado sexual); en la aparición de las mismas palabras (inconfundiblemente obscenas) en poesías españolas; en poesías escritas en este mismo lenguaje eufemístico (pero cuya rúbrica delata el secreto); y porque algo se sabe de la naturaleza del amor, así como de la “ceguedad” o “mojigatería” de la crítica antigua.

En cuanto a la *dispositio* de la *materia* se observa la adaptación del discurso a las rígidas reglas del sermón medieval (*thema*, *prothema*, invocación, cuerpo del sermón [tripartito], y *peroratio* o *clausio*). Ninguno de los elementos se haya forzado, simplemente por cumplir con la preceptiva sermónística. Con todo, aunque la composición se organice siguiendo las partes del sermón medieval y las del discurso persuasivo, sí se puede hablar de ligeras variaciones y modificaciones (invocación a la divinidad pagana y ausencia de *narratio*, por ejemplo).⁵¹

En lo que al contenido se refiere, fundamental es cómo se debe comportar el amante que quiera respetar las obligaciones de todo caballero y hombre honrado.

Y en cuanto a los modos en los que se realiza la persuasión retórica (enseñar o *docere*; conmover o *mouere*; y deleitar o *delectare*), fines del propio discurso, aquí parece que lo fundamental es el *delectare*;⁵² lo cual explicaría no sólo el título (justificación de la existencia del sermón), sino también ese abrupto final, junto a otros elementos como la elección del tema, la variación de tono y actitudes en determinados momentos, etc.

⁵¹ Recordemos, sintéticamente, que la estructura del *Sermón (grosso modo)* se organiza en torno a *exordium (protasis-inuocatio-partitio)*, *argumentatio (recapitulatio-argumenta-digressio-reprehensio; recapitulatio-argumenta [dos exclamatio]-reprehensio; y recapitulatio-argumenta-exemplum-reprehensio)* y *conclusio* (final abrupto).

⁵² Los dos elementos constitutivos (*res et uerba*) y las cinco fases de la elaboración que se les aplican (*inuentio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*) se hallan al servicio del *ad persuadendum accommodatè dicere*. El *persuadere*, a su vez, se divide en tres grados de la persuasión: *docere, delectare, mouere*. Así, el *docere* apunta al *intellectus*; es el camino intelectual de la *persuasio*, de especial aplicación, sobre todo, en la *narratio* y la *argumentatio*; y necesita ir acompañado del *delectare*, ya que se haya expuesto al peligro del *taedium*. El *mouere*, por su parte, se dirige al corazón; origina una conmoción psíquica del público duradera en sus efectos en el sentido de que tome partido en favor de la causa defendida por el orador. La excitación del *pathos* era especialmente importante en la *conclusio*, pero también (aunque en menor grado) en las demás partes del discurso. El *delectare*, por último, dispone de varios medios usados para orientar la simpatía del público hacia el objeto del discurso y hacia el orador mismo. Se consigue estableciendo un puente afectivo, relativo al objeto mismo, entre el orador y el público. La simpatía de éste se logra con la *uariatio* y su captación es muy importante en el *exordium*, donde quien habla ha de intentar hacerse escuchar con agrado, ser interesante, no aburrir, no fatigar... (*Vid.* H. Lausberg, *Manual de retórica*, I, pp. 226 y ss).

En fin, un gran abanico de posibilidades de investigación (temática, estilo, relaciones...) ofrece esta breve composición. Lo expuesto demuestra la *combinatio* de preceptos retóricos y sermonísticos medievales.

Y en esto más alargar
 es cosa demasiada,
 pues es cierto sin dubdar,
 que nadi podrá llegar
 al cabo desta jornada;
 pues poniendo ya silencio,
 acordé, [...]
 de quedar en el comienzo,
 pues no puedo ver el cabo.⁵³

⁵³ Estrofa final de la composición en honor a la Reina (San Pedro, *Obras*, I, pp. 99-100).