



FACULTAD DE FILOLOGÍA

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Trabajo de Fin de Grado

***LA EVIDENTIA EN LAS COPLAS DE LOS
PECADOS MORTALES DE JUAN DE MENA***

Autor: Sergio Grille García

Director: Juan Casas Rigall

Curso Académico: 2021/2022

Santiago de Compostela

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. La <i>evidentia</i> en la retórica clásica	4
3. Rasgos de la <i>evidentia</i>	13
4. Juan de Mena y su contacto con la retórica clásica	15
5. Análisis de la <i>evidentia</i> en las <i>Coplas de los pecados mortales</i>	
5.1. Sobre la <i>dispositio</i>	18
5.2. Sobre la descripción	21
5.3. Sobre el <i>ornato</i>	25
5.4. Sobre las figuras del narrador y del lector	31
5.5. Sobre la <i>translatio temporum</i>	36
6. Conclusiones	41
7. Bibliografía	44
8. Anexo	46

1. Introducción

La tradición de la representación de los pecados capitales, que venía desarrollándose desde la antigüedad en forma de tratados, pinturas y composiciones poéticas (Katzenellenbogen, 40), tiene como referente la obra *Psychomachia* de Prudencio (Norman, 11; Katzenellenbogen, 31-32). El gran influjo de la obra creó un potente género de composiciones imitadoras, en su mayoría de los siglos XIII a XIV, más también de gran variedad todas ellas respecto de la obra de Prudencio. Entre estas destacan poemas, narraciones y tratados como el *Apocalipsis de Bamberg*, el *Speculum Virginum*, el *Hortus Deliciarum* de Landsberg, el *Lumen animae* de Farinator, el *Pèlerinage de la Vie Humaine* de Deguileville, el *Roman de la Rose* de Lorris, el *Liber Scivias* de Bingen, *Somme le Roi*, las iluminaciones de Laud misc. 570 con el trabajo *Épître d'Othéa*, el *Mirou de l'omme* de Gower... (O'Reilly, 48-69; Robles, 110). La composición poética de Juan de Mena, las *Coplas de los pecados mortales*, objeto de nuestro análisis, se adscribe a esta nómina de obras.

Los códices mencionados en su mayoría iban acompañados por ilustraciones del mismo enfrentamiento entre las variadas listas de virtudes y vicios (Robles, 110; Norman, 11; Katzenellenbogen, 43-44). Imagen y texto se complementaban. El molde que ofrecía la composición original era, tanto a nivel pictórico como literario, extremadamente vívido y fácilmente adaptable a diferentes clasificaciones y organizaciones de las virtudes; permitía la inserción de ejemplos diferentes y de tradiciones pictóricas nuevas. (O'Reilly, 40-46; Norman, 12; Katzenellenbogen, 27).

Estas ilustraciones que acompañaban a las nuevas obras ganaron tempranamente gran autonomía, cobrando en los códices incluso mayor importancia que las propias composiciones poéticas y lográndose independizar en algunos casos (Katzenellenbogen, 32), precediendo así a las representaciones esculturales o arquitectónicas (Robles, 120). La propia obra de Prudencio, que gozó de vasta distribución y popularidad (O'Reilly, 1 y 40), conociéndose alrededor de trescientos manuscritos medievales y conservándose una veintena de ejemplares iluminados del poema original entre los siglos IX y XIII (O'Reilly, 1-3; Robles, 111), se constituyó como una referencia en el desarrollo del enfrentamiento alegórico entre los pecados y las virtudes (Norman, 11) y contribuyó decisivamente a esta emancipación de la pintura dada la abundancia de copias de la composición, que exigía la diversidad de desarrollos pictóricos (O'Reilly, 9; Norman, 11).

Explica Norman (12) que la cohabitación de la pintura y la poesía habían convertido esta tradición en una tradición híbrida, en que participaban dos artes distintas en la representación de un mismo objeto. De esta manera, la representación iconográfica y el desarrollo literario constituían no solamente refracciones el uno del otro (Norman, 12-13) sino que la competencia entre la creación literaria y la pictórica era inevitable. Por medio de esta cohabitación, tanto las pinturas pretendían ser más vívidas, más narrativas, más *procesuales*, como la poesía más descriptiva, más sugerente, acumulativa ante el inevitable fluir del discurso (Praz, 10 y 25). Vega Ramos (326-327), desde la tratadística renacentista en que la competencia por la sensualidad descriptiva entre poesía y pintura se agudizó (Praz, 12), ofrece una aguda puntualización: “la pintura se ofrece a un sentido exterior [descriptivo] y la poesía a uno interior (imaginativa)”, “La pintura, al contrario, es poco apta para la figuración de lo exterior”. La interrelación entre las artes en el curso de la tradición pictórico-literaria de los pecados mortales conducía progresi-

vamente a su mutua contaminación (Katzenellenbogen, 28-37): pretenden respectivamente la representación de lo que en un principio no es su objeto (Vega Ramos, 330). Así, cabría “una poesía pictorial (la descripción), al igual que cabe [...] una pintura vuelta hacia las pasiones” (Vega Ramos, 329).

No fue en absoluto ignorada por las artes retóricas la exploración de las capacidades del lenguaje para representar vivamente una acción o describir una realidad determinada (Vega Ramos, 325). Desde un primer momento a esta capacidad de crear una imagen, de describirla y mostrarla como si se encontrase ante los ojos del lector, se accedía por medio de analogías pictoriales, de la concepción espacial y pictórica del poema, a través de topos que asemejaban la poesía mejor a la pintura (Vega Ramos, 325). “La *descriptio* es el correlato estricto de la tarea del pintor, el momento literario de la visión externa y de la presencia efectiva” (328). Este desarrollo teórico se condensa en la retórica tradicional en la figura de la *evidentia*, la descripción poética de un objeto creando la sensación de que el lector lo está viendo (Lausberg, II, 242)

Las Coplas de los pecados mortales es un proyecto inacabado elaborado al final de la vida del poeta protorenacentista Juan de Mena en que, “quizá con el presentimiento de la proximidad de la propia muerte, [...] se cierra ahora en una visión acética y decepcionada del mundo” (Pérez Priego, xxviii). En la composición poética se desarrolla el conflicto espiritual entre la *Razón*, que constantemente apela al final de la vida, y la *Voluntad*, el deseo, de donde proceden los diferentes vicios que participan de la batalla dialéctica. Es una poesía, como se reflexiona en el prólogo de la obra, que rehúye anacrónicamente de la tradición artificiosa y laicista de la obra anterior del poeta en favor de una poesía menos implicada formalmente y con mayor densidad moralizante. La serie de continuaciones de la inacabada pieza, por poetas como Manrique o Pero Guillén de Segovia, prueban su valor en la historia de nuestras letras (Pérez Priego, xxviii).

El objeto de este trabajo es estudiar según los cánones de la *evidentia* la manera en que en las *Coplas de los pecados mortales* las personalidades alegóricas se muestran ante el lector. En una primera parte analizaremos las preceptivas clásicas, extrayendo los rasgos y figuras principales que participan en la *evidentia*. Habiendo examinado el contacto de Mena con la retórica latina, se realizará la parte analítica del trabajo, que constará de cinco partes, consagradas al estudio de la *dispositio*, de la descripción, del *ornato*, de las figuras del narrador y del lector y de la *translatio temporum*.

Se seguirá la edición del texto de Pérez Priego.

2. La *evidentia* en la retórica clásica¹

Aristóteles inicia la reflexión en torno a la figura que aquí nos compete en su *Retórica*, en el apartado sobre la elegancia (1410b, § 10.1). Explica diferentes virtudes del discurso, entre las que se sitúa la *evidentia*: “Y, por otra parte, a los nombres, si es que contiene una metáfora (con tal que no sea ni extravagante, porque sería difícil de percibir, ni superficial, porque entonces no produce ninguna impresión) y si ella logra, además, que <el objeto> salte a la vista, ya que conviene que se vea lo que se está haciendo más bien que lo que se tiene intención de hacer. Por lo tanto, en resumen, tres son las cosas a las que debe tenderse: metáfora, antítesis y nitidez” (1410b, § 10.2, 30-35). Existen diferentes variantes del fragmento señalado, en que se distingue entre *energeías* (vividez) y *enargeías* (nitidez, visión clara). Para nuestro caso, se seleccionó la opción de nitidez, de saltar a la vista, poniendo en relación el recurso de la *evidentia* con la metáfora: “Así, pues, que las expresiones elegantes proceden de la metáfora por analogía y de hacer que el objeto salte a la vista, queda ya tratado” (1411b, §11.1, 20-25). La reflexión entre la *enargeia*, la nitidez, y la viveza en la descripción será continuada por pensadores siguientes.

Demetrio de Falero expone en *Sobre el estilo* los diferentes rasgos de cuatro estilos diferentes. Atribuye al estilo llano la *enargeia* como una de sus características principales (§ 221), y, siendo el estilo propio de la persuasión (§ 208), lo hace corresponder como apropiado a la *evidentia* (§ 195). Subraya en todo momento, no solo refiriéndose a la descripción la importancia de la expresión llana, clara (§ 190; § 196-202): la eficacia de la descripción sobre el oyente radica en la sencillez, en la falta de oscuridad, del mensaje. También apunta que tanto más claro es el discurso llano, así la *evidentia*, cuanto más se insista en los elementos principales por medio de la repetición de palabras (§ 197; § 211): “Por claridad se debe repetir también muchas veces una palabra” (§ 197). Podemos argüir de esta parte que tanto más eficaz es la *evidentia* cuanto más se insista en los caracteres principales del objeto mostrado.

Específicamente sobre la *evidentia* Demetrio ofrece una serie de rasgos muy sustanciales. Insiste en la importancia de la descripción detallada de la escena que se representa. La claridad surge precisamente de la abundancia de detalle: “Debe su claridad a que son mencionados todos los incidentes que le acompañan y no se omite nada” (§ 209). Ofrece ejemplos plenamente descriptivos —y vívidos, casi violentos— en que el detalle recrea la escena ante el lector:

También la carrera de caballos en honor de Patroclo, en la que dice: / Con su aliento la espalda de Eumelo calentaban / y / Pues a cada instante parecía que iban a saltar sobre el carro. / Todo este pasaje es muy claro porque no se omite nada de lo que ocurre o de lo que ha ocurrido (§ 210).

Explica también que parte del carácter bello en la *evidentia* se debe a la descripción de elementos circunstanciales, contextuales, que enmarcan el elemento principal: “La claridad también resulta de la descripción de las circunstancias que acompañan a la acción. “Se decía, por ejemplo, de un campesino que caminaba que «Se oía de lejos el ruido de

¹ Se emplean como obras de referencia el trabajo de Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*; el manual de Hernández Guerrero y García Tejera, *Historia breve de la retórica*; y el artículo en prensa del profesor Azaustre Galiana, *Algunas notas sobre la enargeia o evidentia*.

sus pies cuando se acercaba», como si golpeará la tierra con los pies en lugar de andar” (§ 217).

Demetrio se refiere igualmente al empleo de juegos fónicos, de imitación o descripción del objeto por la recreación de su sonido, como la aliteración, para potenciar el efecto inmersivo de la *evidentia*. “La *cacofonía* con frecuencia es clara, como, por ejemplo: «*Kopt' ek d'enképhalos...*», y el pasaje: «*Pollá d'ánanta kátanta*», de la *Iliada*, que sugiere con su cacofonía la irregularidad del terreno. Toda imitación posee claridad en cierto modo” (§ 219).

Ya en Época imperial, Dionisio de Halicarnaso desarrolla en su *Sobre Lisias* una serie de virtudes sobre el estilo del orador ateniense, dedicando un apartado a la viveza de sus descripciones. Recupera elementos anteriormente expuestos: la pureza del lenguaje, la claridad, la concisión... (§ 2-14) vinculados con la descripción e incorpora algunos nuevos. La eficacia de las descripciones de Lisias se reflejaba en que la situación era percibida por el oyente como algo real, algo que estuviese presenciando (§ 7.2). Dionisio explica que en gran parte esto se debía a la verosimilitud y el decoro en los personajes y acciones (§ 7.3-4)¹. Ortoga un lugar central a la caracterización de los personajes, especialmente a su palabra, en la *evidentia* (§ 8.1-8.3; § 9.4)². La *evidentia* se relaciona entonces directamente con la *sermocinatio*, y con la necesidad de verosimilitud en esta.

En su *Carta a Pompeyo Gémino*, Dionisio expone nuevamente rasgos sobre la figura, tomando como ejemplo a Tucídides. Desarrolla la necesidad de la descripción minuciosa (§ 12), del juego de imágenes agradables (“el cambio y el colorismo es una cualidad placentera para la historia”, § 12), de algún tipo de ordenación de los rasgos o del evento desarrollados y de la presencia de un marco contextualizador, donde se narren los acontecimientos previos y causales (§ 13; § 14; § 17; § 18)³.

Continúa las reflexiones anteriores Longino, a quien se atribuye el tratado *Sobre lo sublime*, en que se exponen rasgos asociados a la *evidentia* cuando habla del potencial *imaginativo* del lenguaje, como una de las fuentes de lo *sublime* (§§ 1.3-4). Se insiste constantemente en la moción del auditorio por medio del ejercicio retórico y se hace una revisión exhaustiva de diferentes procedimientos técnicos (§ 8.1) para dicho fin.

Antes de entrar más precisamente en lo que se refiere a la *evidentia*, Longino menciona algunas ideas vinculadas con la figura a partir de su comentario de la obra de varios autores (§§ 9.5-11). Se refiere en primer lugar al empleo de imágenes exageradas, sorprendentes, que muevan al oyente (§§ 9.6-9.7; §§ 9.6-9.7)⁴, así como al empleo de pasajes de carácter alegórico, vinculado con el desarrollo de imágenes imposibles (§ 9.7). Explica luego el uso de determinadas figuras del lenguaje que permite potenciar el cuadro que se está desarrollando, defendiendo en todo momento la vinculación entre el contenido y la forma, algo que ya había anticipado Demetrio de Falero. Hace en esta primera parte alusión al empleo para potenciar la imagen que se describe de figuras relacionadas con la ordenación de las palabras: “torturó la palabra de forma semejante al sufrimiento que estaba ocurriendo, y plasmó de forma excelente, con la compresión de la palabra, el patetismo” (§ 10.6).

1 Ver anexo i

2 Ver anexo ii

3 Ver anexo iii

4 Ver anexo iv y v

Incidirá en todo momento Longino en la vinculación entre contenido y forma: “Hay un valor asociado a los anteriores y al que llaman *amplificación*, a saber, cuando, al presentar los hechos y enfrentamientos, sección por sección, frecuentes comienzos y pausas, los momentos elevados, sucediéndose los unos a los otros sin solución de continuidad, se introducen con vistas a la intensificación” (§§ 11.1-11.2). La descripción del desorden de una batalla pide pues en la *evidentia* el desorden del discurso.

Hace mención por último al empleo de *figuras patéticas* y de la *sermocinatio* (§ 9.10-11; § 10.1-3) para reforzar el efecto de la *evidentia* cuando se representa la impotencia y cólera de los personajes.

Longino desarrolla rasgos asociados propiamente la *evidentia* al hablar de la *fantasía* o *visualización* (“algunos las denominan producciones de imágenes”, § 15), como fuentes de lo sublime. Si bien la vinculación de la *evidentia* –*fantasía*– con la moción de pasiones en el oyente es clara en todo momento (“lo patético y conmovedor”, § 15.2; “nos vemos arrastrados de la demostración al efecto conmovedor de la fantasía”, § 15.11), como ya habían advertido preceptistas previos, Longino supera ideas anteriores haciendo corresponder a los rasgos de la *evidentia* la moción de pasiones en el propio orador: “en esos casos en que lo que dices por el influjo del entusiasmo y la pasión crees que lo estás viendo y lo pones a la vista de los que te están oyendo” (§ 15). Así, tanto más eficaz será la *evidentia* cuanto más movido parezca quien describe la imagen. Podríamos deducir de esta parte la eficacia de lograr la ilusión de que quien narra está en presencia del conmovedor objeto mostrado, conectando así con rasgos como la *translatio temporum* o la propia inserción de la figura del narrador en la ficción creada. Queda fijado el rasgo del foco en el interior de la acción cuando ante la narración del episodio de Helios dice:

¿No dirías, acaso, que el alma del escritor se sube al carro con ellos y, compartiendo el mismo peligro, vuela con las alas de las yeguas? No, en efecto: si no se hubiera visto llevada en la misma carrera en aquella hazaña celeste, no habría podido jamás imaginar tal escena. E igualmente el episodio de Casandra sucede ante sus ojos (§ 15.4).

Tal es pues la esencia de la *evidentia*. También el rasgo de la *translatio temporum*, del empleo del presente verbal o de deícticos y adverbios que remitan al tiempo actual, quedará fijado cuando para la Longino afirma: “cuando introduces los hechos pasados en el tiempo como si fueran presentes y estuvieran sucediendo, el discurso que creas no es ya un relato, sino un hecho dramático” (§ 25.1), es decir, la imagen se hace *vívida*.

Longino hace corresponder también a la *evidentia* el empleo de las *figuras patéticas*. En este sentido, el cuadro se refuerza cuando el oyente se implica emocionalmente con lo mostrado: “¿Cuál es, pues, el poder de la fantasía retórica? Quizá introducir además muchos otros elementos vehementes y patéticos en los discursos, pero, al mezclarlos, eso sí, con toques realistas, no se limita a persuadir al oyente, sino que también lo esclaviza” (§ 15.9). Escribe sobre la apelación o el cambio de persona, incluyendo al oyente en la *fantasía* creada, consiguiendo que se sienta “implicado”, “lleno de emoción” (§ 26.2). Explica que “también dramático resulta el cambio de persona, haciendo a menudo que le parezca al oyente que se encuentra en medio del peligro: / Dirías que incansables e inflexibles... / se enfrentaban en la guerra...” (§ 26.1). Esta idea referida al tratamiento del lector la desarrolla perfectamente para nuestro caso a continuación:

«Desde la ciudad de Elefantina navegarás río arriba, y, a continuación llegarás a una llanura lisa [...]». ¿Ves, querido amigo, cómo te coge el alma de la mano y te guía por aquellos parajes, convirtiendo el oído en vista? Todas esas cosas, apoyadas como están en las personas mismas, colocan al oyente en presencia de los hechos mismos (§ 26.1)

Por último Longino señala la eficacia para mover emociones de la *sermocinatio* (§ 27.1) y advierte la capacidad de este recurso para poner ante los ojos el oyente los propios personajes en directo diálogo (§ 27.2).

A la exposición de la *fantasía* sigue en el tratado el desarrollo sobre las figuras retóricas. Se establecen puntualmente relaciones entre algunas figuras orientadas a la *evidentia* que merece la pena tratar. Longino se refiere primeramente al uso de la apóstrofe (§ 16.2) y de las apelaciones al oyente por medio de interrogaciones retóricas (§ 18.1), que implican al oyente en la *fantasía*. Presta atención luego al empleo de períodos breves, desconectados, del hipérbaton, de formas paralelísticas, del asíndeton... en relación con la materia desarrollada o puestos en diálogos (§ 19.2; § 20.2)¹, como ya se había comentado. Clara queda la vinculación entre estos recursos con la *evidentia* cuando nos dice:

«...cuando ultraja, cuando actúa como un enemigo, cuando golpea con los puños, cuando hiere en la mandíbula» Con este procedimiento el orador hace exactamente lo mismo que el que golpea: está machacando la mente de los jueces con un golpe tras otro (§§ 20.2-20.3).

Si bien orienta recursos como el asíndeton (§ 21.1) o el hipérbaton (§ 22.1) a la moción de afectos, se relacionan por las mismas razones con la *evidentia*, por lo ya explicado, cuando se describen imágenes movidas o pasionales (§ 21.2; § 22.1)². Se establece la misma relación para los políptotos, acumulaciones, variaciones e intensificaciones (“Todo eso es, desde luego, un solo nombre, Edipo, y de la otra parte, Yocasta, y, sin embargo, desbordado el plural, el número multiplicó también las desgracias”, § 23.1), a la vez que se señala la capacidad para destacar los elementos que se ponen ante la vista (“Los hechos, en efecto, adquieren naturalmente un eco mayor con tal acumulación de nombres en tropel”, § 23.4).

En último lugar, en lo que se refiere a los *tropos*, Longino advierte que el empleo de la metáfora puede mejorar la eficacia, por la sorpresa, de la descripción, de la puesta ante los ojos del objeto, como había advertido Aristóteles (§ 32.6). Enlaza también el empleo de la metáfora en la *evidentia* con el uso de la imagen sorprendente arriba comentado por el ejemplo que Longino nos ofrece (§ 32.5)³.

Sobre algunos rasgos anteriores incidirán en sus *Ejercicios de retórica –Progymnasmata–* de Teón de Alejandría, Hermógenes de Tarso y Aftonio.

Hermógenes hace hincapié en la relevancia del detalle a la hora de poner ante los ojos el objeto mostrado (§ 22). Señala la ya mencionada importancia de la descripción de circunstancias o de la inserción de comentarios sobre el objeto de la *evidentia*, con la finalidad de introducir lentamente al público en la ficción invitando a su colaboración en la *fantasía* (§§ 22-23)⁴.

Señala Hermógenes como virtudes de la *evidentia* y de la descripción la viveza y la claridad (§ 23). Lo mismo Teón de Alejandría (§ 119). Aftonio va un paso más allá, sugiriendo además (§§ 37-38) tan necesaria la ordenación en la *evidentia* de los rasgos del objeto descrito, hasta ahora no mencionada, como la contextualización antes referida (§ 37). Alguna ordenación semejante parece sugerir Teón de Alejandría con sus ejemplos (§ 118)⁵.

1 Ver anexo vi
2 Ver anexo vii
3 Ver anexo viii
4 Ver anexo ix
5 Ver anexo x

Finalmente, Hermógenes señala una vez más la necesaria vinculación fónica entre el discurso y el objeto mostrado (“es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que se describe”, § 23). Va un paso más allá al vincular el empleo de los diferentes recursos con la propia temática del texto, lo que se puede relacionar con el decoro en la *sermocinatio*, a modo de ejemplo:

Pero, además, las características de la expresión deben adaptarse a los temas: si el asunto es florido [descripción de paisajes, estaciones, fiestas...], que sea también ese modo el estilo; si el asunto es árido [descripción de asedios, pandemias, pobreza...], que también sea el estilo semejante (§ 23).

Esto mismo señala Teón de Alejandría en sus ejercicios (§§ 119-120). Rica en figuras ha de ser la *evidentia* si es también florido el objeto puesto ante los ojos. No son estas ideas nuevas, pero ha de destacarse la insólita claridad con que se enuncian.

En otra de sus obras, *Sobre los tipos de estilo*, Hermógenes añade una información ya mencionada al hablar sobre el estilo sutil y la agudeza (§ 340). Su contribución es semejante a la de Longino sobre la metáfora (§ 32.6). Hermógenes hace una rápida mención a la *enárgeia* cuando habla de la paranomasia, lo que nos permite sin duda relacionar no sólo este recurso sino todas las agudezas verbales con la *enárgeia* desde el pensamiento de Hermógenes. Afirma que “cuando usamos de un nombre o de un verbo en su acepción normal y, acto seguido, la utilizamos para una cosa para la que ya no es habitual” (§ 342) se “produce también Evidencia [*enárgeia*, viveza] en el pasaje, y no sólo Sutileza” (§ 343). En el ejemplo que ofrece el juego verbal se emplea para referirse a la actitud beligerante de Filipo y a sus máquinas de guerra (§ 343) [elementos entre los que se da la *paranomasia*], que son así enérgicamente visualizadas por el oyente. Enlazando con lo inicialmente expuesto sobre el pensamiento de Aristóteles, Hermógenes considera que el juego de la agudeza verbal tiene la capacidad de expresar más vívidamente, con *enárgeia*, el objeto al que se refieren. La sorpresa del juego verbal pone ante los ojos del oyente el objeto representado.

Estos rasgos de la *evidentia* que hemos venido exponiendo desde las retóricas griegas serán retomados e incluso ampliados por las principales retóricas latinas.

La *Rhetorica ad Herennium* constituye una adaptación latina, perfectamente sistematizada, de las teorías griegas de las que venimos hablando. La cuestión de la *evidentia* se trata bajo el rótulo de *demonstratio*. Se ofrecen rasgos ya desarrollados por los tratadistas griegos, y acompaña la definición con un ejemplo de prosa latina (libro IV, § 55, 68-69)¹.

Se incide al inicio en la necesidad de acompañar el objeto puesto ante los ojos por un marco contextual, en que se expongan las causas y las consecuencias del evento, pero del fragmento narrativo que acompaña a la definición se pueden extraer muchos más rasgos. Destaca el texto por el empleo del presente gramatical: la acción se traslada toda al ahora. El rasgo de la *translatio temporum* ya había sido advertido por Longino. También presenta gran importancia en el relato el empleo de imágenes impactantes, sugerentes, exageradas (“con los ojos ardientes, el cabello erizado, la toga desaliñada”, “con la boca espumeante de rabia criminal, exhalando crueldad desde lo más hondo de su pecho”, libro IV, § 55, 68-69). El empleo de estas fuertes imágenes, todas orientadas a describir la rabia del criminal, trae inevitablemente a la imaginación del lector la figura del asesino. Nótese la importancia de este rasgo que ya había sido señalado por varios tratadistas griegos. Por último, es necesario llamar la atención sobre la reproducción en estilo directo del habla de los personajes (“Entre la muchedumbre un hombre grita: ‘Huye, Tiberio, huye. ¿No ves lo que pasa? Ten cuidado, te digo’”, libro IV, § 55, 68-

1 Ver anexo xi

69). La *sermocinatio* va inevitablemente de la mano de la *translatio temporum*. Por ella el lector visualiza a los personajes hablando directamente. Ningún rasgo nos resulta ya nuevo.

Si bien su obra retórica fue de gran alcance e influencia, apenas Cicerón desarrolla cuestiones nuevas sobre la *evidentia*. Se refiere a ésta de diferentes maneras en muchos de sus tratados, más no repara en profundidad en esta figura *ilustrativa*. Así, encontramos pasajes en *Orator* (§ 4.2, 139) y en *De oratore* (libro III, § 53, 202)¹ en que se subraya la eficacia de este recurso y su impacto en el auditorio, más sin ofrecer rasgos de ningún tipo. En las *Partitiones oratoriae* (libro IV, § 20)² establece la *evidentia*, el poner las cosas ante los ojos, como medio para lograr el *discursus illustre*, incidiendo en la finalidad esencial de conmover al receptor. Poco más desarrolla sobre la *evidentia* Cicerón en el resto de sus escritos.

Será Quintiliano en su *Institutio Oratoria* quien exponga definitivamente desde la retórica latina, sintetizando toda la enseñanza anterior en su obra, los rasgos de la *evidentia*. Varias son las menciones a ésta como figura capaz de poner las cosas ante la vista por medio de la palabra, en su obra (libro IV, c. II, §§ 63-64; libro VI, c. II, §§ 29-30; libro VIII, c. III, § 61; libro XI, c. II, § 40)³. En todo momento se reivindica la importancia en la *evidentia* de la moción de afectos. Quintiliano reserva para la conmoción del auditorio extensos pasajes (libro VI, c. II, §§ 3-26)⁴ y retoma la idea de la moción de efectos, al hablar de los *podere*s del lenguaje, vinculándola con la *enérgeia* en el discurso (“vecina de éstas se encuentra la *enérgeia* (impulso) –pues se deriva de *agere*, llevar por delante–, y cuya excelencia propia consista en que, lo que se dice, no resulte superfluo”, libro VIII, c. III, § 89). Hace mención en la parte de la moción de efectos a la *evidentia*, dejando clara su finalidad, idea que recupera posteriormente en repetidas ocasiones (libro VI, c. II, §§ 29 y 30; libro VIII, c. III, §§ 62 y 67; libro IX, c. II, § 42)⁵.

Quintiliano profundiza en muchos de los elementos ya mencionados. Así, en el libro IV, en el apartado consagrado a la Narración, orientado a la exposición de una historia para el contexto judicial, expone una serie de rasgos que son fácilmente aplicables a la *evidentia*. Coincide con tratadistas anteriores con que toda narración ha de ser clara o transparente, guardándose de la *obscuritas* (libro IV, c. II, § 44); breve (libro IV, c. II, §§ 40-43) y verosímil o creíble (libro IV, c. II, § 31). Recupera la virtud del *marco contextual* cuando afirma que la narración ha de ser “patente y transparente”, de manera que se “haga percibir con claridad cosas, personas, circunstancias de tiempo, lugares y razones, que hasta por su misma forma de recitación se oriente [la narración] a que el juez recoja del modo más fácil posible todo lo que dijere” (libro IV, c. II, § 36). Retoma a continuación estas consideraciones:

Breve ante todo será la narración, si comenzamos la exposición de los hechos a partir del punto que al juez concierne; en segundo lugar, si nada decimos que sea ajeno a la causa; también, en definitiva, si prescindimos de todo aquello cuya eliminación nada reste a la comprensión ni a la utilidad de nuestro caso (libro IV, c. II, § 40)

Quintiliano hace mención a la necesidad de “articulación del discurso en partes”, para mayor efecto (libro IV, c. II, §§ 49-50). La presencia del inicial marco contextual es pues un rasgo de la *dispositio* propio de la *evidentia*, que permite más fácilmente aloyente introducirse en la *imaginación* que va a desarrollarse. Añade la necesidad de amenidad lograda por medio del *ornato* en el discurso y, reflexionando sobre la brevedad,

1 Ver anexo xii y xiii

2 Ver anexo xiv

3 Ver anexo xv

4 Ver anexo xvi

5 Ver anexo xvii

expone la vinculación entre estos rasgos que venimos tratando –el marco contextual, en esencia– y la descripción, próxima a la *evidentia* (libro IV, §§ 46-47)¹. De aquí deducimos también la necesidad del *ornato* para que la *evidentia* resulte, como la descripción, “engañosa”, pues tal es su finalidad al poner ante los ojos. Recupera la idea del marco, del “cuadro general de las cosas”, la “visión general”, posteriormente, y añade la necesidad del detalle en la descripción del objeto mostrado (libro VIII, c. III, §§ 66, 69 y 70)².

Vinculados con estos rasgos está la ya mencionada necesidad de claridad de la *evidentia* (“Gran mérito es exponer las cosas, de las que estamos hablando, claramente y como si se las viese estar penetrando...”, libro VIII, c. III, § 62). Incidirá Quintiliano en la necesidad de hacer hincapié en aquellos elementos o rasgos que son centrales para la descripción del objeto de la *evidentia*, contribuyendo así a la claridad y al énfasis, a la capacidad de invitación a la ficción: “Con todo, esta reanudación pone las dos cosas, que compara, en cierta manera delante de los ojos y las hace ostensibles en igual medida” (libro VIII, c. III, §§ 79-80)³.

Especialmente informativo resulta el pasaje siguiente, del libro sexto, en que se ofrecen indirectamente otros tantos rasgos, principales en la *evidentia*:

Cuando menos, sin duda, en medio del ocio de nuestros espíritus, que despiertos andan ocupados en esperanzas vanas, y por así decirlo, en sueños cualesquiera, con tal viveza nos persiguen las visiones de la fantasía, a que me estoy refiriendo, que parece que nos fuésemos de viaje, que navegáramos, que nos encontrásemos en una batalla, que habláramos al pueblo, que dispusiéramos de riquezas, que no poseemos, que no lo estuviésemos pensando, sino realizándolo. ¿Y no haremos pasar esta flaqueza del alma a nuestra utilidad discursiva? Presento la acusación en un caso de asesinato. ¿No tendré ante mis ojos todo lo que es probable haya ocurrido, como en realidad sucedió? ¿No aparecerá de repente el asesino? ¿No sentirá terror la víctima acorralada? ¿Gritará, rogará, o escapará? ¿No estaré viendo al agresor que hiere, a la víctima cayendo? ¿No se grabará en mi corazón su sangre, su palidez, su gemido y al fin el último suspiro del moribundo? (libro VI, c. II, §§ 30-31)

Quintiliano aquí expone varias características esenciales, indirectamente, arrojando nueva luz sobre la *evidentia*. Tales rasgos son la viveza (*enérgeia*) en la descripción, vinculada con el detalle y la claridad (“con tal viveza nos persiguen las visiones de la fantasía [...] que parece que nos fuésemos de viaje, que navegáramos, que nos encontrásemos en una batalla, que habláramos al pueblo, que dispusiéramos de riquezas, que no poseemos, que no lo estuviésemos pensando...”); la presencia fingida del narrador en los sucesos que está exponiendo con la *evidentia* (“parece que nos fuésemos de viaje, que navegáramos, que nos encontrásemos en una batalla...”, “¿No tendré ante mis ojos todo lo que es probable haya ocurrido, como en realidad sucedió?”); la expresión de las emociones del narrador ante los hechos expuestos haciendo al oyente partícipe de dichos sentimientos (“¿Y no haremos pasar esta flaqueza del alma a nuestra utilidad discursiva?”, “¿No estaré viendo al agresor que hiere, a la víctima cayendo? ¿No se grabará en mi corazón su sangre, su palidez, su gemido y al fin el último suspiro del moribundo?”); la *translatio temporum*, vinculada con la presencia del narrador en los hechos, (“que parece que nos fuésemos de viaje, que navegáramos, que nos encontrásemos en una batalla, que habláramos al pueblo”, “¿No aparecerá de repente el asesino?”, “¿No estaré viendo al agresor que hiere, a la víctima cayendo?”); y el empleo de imágenes impactantes (“¿Gritará, rogará, o escapará?”). Así mismo, se hace de forma indirecta referencia al empleo de verbos de percepción, invitando al auditorio a visualizar o imaginar lo narrado (“¿No tendré ante mis ojos todo lo que es probable haya ocurrido, como en

1 Ver anexo xviii

2 Ver anexo xix

3 Ver anexo xx

realidad sucedió? ¿No *aparecerá* de repente el asesino? [...] ¿No *estaré viendo* al agresor que hiere, a la víctima cayendo?”).

Incidirá Quintiliano en la presencia del retor en el evento desarrollado, aunque sea de forma fingida o identificándose con alguno de los presentes, y en la expresión de las emociones que el caso de la *evidentia* produce:

“Pero donde se hiciera necesario despertar compasión, creamos que ha sucedido a nosotros mismos lo que es objeto de nuestro lamento, y tratemos de llevar a nuestro corazón la persuasión debida. Seamos nosotros ahora sos hombres que han sufrido las violencias, las afrentas, las calamidades de que nos quejamos, y en el proceso no tratemos el caso como si hubiese ocurrido a persona ajena, sino que por un mometo hagamos nuestro aquel dolor” (libro VI, c. II, § 34); y en libro VI, c. II, § 36¹

El rasgo de la *translatio temporum* también se desarrolla en partes siguientes, incorporando algún rasgo novedoso. Algunos de estos elementos, característicos de la *evidentia* no son directamente mencionados por Quintiliano pero se pueden inferir de los ejemplos que ofrece. Así, tienen gran importancia en la *translatio temporum*, además del empleo del presente, los adverbios locativos y temporales que remitan al tiempo presente (“–*Allí estuvo, en pantuflas, el pretor del Pueblo Romano con su capa griega de púrpura y su larga camisa interior –que a los tobillos le llegaba–...*”, libro VIII, c. III, § 64); el empleo de verbos de percepción –ver, escuchar, mostrar...–, que inviten al oyente a la imaginación compartida, a ver la acción que ante sí se está desarrollando (“como dice Cicerón: *Esto, que no habéis visto con vuestros ojos, podéis contemplarlo claramente en vuestro espíritu...*”, libro IX, c. II, § 41; y nuevamente en libro VIII, c. III, § 66²); el uso de expresiones que inviten a la creencia, a adentrarse en la ficción desarrollada en ese mismo momento, junto con el uso de apelaciones al auditorio (libro IX, c. II, § 41³); y el recurso de la *sermocinatio*, máximo traslado al presente de la acción:

“Pero los autores modernos, y principalmente los declamadores de las escuelas de Retórica, ponen ante los ojos situaciones con más atrevimiento y –¡por Hércules!– que no sin cierto poder emotivo, como Séneca en la Controversia cuyo punto principal es que un padre, por inducción del segundo de sus hijos, mató a la madrastra y a su otro hijo sorprendidos en adulterio: *Guíame, te sigo; toma esta mano senil y tenla cogida hacia donde quieras [...]. Y poco después: Mira –dijo el hijo–, lo que hace tiempo no creíste. Pero ¡yo nada veo, se levanta la noche y la densa oscuridad!* Esta figura ofrece algo más patente, pues no parece contarse el suceso, sino que está ocurriendo” (libro IX, c. II, §§ 42-43)

Sobre el uso de imágenes sorprendentes, en relación con la descripción minuciosa, volverá Quintiliano en los libros octavo y noveno, si bien todo ejemplo mencionado hasta ahora ejemplifica ya esta tendencia al elemento impactante, belicoso, violento, seductor:

“Pero si abiertamente desarrollas todo esto que se contiene en una sola palabra, aparecerán las llamas como ríos precipitados por casas y templos, el estruendo de las techumbres derrumbándose y cual un solo grito el salido de todos los clamores a una, la huida insegura de unos, otros colgados al abrazo postrero de los suyos, el llanto de niños y mujeres, y los ancianos desgraciadamente reservados por el destino hasta aquel fatídico día” (libro VIII, c. III, § 68, p. 205); “como en este ejemplo: *Él en persona, encendido en deseos de crímenes y furor, vino al Foro, ardían sus ojos, de todo su rostro alzábase amenazante crueldad*” (libro IX, c. II, § 40)

Por último, Quintiliano reflexiona sobre la vinculación entre la *evidentia* y otras figuras del *ornato*, haciendo una rápida mención a la relevancia de los *tropos*. Incide en

1 Ver anexo xxi

2 Ver anexo xxii

3 Ver anexo xxiii

la relevancia del símil y de la comparación (libro VIII, c. III, §§ 72-81)¹ y en la eficacia del énfasis (libro VIII, c. III, §§ 83-85), o de la hipérbole, que permite potenciar o iluminar la imagen que se está creando (“Con esta forma de comparación está unida la virtud del lenguaje, no sólo de poner abiertamente ante los ojos el objeto, sino con precisión y pronto”, libro VIII, c. III, § 81)². Quintiliano repara además en la vinculación entre este tipo de procedimientos y el empleo de imágenes impactantes (libro VIII, c. III, §§ 76-77)³ y en la eficacia de las asociaciones y comparaciones sorprendentes cuando afirma que “de cuanto más lejos sea traído la *similitudo*, tanto más poderosa es la eficacia de lo nuevo que aporta, y tanto más sorprendente por inesperado” (libro VIII, c. III, § 74)⁴.

Si bien Quintiliano solo hace mención al caso del *símil* con sus ejemplos podría aplicarse la misma reflexión sobre el empleo de *tropos* sorprendentes en que el término con que se compara el objeto lo sustituye o de juegos de palabras ocurrentes en que se establece relación entre dos acepciones de una misma palabra. No sería arriesgado incluir en esta nómina estos rasgos comentados por tratadistas anteriores, que bien pudieran vincularse con los rótulos del *similitudo* o sustitución. Termina Quintiliano su reflexión sobre la *evidentia* aceptando la existencia de otro tipo de procedimientos del ornato, como los mencionados, de gran importancia en nuestra figura: “Con todo, no basta a un verdadero hombre elocuente, que haga ver con claridad y evidencia aquello, de lo que está hablando, sino que hay todavía muchas y diversas maneras de embellecer el discurso” (libro VIII, c. III, § 86).

1 Ver anexo xxiv
2 Ver anexo xxv
3 Ver anexo xxvi
4 Ver anexo xxvii

3. Rasgos de la *evidentia*

Antes de proseguir con el análisis de la *evidentia* en la obra de Mena es necesario hacer acopio del largo inventario de rasgos, íntimamente relacionados, atribuidos a esta compleja figura. Tales elementos son:

En cuando a la *dispositio*, (i) la organización del discurso en partes diferenciadas. Este atributo se relaciona con la presencia de un marco inicial, una descripción de circunstancias, o con la ordenación de los rasgos de la descripción. Lausberg (II, 227) explica la eficacia del marco inicial: “antes de intentar sumergir al público en la situación del testigo ocular, debe poner, por decirlo así, al rojo vivo su fantasía creadora”.

(ii) La descripción detallada, pormenorizada, minuciosa del objeto, de la persona o de la acción que se desarrolla; vívida (*enérgeia*); ordenada, en el sentido de que ha de establecerse una ordenación de los atributos, gestos... del objeto de *evidentia*, como puede ser la simple enumeración y la *distributio*. También la incidencia en los rasgos centrales del objeto mostrado, cayendo en la repetición, con el objetivo de lograr la claridad en el discurso y el empleo de imágenes vivaces, sorprendentes, conmovedoras, impactantes... seleccionándose habitualmente episodios bélicos o violentos –destrucciones de ciudades, carreras a caballo...–, “para incrementar el patetismo y el poder persuasivo del discurso” (Vega Ramos, 287), y de gran varlor *psicagógico* (Vega Ramos, 306 y 311) como objeto de *evidentia*. Lausberg (II, 224) señala el “carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso” de la descripción en la *evidentia*: “se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad”. La descripción puede, en cualquier caso, darse en la *naratio* y ganar así dinamismo (Lausberg, II, 226).

(iii) El empleo de figuras en que se establece una relación particular entre diferentes significantes, pretendiendo la semejanza entre el objeto o la acción desarrollada por medio de la *evidentia*, el contenido o el tema y la forma: aliteraciones (semejanza entre la prosodia y el ruido del objeto de *evidentia*), hipérbatos (expresión, por ejemplo, del sufrimiento por medio de la distorsión del orden de las palabras), formas paralelisticas, asíndeton (expresión, por ejemplo, de la rabia por medio de la supresión de conjunciones), juegos rítmicos, políptoton, acumulaciones, anáfora, epífora... Explica Vega Ramos (189) que “Son evidentes todas aquellas palabras que parecen convenir a la cosa o imitar su sonido”. Concreta: “El efecto más recurrente atribuido al sonido [...] es el de hacer ver, representar, generar imágenes y crear la ilusión de la presencia de las cosas. Tal facultad puede decirse tanto del sonido individual como del conjunto del texto cuya sonoridad se juzga acomodada” (285), “Se produce aquí la ampliación de la descripción con la inclusión de los efectos sonoros como uno de sus medios. La posibilidad de hacer ver mediante el sonido...” (314).

También el uso en la narración de tropos y figuras en que se establece una relación entre diferentes significados, provocando la sorpresa y la visualización del objeto de la *evidentia*: metáfora, paronomasia, silepsis, *similitudo*, énfasis, hipérbate, asociaciones, agudezas verbales y comparaciones sorprendentes, figuras etimológicas... Explican Azaústre Galiana y Casas Rigall (124) que la comparación o sustitución del objeto de *evidentia* por una realidad más gráfica, cotidiana o sorprendente –a lo que podría-

mos añadir, a una realidad cualquiera, bien fónica, semántica, léxica..., enlazando con lo anterior, con la que tenga relación— actualiza el objeto de la *evidentia*.

(iv) El tratamiento particular de la figura del narrador: la presencia (ficticia) del narrador o del foco narrativo en el evento narrado y la consecuente presencia de la primera persona en el discurso; el empleo de verbos de percepción, de visión, de función actualizadora en primera persona; la muestra de las emociones del narrador que produce el objeto de *evidentia*; el empleo de diferentes figuras, como las antes mostradas, en voz explícita del personaje del narrador o vinculadas con la expresión de sus emociones.

El tratamiento también particular de la figura del lector: apelaciones y apóstrofes al lector o al auditorio con función actualizadora (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 124); apelaciones incluso a personajes de la narración con los que el lector pueda sentirse identificado (Lausberg, II, 228 y 234); la inclusión del oyente dentro de la propia ficción (por ejemplo, con fórmulas del estilo: *No veis acaso su tamaño?*); el empleo de preguntas retóricas y otras figuras de diálogo que implican al receptor; afirmaciones que implican al oyente y que lo ubican hipotéticamente ante los eventos mostrados (del estilo de *“Dirías que incansables e inflexibles / se enfrentaban en la guerra”*); cambios de persona, dialogando la voz narradora con un interlocutor fingido, con el que el oyente se siente identificado; el empleo de verbos de percepción asociados al apóstrofe, como en el primer ejemplo, etc.

(v) El empleo de la *translatio temporum*, el presente histórico, “por el que una acción pasada se traslada al presente del que lee, con lo que aquélla se actualiza y refleja más vivamente” (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 125). Se logra por medio del empleo del presente verbal o de fórmulas que presentan un hecho en su desarrollo; del uso de verbos de percepción; de la aparición de adverbios y deícticos locativos y temporales que remitan al presente; del empleo de la *sermocinatio* o reproducción directa del habla de los personajes, incluyendo en esta parte apelaciones (Lausberg, II, 233-234) y figuras de diálogo; de la reproducción de elementos o signos propiamente dramáticos como la gestualidad; y del decoro y la verosimilitud en los parlamentos y las acciones de los personajes. Lausberg (II, 232-233) señala también la importancia de las fórmulas indicadoras y fórmulas de prudencia que preceden al salto al presente. Las figuras patéticas, apunta Vega Ramos (296), por ejemplo usados en la *sermocinatio*, no dirigidas necesariamente en forma de apelación al auditorio, son “un elemento sutilísimo y poderoso de persuasión en tanto que induce a los oyente a asumir la posición de testigos oculares de los hechos: su capacidad para mover los afectos se sigue de esta impresión de presencia”. Habría que añadir, junto con el empleo del presente, el uso de ciertas metáforas o figuras en acto, “que presentan las acciones en curso, figuran las cosas en movimiento y llegan a animar lo inanimado” (Vega Ramos, 300).

4. Juan de Mena y su contacto con la retórica clásica

El alcance de las relaciones culturales que Mena mantuvo a lo largo de su vida nos obliga a revisar su posible contacto con la retórica latina en el ámbito castellano y en el ámbito italiano.

La obra de Cicerón se viene difundiendo esencialmente desde principios del siglo XIII (Russell, 14 y 24) en territorios italianos y francos, si bien la labor copística y traductológica se intensifica en el siglo XV (Russell, 17). El interés por su obra retórica es temprano. Hay constancia de copias fragmentarias en Castilla, así como en los demás territorios, de los tratados de oratoria de Cicerón a lo largo de la alta edad media y a finales del siglo XIII (Menéndez Pelayo, VII, 199, 210 y 219) y abundan en los siglos XIV y XV (Menéndez Pelayo, II, 210 y 219; VII, 205). Como sucedía en territorio italiano (Sabaddini, I, 25), copias parciales y fragmentos comentados de *De inventione* y de la *Rhetorica ad Herennium* servían en Castilla en el siglo XIII de textos escolares de retórica (Sabaddini, I, 18) y *De Oratore* y el *Orator* eran transmitidas de forma fragmentaria (Sabaddini, I, 220; II, 95, 101 y 115-117).

Por medio de sus amistades, Petrarca, a mediados del siglo XIV, consigue encontrar las obras completas de *De inventione* y la *Rhetorica ad Herennium* (Sabaddini, I, 25; II, 115-117, 171). Los humanistas de la época se hicieron con abundantes copias de las mismas (Sabaddini, I, 33). El impacto llegó a la península ibérica. Si bien en algunos territorios ya aparecen copias íntegras, de poco alcance, de las demás obras retóricas ciceronianas (Sabaddini, I, 36 y 82) –incluso ya en el siglo XIII (Sabaddini, II, 42-43, 44, 49 y 87) y XIV (Sabaddini, II, 70) hay constancia de todas sus obras de oratoria íntegras–, no sería hasta el descubrimiento por Poggio en 1417, gracias a la labor de Clémangi (Sabaddini, II, 82), y por Landriani en 1421-1422, junto con nuevas copias de *De Inventione* y la *Rhetorica ad Herennium*, de las obras completas de *De Oratore* y del *Orator* cuando estas últimas comenzasen a distribuirse verdaderamente. Se hacen abundantes copias de estos códices. (Sabaddini, I, 86, 114 y 212).

La obra *De Oratore* mutilada goza de amplia distribución por la península ibérica ya en el siglo XIV (Menéndez Pelayo, VII, 219), encontrándose algunas copias en ciudades como Toledo o Cuenca (Menéndez Pelayo, VII, 199 y 205). Abundan también las ediciones completas de esta obra en el siglo XV, claro impacto del descubrimiento italiano (Menéndez Pelayo, VII, 206, 219 y 233). Lo mismo sucede con *Orator*, apareciendo ediciones íntegras en el siglo XV (Menéndez Pelayo, VII, 207 y 232) y con *De Inventione*, donde los ejemplares principales son de finales del siglo XV (Menéndez Pelayo, 1951, VII, p. 211). De la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herenium* se conservan ejemplares parciales del siglo XIII. Abundan los ejemplares completos de la obra desde principios del siglo XIV en la península (Menéndez Pelayo, VII, 204, 211 y 212).

Afirma Di Camilo (50) que “Es muy probable que tanto el *De inventione* de Cicerón como la *Rhetorica ad Herennium* fueran conocidas en España desde 1226. Sin duda alguna las dos obras se conocían en 1273”. Hay constancia del conocimiento en la corte castellana de traducciones y comentarios italianos de las obras mencionadas desde tiempos de Alfonso X (Di Camilo, 51). Así mismo, Petrarca colabora con diferentes personalidades hispánicas de la época como el obispo de Valencia para copiar ciertas obras exclusivas de Cicerón, como *De Oratore* (Di Camilo, 23). Prueba de la constancia de

los escritos de retórica de Cicerón, al menos de forma parcial, a los humanistas de la península es la mención por Cartagena de una lista casi completa de sus obras. El desconocimiento del autor sobre 1430 del descubrimiento del *De Oratore* completo en 1422 apunta sin embargo a que quizá las traducciones o copias completas de las obras de retórica de Cicerón llegaron muy tardíamente, a finales del siglo XV (Di Camilo, 57-59).

Las traducciones al romance de las obras de Cicerón aparecen desde el siglo XV. Destacan las traducciones de Villena de la pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium* y la parcial de Cartagena, contemporaneo de Mena, de *De Inventione* realizada entre 1424 (Di Camilo, 49, 137, 139 y 152; Russell, 28). Nuevamente se conservaron estas obras principalmente en las bibliotecas toledana y escurialense.

La obra de Quintiliano goza de más sencilla historia filológica. “En la Europa medieval, este tratado era conocido solamente a través de resúmenes, extractos o copias mutiladas” (Di Camilo, 23). Hasta el siglo XV se conocía de forma incompleta, reducida a pocos libros, y se distribuía parcialmente (Sabaddini, I, 13, 99 y 247; II, 40, 68 y 95), abundando las preceptivas, como la de Nebrija, en las que se reflexionaba a partir de pasajes sueltos del autor (Menéndez Pelayo, VIII, 8-10).

Si bien se conoce la existencia de varias copias enteras ya a mediados del siglo XIV en Italia y en otras regiones como Castilla (Sabaddini, I, 26, 36, 37 y 101; II, 168), el primer texto íntegro de relevancia lo descubre Clémangis en Francia en el siglo XIV (Sabaddini, I, 84-85); el segundo, de mayor alcance todavía, lo encuentra Poggio en 1416 (Sabaddini, I, 78); apareciendo un tercer ejemplar en 1417 (Sabaddini, I, 82) y un cuarto ejemplar íntegro en Capra en 1423. De todos, especialmente de los dos primeros, se hacen abundantes copias (Jean Cousin, 1975, cv y cxiii; Sabaddini, I, 247-148), que permiten la veloz distribución durante el siglo XV de la obra de Quintiliano (Sabaddini, I, 78, 146). Rápidamente educadores humanistas italianos como Barzizza, Guarino o Vittorino adoptaron la obra de Quintiliano como texto teórico de referencia en sus escuelas (Di Camilo, 58).

Sugiere Di Camilo (23-24) que entre algunos eruditos españoles del siglo XIV esta obra podía conocerse ya integralmente. Contrariamente, para Cartagena y sus círculos los únicos teóricos de referencia seguían siendo Aristóteles y Cicerón, de manera que ignoraban en la segunda década del siglo no solo el descubrimiento francés del Quintiliano íntegro sino el descubrimiento del texto completo por Poggio de 1416 (Di Camilo, 57). Acorde con este silencio, la presencia de la obra de Quintiliano en la Península durante el siglo XV es muy reducida (Menéndez Pelayo, 1951, VIII, 7-8). Las vulgarizaciones de la obra de Quintiliano y la importación de copias italianas a la Península se daría tardíamente (Sabaddini, I, 195).

Es indiscutible que en sus primeros años de formación Mena entró en contacto con la obra de los autores latinos, empleados como manual de enseñanza en la península, donde se distribuía de forma parcial, hasta probablemente muy tardíamente. “Atendiendo a sus orígenes sociales, es lícito pensar que nuestro poeta pudo recibir desde su infancia una educación privilegiada, acorde, sin duda, con los nuevos aires del Humanismo que por entonces comenzaban a penetrar en la Península Ibérica” (Cañas Gálvez, 12). “Después de recibir una primera formación de Gramática, Lógica, Retórica, Filosofía y Metafísica en su Córdoba natal [...] hacia 1425 marchó a Salamanca, donde aprendió la lengua latina”, con que leer a los clásicos (Cañas Gálvez, 12-13). Viajó a Roma en 1427, lugar a donde volvería repetidas veces, y donde “permaneció hasta completar su formación, regresando a Castilla en 1434” (Cañas Gálvez, 13). Es probable que se encontrase con alguna edición íntegra de la *Rhetorica ad Herennium*. Es también posible en su etapa formativa en Roma que Mena tuviese acceso, por moverse el ámbito

cortesano, con las obras completas de *De Orator* y del *Oratore*, que habían sido descubiertos por Poggio diez años antes de su viaje, tiempo en que se hicieron numerosas copias. Por las mismas razones, muy probablemente Mena manejó un Quintiliano íntegro en su estancia en Italia. Su permanencia en la corte castellana 1447/8 facilitaría una vez más su contacto con la inteligencia y la aristocracia de la época (Cañas Gálvez, 11, 14 y 19), así el influjo indirecto de la preceptiva latina.

5. Análisis de la *evidentia* en las *Coplas de los pecados mortales*

5.1. Sobre la *dispositio*

Las *Coplas de los pecados mortales* se articulan en varias secciones perfectamente diferenciadas. Así, encontramos, como habían fijado los preceptistas latinos, la presencia de un marco inicial, que cumple la función de introducir o provocar la *fantasia* del lector antes de ponerlo directamente como testigo ocular de la ficción, y una organización interna clara tanto en la sección segunda donde se desarrolla la descripción de los vicios y como en la extensa *sermocinatio* que sigue. Mena pretende potenciar el efecto de la *evidentia* con una marcada organización en su poema.

En la sección proemial, que será vista con detalle en el apartado consagrado a la figura del narrador, se anticipa el contenido que se desarrollará en el poema (“Canta tú, cristiana musa, / la más que çevil batalla / qu’entre Voluntad se falla / y Razón que nos acusa; / tú, graçia de Dios infusa, / recuenta de tal vitoria / quién deve levar la gloria, / pues el canpo no se escusa”, vv. 1-8). Tras una extensa reflexión sobre la muerte y sobre la poesía, Mena, haciendo claro su mensaje, vuelve a anticipar el contenido de su composición con fórmula de plegaria esta vez al final del proemio (“dexemos los inçidentes, / bolvamos a lo propuesto // A qualquier viçio que incline / la Voluntad y lo siga / la Razón lo contradiga / la Prudençia determine; / pues de aquí se vos asine / por vuestro juez Prudençia, / por que por la su sentençia / nuestra vida s’encamine”, vv. 135-144), que queda audazmente enmarcado. Habiendo sugerido en la imaginación del lector los eventos que van a desarrollarse (la “çevil batalla”) sigue inmediatamente la descripción por menorizada de los vicios (XIX en adelante).

Poco parece que se nos ofrece sobre los elementos circunstanciales. Mena comienza la sección descriptiva y la que a esta sigue sin indicar al lector información alguna sobre el espacio o el momento en que se desarrolla la acción (“Con muy diforme figura / la Voluntad apareçe...”, vv. 145-156). Esto se justifica por el carácter alegórico del poema. Se nos explican así en el proemio los eventos que originan la trama, que la preceden: todo el enfrentamiento que se desarrolla, siguiendo la tradición poética a la que se adscribe la composición de Mena, es una batalla o disputa diléctica de carácter alegórico entre la Razón y la Voluntad (el deseo) y los vicios, que tiene lugar, como van demostrando los numerosos *exempla* o causas por las que cada vicio se origina o como prueba la inicial reflexión de carácter personal, dentro del alma del hombre. Así, ante los indicios de la muerte (“Venid, lisongeras canas, / que tardáis demasiado”, v. 17; “La vida pasada es parte / de la muerte advenidera”, vv. 33-34; “joyas son que nos enbías / tú, muerte, quando te llegas”, vv. 48-49; “pues nos llegamos al filo”, v. 53), el poeta reflexiona sobre la necesidad de corrección de la vida, de castigo del tiempo ocioso, del rehuir de las poesías livianas en busca de las que “nos guían por justa senda” (v. 100): “Fuid o callad, serenas, / qu’en la mi edad pasada / tal dulçura enponzoñada / derramastes por mis venas; / mis entrañas qu’eran llenas / de perverso fundamento, / quiera el divinal aliento / de malas fazer ya buenas” (vv. 9-16); “pues si del bien verdadero / tenemos alguna brizna, / fuigamos lo que nos tizna / como la fragua al ferrero” (vv. 77-80). La reflexión sobre la muerte, sobre el tiempo derrochado, sobre la necesidad moral y religiosa de corrección... constituyen pues el punto de partida, el contexto, del enfrenta-

miento entre la Razón y los vicios, de los que desde un primer momento rehúye, que en todo momento amenazan con seducirlo.

En la sección que sigue al proemio, se diferencian claramente dos momentos: una primera parte, en que se describen de forma estática los vicios (XIX-XXVI), y una segunda parte, una extensa *sermocinatio*, precedida por el principio de *enérgeia* (XXXIII hasta el final de la composición). La ordenación que se ofrece inicialmente de los diferentes vicios, en la contemplación de estos como si de una escultura se tratasen, se mantiene luego, cuando la Razón dialoga con cada vicio por separado. Así el narrador da cuenta, estrofa por estrofa, de la *Sobervia*, de la *Avariçia*, de la *Luxuria*, de la *Ira*, de la *Gula*, de la *Envidia* y de la *Pereza*, y este orden es que se refleja luego en la *sermocinatio*, facilitando así el retener la visualización de los pecados por el lector.

Esta estructura que acabamos de describir no es en absoluto fortuita. Por una parte remite a la tradición retórica que venimos estudiando (la descripción detallada, la necesidad de ordenación del objeto de *evidentia*, la presencia del marco inicial a modo de introducción de los personajes...) y por otra parte a la tradición iconográfica. En la tradición de la *Psychomachia*, así como en la de las obras que recibieron su influjo, era habitual la que la descripción verbal de los eventos fuese acompañada en los códices iluminados por imágenes pictóricas que facilitasen la visualización de lo narrado (Katzeneellenbogen, pp. 42-43). No es coincidencia que la composición de Mena, insertándose en esta tradición poético-pictórica, consagre una parte inicial, estática, a simplemente describir los pecados mortales, a modo de imagen, y deje la segunda parte para la narración vívida de los sucesos. El molde empleado como referencia es claro.

Una estructura paralela la encontramos en la sección de la *sermocinatio* (solamente en el diálogo entre la *Sobervia* y la *Avariçia* y la *Razón*, ya que los fragmentos de la *Luxuria* y la *Ira* no presentan ninguna *dispositio* salientable), que se organiza inicialmente a modo de *distributo* y *expolitio*, como una suerte de gran *correlación*. Mena atiende fielmente a la necesidad de organización y estructuración que la *evidentia* exige.

La *Sobervia* señala en una sola estrofa cinco causas, próximas a los *exempla*, objeto también de la *evidentia* en el poema, de donde ella nace, y la *Razón* desarrolla seguidamente argumentos sobre por qué cada una de estas razones de ser, siguiendo el orden establecido, es pobre. Consagra las estrofas XXXVI-XXXVII a la altivez del sabio, los versos entre las coplas XXXVIII-XLI contradicen la causa de la belleza, se oponen las estrofas XLII-XLIV a la riqueza como fundamento, las coplas XLV-L rechazan el argumento del linaje y las últimas coplas, LI-LVIII, se oponen a la religión con falsa humildad. Esquema idéntico es el que sigue. La *Avariçia* señala nuevamente cinco fines por los que aparece, en dos estrofas, y la *Razón* ofrece a continuación argumentos sobre la pobreza de dichos fundamentos, en idéntica ordenación. Los versos de la estrofa LXII rechazan la vejez como causa, contra los probables infortunios de la vida tratan las coplas LXIII-LXV, las estrofas LXVI-LXVIII niegan el valor del hombre por sus riquezas, en la copla LXIX se rehúye de la necesidad de poseer por venganza y las estrofas LXX-LXXIII rechazan la falsa franqueza de la usura. Cierra la *Razón* su exposición, que separa las dos secciones principales de la *sermocinatio*, donde se impugna la avaricia (LXXIV-LXXV) y donde se aconseja el ser agradecido (LXXVI-LXXVIII). Esta organización a modo de *distributio* y *expolitio*, semejante a la presente en la descripción de los vicios, facilita la visualización de los diferentes atributos y de los *exempla* ofrecidos, que completan el retrato o imagen de cada una de las figuras alegóricas.

La organización de las secciones siguientes es marcadamente diferente. Muy probablemente esto se deba al carácter inacabado de la composición. Se abandona el esquema de la *distributio* comentada. Comienza hablando la *Razón* contra la *Luxuria*. Su

discurso (LXXIX-LXXXVI) consiste en una extensa *deprecación* con abundantes *exempla*, pero sin la organización temática que presentaban las coplas anteriores. La *Luxuria* contrariamente apela a la *Razón* en la primera estrofa, a modo de *exordio* (LXXXVII); explica en las cuatro estrofas siguientes la necesidad de la *Luxuria* para la progeneración, para el perdurar del linaje (LXXXVIII-XCI), y cierra su discurso recurriendo a la bondad de la *Razón* (XCII). La intervención de la Ira y la respuesta inconclusa de la *Razón* son todavía más desordenadas, no respondiendo a los atributos de la *evidentia*, quizá priorizando Mena la relación entre la forma y el contenido que la fácil visualización de sus personalidades. Examinaremos estas partes con detalle en la sección de la *sermocinatio*.

5.2. Sobre la descripción

Nueve estrofas se emplean exclusivamente para la detallada descripción de la Voluntad y de los pecados capitales (XIX-XXVI) y dos para la Razón (XXIX, XXXI), en que se muestran las figuras de manera estática. Puntuales comentarios del narrador completan el cuadro y diferentes versos en la parte de la *sermocinatio* ofrecen vívidamente atributos sobre los vicios a la vez que se desarrolla la acción.

Comencemos por la *Razón*, que brevemente se nos muestra acompañada de un aura luminosa (“Como el sol claro relunbra / quando las nuves desecha / atal la Razón acunbra...”, vv. 225-227; “La su relumbrante cara / y su gesto cristalino / reparten lunbre muy clara / por todo el aire vezino”, vv. 241-244). Ninguna información adicional se nos ofrece en la *sermocinatio*.

La Voluntad aparece como figura contraria a la anterior (“a desora mengua y creçe / la su forma y estatura; / penetra con catadura / de siete caras y bocas, / todas feas, si no en pocas, / desonesta fermosura”, vv. 147-152). Sobre su deformidad se incidirá a continuación, repitiendo así este rasgo central en su caracterización (“Turbado de la figura / de tan diforme chimera”, vv. 209-210). En la estrofa primera (XIX) se describe primero su cuerpo y luego, en las estrofas que siguen (XX-XXVI), sus siete rostros, con mucho detalle. Cada una de estas caras se corresponde con los diferentes vicios, de los que se ofrece una descripción pormenorizada. La ordenación vuelve a ser marcada.

De la *Sobervia* se nos dice que es “Muy altiva y desdeñosa”, “inflada, turbia, non clara, / sin causa sienpre sañosa” (v. 153 y vv. 155-156). Se nos informa de su físico y de su carácter, sobre el que se profundiza seguidamente (“oras tristeza ponposa, / con turbio gesto mostrando, / a las vezes declarando / potestad presuntuosa”, vv. 157-160). Durante la *sermocinatio* la Razón incide en su carácter *presuntuoso* (“e como viesse indignada / la Sobervia en presumir”, vv. 253-254; “tu presunçión altiva / y vanagloria cativa”, vv. 262-263) y en sus “apetitos vanos” y su “loca alteración” (vv. 267 y 268). La propia *Sobervia*, respondiendo con las causas de las que surge, confirma su “inflación”, su “esquividad”, su “altividad” y su “vana gloria” (vv. 273-275 y 276). Reitera sobre estos rasgos la *Razón* (“te fuelgas con vanagloria”, v. 402; “pues conviene que padescan / si vanagloria quisieron”, vv. 421-422). Una vez más, en la respuesta de la *Razón* a la *Sobervia*, se menciona su “desdén atal” (v. 298), su presunción (“muy quito de presunçión” [irónico] v. 308; “Fue tu forma condenada / por quitar tu presumir”, v. 321-322) y su altivez (Si dizes qu’eres altivo”, v. 329; “que altivo te fiziesen”, v. 334; “¿pues por quál razón s’atreven / a dañar tu voluntad / con su loca altividad”, vv. 349-351; “y que faze en el estado / ser altivo y desdeñoso”, vv. 355-356), su falta de bondad y humildad (en XLVI-XLVII y L-LII), y su “ipocresía” (v. 425 y 429; “has ipócrita figura, / pues tu piel e cobertura / y çençerro simulado, / al punto d’aver caçado / se convierte en su natura”, vv. 452-455; “de soberviosa omildad”, v. 462). Como se ha ido viendo, en todo momento Mena seleccionará una serie de atributos para cada figura –así la altivez para el carácter de la *Sobervia*– sobre los que se repetirá continuamente, haciendo más eficaz la descripción, la *evidentia*. Las figuras quedan reducidas a unos caracteres sobre los que se incide, haciendo más clara su visualización.

Se describe la apariencia “Sotil y magra, fanbrienta”, “menguada de quanto abunda” (vv. 161 y 163), de la *Avariçia*. Se nos ofrece seguidamente información sobre

su carácter, dejando claro el valor alegórico de su físico (“de bien ageno sedienta; / es-
pía sutil, esenta / de la ganancia escondida”, vv. 164-166; “lo que a otros da la vida / a
ésta sola atormenta”, vv. 167-168). Durante la *sermocinatio* se reincide en estos caracte-
res. Mena hace hincapié, en voz tanto de la *Avaricia* como de la *Razón*, en la codicia y
la envidia del bien ajeno como rasgo principal de la primera (“Avaro que non sosiegas /
buscando sotiles modos, / lo que tú robas de todos”, vv. 465-467; “Tus riquezas tanto
çiegas, / allegadas por mal arte”, v. 469-470; “non aprietan muchos xemes / lo que la
cobdiçia abarca”, vv. 501-502; “tú que de bienes agenos / por no temerla te çercas”, vv.
509-510; “Cobdiçias mucho tener”, v. 545; “Cocatriz es solo una / animalia que te toca /
en tener grande la boca / y salida no ninguna”, vv. 593-596) y en su gusto por el mal al
prójimo (“allego por ser vengado / de los que mal quiero yo”, vv. 483-484).

De la *Luxuria* sabemos que tiene un rostro bello y maquillado (“pintada de fer-
mosura / d’empoçoñada pintura / como cuero de serpiente”, vv. 170-172), que a conti-
nuación se nos describe con detalle, añadiendo rasgos de su carácter (“de fuera toda la
frente / inflamada como fuego, / los ojos en mal sosiego, / la boca por consiguiente”, vv.
173-176). Sobre estos rasgos físicos se incide en el extenso diálogo: sobre su frente in-
flamada (“¡O Luxuria, vil foguera, / de zufre mucho fedionda”, vv. 625-626), sobre su
pobre rostro maquillado (“fealdad, fondón d’afeite”, v. 635) y también sobre su sucie-
dad, tanto física como moral (“tú fazes con los tus males / que las manos mucho suzias /
traten linpios corporales”, vv. 650-652). En cuanto a su comportamiento, se hace repeti-
da mención a su constante estado excitado, su rasgo principal, y a las consecuencias per-
judiciales de su malicia (“en todo tiempo cachonda / sin razón e sin manera!” / ¡Enemiga
lastimera / de la santa castidad, / ofensa de onestidad / y de viçios erederla!”), vv. 627-
632; “tira la tu pestilençia / virtud a toda persona, / a las vírgines corona / y a las castas
continençia”, vv. 645-648; “por ti los linpios linajes / son bastardos y no puros”, vv.
661-662; “Tú fazes fijos mezquinos / de agena casa erederos, / pones los adulterios / en
lugar de verdaderos”, vv. 665-668; “¿Qué diré de tus maldades / sino que por ti perdidos
/ son reinos e destruidos...”, vv. 681-683).

La *Ira* aparece caracterizada inicialmente por sus “dientes regañados”, “sus sen-
tidos alterados; / los sus ojos derramados” (vv. 177 y 180-181), y en la *sermocinatio*
nuevamente por su gesto forzado (“son diformes tus figuras”, v. 812; “nunca están tus
miembros quedos / nin tus façiones seguras”, vv. 815-816). Sobre su carácter de nos
dice que está “a todo daño dispuesto”, “procurando la vengança / desechada la tem-
prança / y sus actos olvidados” (vv. 170 y 182-184). Se repiten estos elementos durante
el diálogo, comentados tanto por la *Ira* como por la *Razón*. Se incide en la falta de me-
sura, la fortaleza y la predisposición a la violencia y a la venganza como sus rasgos cen-
trales (“ca no quiere fabla luenga / nin dilación la vengança”, vv. 747-748; “esecuçión
es misterio / que sin obra no s’alcança”, vv. 751-752; “Irada siendo mi mano / tan fuer-
tes armas se falla / como las faze Misalla / o las fiziera Vulcano; / al açidente çercano /
de la mi ira sañora, / armas le son toda cosa / que puede fallar a mano”, vv. 777-784;
“Teniendo d’otro la saña / tomas de ti la vengança; / no riges por ordenança / los actos
locos que fazes”, vv. 803-806), en su falta de paciencia –su brevedad– y su consecuente
carencia de nobleza (“Nin atiende la liçençia / del ronco son de la tronpa / o la batalla
que ronpa / porque indine mi paçiençia; / nin guardo la diferençia / del sol partido por
medio, / nin sufro darne remedio / de tregua nin conviniencia”, vv. 769-776; “Tanto que
irada duras / eres tú locura breve”, vv. 809-810) y en su vanagloria (“Ni me fago yo me-
morla / de quanto supo fallar / el antigua vanagloria / y la nueva acreçentar”, v. 761-
764).

Los tres últimos vicios, por la incompletitud del poema, no llegan a involucrarse
en la *sermocinatio*. La *Gula* aparece inicialmente descrita físicamente por el “goloso pa-

ladar / y los carillos rellenos” (vv. 185-186) y caracterizada por su exagerado “apetito puro” (v. 190). De la *Envidia* se muestra su rostro, su “cara matiza / de color de la çeniza, / traspasada y carcomida” (vv. 194-196), luego sus ojos (“de sus ojos combatida”, v. 197) y finalmente se expone su carácter moral (“de bien ageno doliente / y mal de buen açidente, / sana y de dentro podrida”, vv. 198-200). De la *Pereza* se nos describe en la primera parte su cara “Soñolienta y desgreñada”, “nigligente, mal granjera, / no bruñida ni afeitada; / diforme muy mal tratada” (vv. 201-204) y posteriormente su comportamiento (“fecha a sí mesma enojosa, / buscando la vida oçiosa / sin trabajos trabajada”, vv. 206-208).

La descripción de los pecados mortales, en la primera parte, se ofrece ordenadamente, en forma de *enumeración* de rasgos y siguiendo a nivel externo el patrón de la *distributio*. Así, a la Voluntad se dedica la primera –XIX– y la última –XXVII– estrofas de la descripción y se reserva una estrofa para cada uno de los siete pecados, como ya se mencionó. A nivel interno, las descripciones siguen una estructura semejante, contribuyendo de esta manera a la claridad de la *evidentia*. Es habitual que se comente en primer lugar el rostro –prosopografía–, en los cuatro o cinco primeros versos, y luego se dediquen los versos restantes a la descripción moral del vicio o de su carácter –etopeya–, como así sucede con la *Sobervia*, la *Avariçia*, la *Ira*, la *Gula*, la *Envidia* y la *Pereza*. La descripción del semblante, que ocupa los primeros versos, suele ser una visión general del mismo. Para la *Luxuria* (vv. 169-176), la *Ira* (vv. 177-181) y la *Envidia* (vv. 193-197) se reserva un lugar especial a la descripción pormenorizada del rostro, entrando en detalles como los ojos, en especial, o la boca: “los ojos en mal sosiego / la boca por consiguiante” (vv. 175-176), “sus sentidos alterado / los sus ojos derramados” (vv. 180-181). Se establece, una vez más, una marcada ordenación de los atributos: rostro, frente, ojos y boca.

Es necesario mencionar por último que, contribuyendo a la claridad que la simétrica descripción de los vicios, se establecen una serie de paralelismos entre los diferentes pecados, a modo de pares contrarios, de caras opuestas de un poliedro. Esta idea casa con la descripción de los vicios en estrofas idénticas e internamente homólogas y con la estática descripción, como si el narrador se desplazase en torno a la Voluntad describiendo cada uno de sus planos. Así, parecen oponerse la *Avariçia*, “sotil y magra, fambrienta”, “menguada de quanto abunda”, y la *Gula*, “los carillos rellenos”; la *Luxuria*, “pintada de fermosura”, y la *Envidia*, “la sesta cara matiza / de color de la çeniza” (si bien la *Pereza* muestra atributos también opuestos: “no bruñida ni afeitada”); y la *Ira*, “a todo daño dispuesto”, “procurando la vengança”, y la *Pereza*, “buscando la vida oçiosa / sin trabajos trabajada”. De esta manera, a las estrofas XXI, XXII y XXIII corresponden respectivamente las estrofas XXIV, XXV y XXVI. No parece fortuita esta serie de emparejamientos. Nuevamente parece que Mena se inspiró en la tradición iconográfica de la *Psychomachia*. Era habitual en la representación de las virtudes, acompañando o no a composiciones poéticas, su organización en los vértices de medallones de variadas formas geométricas (Katzenellenbogen, pp. 36-37, 40, 44-45). Mena toma este molde para la distribución de los vicios recreando en su poema una suerte de éfrasis, como si contemplase una de las mencionadas representaciones pictóricas. Entroncan elementos característicos de la descripción de la *evidentia* con rasgos de la *dispositio*.

Habíamos dicho que ocupaba un lugar central en la descripción el empleo de imágenes impactantes (“Sotil y magra, fambrienta [...] / menguada de quanto abunda”, vv. 161-163), sorprendentes (“la sesta cara matiza / del color de la çeniza”, vv. 194-195), atractivas (“pintada de fermosura, / d’empoçoñada pintura / como cuero de serpiente”, vv. 169-171) o violentas (“Con los dientes regañados [...] / sus sentidos alterados; los sus ojos derramados”, vv. 177-181), que resultan atractivas al lector y que son

eficaces para poner ante sus ojos el objeto de *evidentia*. Numerosos son los ejemplos también en la *sermocinatio*, donde abunda el empleo de imágenes bélicas (“sino que por ti perdidos / son reinos e destruidos, / sumidas grandes çiudades, / desfechas comunidades”, vv. 682-685).

En algunos de los casos mencionados Mena entronca una vez más con la tradición iconográfica de la época, lo que aporta mayor profundidad e interés a sus imágenes. Encontramos varios ejemplos claros de este uso particular de los rasgos, funcionando como símbolos, de las figuras alegóricas. La descripción de la *Luxuria* en el poema, el caso más interesante, remite por un lado a las representaciones más habituales de esta como un cuerpo femenino maquillado (“pintada de fermosura / d’empoçoñada pintura”, vv. 170-171) o desnudo y acompañado o mordido por serpientes o sapos (como cuero de serpiente”, v. 172) y por otra parte a representaciones muy habituales en las pinturas de los pecados capitales con cabellos de llamas (“de fuera toda la frente / inflamada como fuego”, vv. 173-174) (Katzenellenbogen, 59; Poza Yagüe, 33-34), presentando además en este caso el fuego un valor alegórico. También aparece este vicio asociado al pavo real (“si piensas qu’eres mortal, / desfarás luego la rueda”, vv. 299-300), vinculación frecuente (Katzenellenbogen, p. 59). Las representaciones de la *Pereza*, de la *Ira*, de la *Gula* y de la *Avariçia* –vinculada además con la loba, una de sus múltiples asociaciones zoológicas (Cada poeta en su foja / te dio forma de quien roba, / uno d’arpía, otro de loba”, vv. 585-587)– coinciden con las más recurrentes de estas figuras (Katzenellenbogen, 62-63). Solamente la representación matiza de la *Envidia* resulta inusual, una ocurrencia del propio Mena. También la figura iluminada de la Razón se vincula con las representaciones habituales de las virtudes, vestidas con armaduras resplandecientes (O’Reilly, 116-118). No solo sirviendo de prueba de la profundidad poética de la composición de Mena, el empleo de las imágenes extraídas de la iconografía del momento contribuye notablemente a la visualización y al reconocimiento de las figuras por el lector, potenciando el efecto inmersivo que se pretende en la *evidentia*.

5.3. Sobre el *ornato*

Varios son los recursos a nivel discursivo, atendiendo ahora a la *elocutio*, que Mena emplea para potenciar la visualización del objeto. Analizaremos ahora los principales *tropos* que Mena emplea en la sección descriptiva y en la *sermocinatio* de los pecados capitales con el objeto de hacer más efectiva la *evidentia*.

En la sección inicial encontramos numerosos casos de hipérbole, algunos combinados con la metáfora, que intensifican la imagen que se pone ante los ojos (“menguada de quanto abunda”, v. 163, exagerando la hambruna de la *Avariçia*; “de fuera toda la frente / inflamada como fuego”, vv. 173-174, poniendo ante los ojos el rostro de la *Luxuria*; “los sus ojos derramados”, v. 181, evidenciando la alterada mirada de la *Ira*; “aunque quisiera Epicuro / non la pudiera olvidar”, vv. 191-192, mostrando la desagradable imagen de la Gula; “muerta con agena vida”, v. 193, donde el aspecto de la *Envidia* se convierte en objeto de *evidentia*; “la sesta cara matiza / de color de la çeniza, / traspasada y carcomida”, vv. 194-196, mostrando la catadura enferma de la *Envidia*; “sana y de dentro podrida”, v. 200, en que se expone de manera muy ilustrativa la angustia y el estado enfermo de la *Envidia*). También encontramos algún ejemplo de metonimia (“pintada de *fermosura*”, v. 170, por medio de la que se refuerza la visualización de la belleza de la maquillada *Luxuria*), y algún ejemplo aislado de metáfora (destacando “tan diforme *chimera*”, v. 210, donde la *Voluntad* aparece igualada a la potente imagen de la criatura pagana).

En la parte de la *sermocinatio* parte la mayor parte de los *tropos* se emplean no solo para ilustrar los vicios, sino los *exempla* y reflexiones que acompañan a cada uno de estos, poniendo cada caso ante los ojos del lector. Abunda nuevamente la hipérbole (“alteróme de manera / la su difome visión / que mi gran alteraçión / cualquiera la conoçiera”, vv. 213-216; “Fizo tal alteraçión / con los sus falsos visajes / quela fazen los personajes / quando les falleçe el son”, vv. 233-236; “Avaro que non sosiegas / buscando sotiles modos, / lo que tú robas de todos”, vv. 465-467, poniendo al extremo avaro ante la vista; “mas largueza y avariçia / no caben en un sujeto”, vv. 583-584; “Cocatriz es solo una / animalia que te toca / en tener grande la boca / y salida no ninguna”, vv. 593-596, ofreciendo una imagen hiperbólica de la *Avariçia*; “Irada siendo mi mano / tan fuertes armas se falla / como las faze Misalla / o las fiziera Vulcano; / al açidente çercano / de la mi ira sañora, / armas le son toda cosa / que puede fallar a mano”, vv. 777-784, ofreciendo una imagen soberbia de la *Ira*). Mena emplea una vez más la metáfora y la alegoría para, mediante la sorprendente imagen, potenciar la visualización del objeto (“gesto cristalino”, v. 241, y “lunbre” entre la tiniebla, vv. 247-248, para ilustrar la pureza de la Razón; “mayor mal de los males”, “yerro común de mortales”..., XXXIII, ofreciendo una negativa imagen de la *Sobervia*; “guíaslos a perdiçión / por tus caminos aviesos”, vv. 269-270; “desfarás luego la rueda”, v. 300, sorprendiendo la metáfora sobre la muerte y poniendo ante los ojos la fugacidad de la belleza; “Provindença nunca queda, / ca nos fizo de *terruño*”, vv. 301-302; “De muy gran tiniebra ofusca / las leyes de gentileza / quien no faze la nobleza”, vv. 361-363, recurriendo a una imagen oscura para referirse a la falta de nobleza; “quanto más llano te trata / tanto más eres amado [...] / umildad da fermosura, / como la gentid llanura / en la *cunbre del collado*”, vv. 387-392, visualizando la belleza del monte asemejada a la humildad, imagen reforzada por la figura etimológica; “los mansos tienen la cunbre”, v. 394; “el umilde que se incli-

na / es planta que se traspone / quanto más fondo se pone / tanto creçe más aína”, v. 397-400, caso de metáfora sorprendente sobre la imagen del humilde que roza la *similitudo*; “doble cara dañosa”, v. 426, para referirse a la hipocresía y “mono de falsa cara”, v. 430, para aludir al hipócrita, que quedan rápidamente retratados ante el lector; “de falso buey de perdizes / has ipócrita figura, / pues tu piel e cobertura / y çençerro simulado, / al punto d’aver caçado / se convierte en su natura”, vv. 451-455; “Allegas tú porque temas / las bueltas del mundo ciego, / queriendo fuir su fuego”, vv. 497-499; “non aprietan muchos xemes / lo que la cobdiçia abarca, / con mucho lastre *tu barca / çiará quando la remes*”, vv. 501-504, metáfora que obedece al tópico de la vida como navegación y que pone ante los ojos el hundimiento simbólico del avaro; “por no temerla [a la fortuna] te çercas / por fuirla te le açercas / do más te lança sus *truenos*”, vv. 510-512; “muchos piensan que *derramas* / y tú *sienbras* de secreto”, vv. 579-580, donde nuevamente se recurre a comparaciones agrícolas visualizando el acto provechoso del avaro, reforzado además por la cohabitación; “vil *foguera* / de zuffre mucho fedionda”, vv. 625-626, y “largo repentimiento, / triste fin, breve deleite, / fealdad, fondón d’afeite..., LXXX, para referirse a la *Luxuria*, rápidamente puesta en *evidentia* mediante la constante referencia a dicha suciedad alegórica, metáfora que continúa en LXXXI-LXXXII; “sólo *coraçón y manos* / me conviene demostrar”, vv. 767-768; “aquel su sañoso fuego”, v. 798, ofreciendo una impactante imagen de la *Ira*).

También son frecuentes los ejemplos de metonimia y sinécdoque en la *sermocinatio*, cumpliendo un valor más representativo, figurativo, pictórico, y no tan sorprendente (“se fuye toda *figura*”, v. 316, poniendo ante los ojos la belleza de la *Luxuria*; “fue tu *forma* condenada”, 321 ; “quien de *sangre* muy corrusca”, v. 365; lográndose la visualización rápida de la casta noble; “No quieras más estender / ya esto dentro en tu *seno*”, v. 409-410, insertando la crítica moral a la vanagloria en el alma, intensificando así la visualización concupiscible del corrupto; “Nin espero yo asonadas / de muy dorados paveses, / ni granponados arneses, / ni crestas mucho pintadas, / bacuquines nin çeladas / con tinbles y mil enpachos, / y muy luzibles penachos / en cabeças engalladas”, vv. 753-760, donde estableciéndose un juego entre diferentes imágenes bélicas que rozan la cosificación por medio de la pragmatografía, se pone ante los ojos del lector la pintura de grandes ejércitos y así de la *Ira*).

Ocupándonos ahora de las figuras retóricas, son en la sección inicial del texto habituales las figuras de repetición. Destacan los abundantes casos de aliteración donde el ruido fonético refuerza o directamente reproduce el sonido del contenido que se está desarrollando (“de fuera toda la frente / inflamada como fuego”, vv. 173-174, donde el fonema /f/ remite directamente al sonido de las llamas, recurso que volverá a ser empleado en la sermocinatio en “queriendo fuir su fuego”, v. 499; “y los carrillos rellenos”, donde los fonema /r/ y /k/ recrean la suave sensación de la boca llena (XXIV, v 185-186, efecto que será empleado nuevamente en el diálogo con la *Sobervia* en “la gentil llanura / en la cumbre del collado”, vv. 391-392). Encontramos otros casos de aliteración (“sin causa siempre sañosa”, v. 156, y “espía sutil, esenta”, versos marcados por la repetición de /s-z/, que enfatiza la adjetivación particular; “aunque quisiera Epicuro”, v. 191, con rítmica repetición del fonema /k/; “nigligente, mal granjera”, v. 203, con /z/), donde se refuerza fonéticamente el contenido del texto, pero que no contribuyen a su visualización. Destacamos el valor gráfico, pictórico, de los primeros ejemplos en que Mena recurre al propio sonido de la lengua para hacer visible el objeto tratado.

Como ya hemos comentado, es muy habitual la repetición de palabras, de gran importancia a la hora de crear la imagen o enfatizar en rasgos del carácter de los personajes que son objeto de *evidentia*, que se da en la obra de Mena generalmente en forma de *annominatio* o de políptoton ([cara] turbia y “turbio gesto”, vv. 155 y 158, contribu-

yendo a la visualización del rostro frustrado de la *Sobervia*; “pintada de fermosura” y “d’empoçoñada pintura”, vv. 170 y 171, enfatizando el atributo principal del retrato de la *Luxuria*; y “mal granjera” y “mal tratada”, vv. 203 y 205, o “sin trabajos trabajada”, v. 208, caso además combinado con la figura etimológica, donde se ofrece una imagen negativa, desaliñada, de la *Pereza* por énfasis).

En la extensa *sermocinatio* Mena emplea diferentes recursos de gran riqueza de manera constante para actualizar las diferentes imágenes que va creando. En cuanto a las figuras de repetición, destacan el paralelismo y el *parison* (“El saber me da inflación, / la belleza, esquividad; / la riqueza, altividad; / el linaje, presunción...”, vv. 273-276; “por poco tiempo prestado; / en momento arrebatado”, vv. 314-315; “non es ora tan segura / nin día tan sin enojo / que no robe algún despojo”, vv. 317-319; “Que las malas obras crezcan [...] / que las bien fechas perescan”, v. 417-420; “por non temerla te çercas, / por fuirle te le açercas”, vv. 510-511, donde el *parison* combinado con la anáfora y la *annominatio* enfatiza el retrato imprudente de la *Avariçia*; “¡Enemiga lastinmera / de la santa castidad, / ofensa de onestidad / y de viçios eredera!, vv. 629-632, retratando a la *Luxuria* ante el lector combinando el paralelismo con el quiasmo y la exclamación; “Posponen con tu dolença / los reyes su majestad, / los grandes su divinidad, / y los sabios su çiençia; / tira la tu pestilença / virtud a toda persona, / a las vírgenes corona / y a las castas continença”, LXXXI, donde el *parison* contribuye a la visualización enfatizada de los diferentes *exempla*; “no quiere fabla luenga / nin dilación la vengança; / nin disimula esperança / la injuria o vituperio”, vv. 747-750; “nin mi ira avrá vengança / nin mi mal satisfaçion; / nin la onra del varón...”, vv. 787-789, enfatizando el carácter de la *Ira*, y así su imagen). Estos recursos contribuyen directamente a la claridad en el discurso, aspecto central según los tratadistas griegos para lograr la *evidentia*, y a la puntualización de los atributos del objeto expuesto, sobre los que se aplican las comentadas figuras de repetición.

Caso análogo es el de la anáfora, de la que encontramos abundantes ejemplos en las coplas de Mena (“Tú te bruñes y te aluzias / tú fazes con los tus males”, vv. 649-650; “tú fallas las tristes yervas, / tú los crueles potajes”, vv. 659-660, ofreciendo una imagen mágica de la *Luxuria*; “La fuerça tú la destruyes, / los días tú los acortas, / quanto más tú te deportas / tanto más tu vida fuyes / los sentidos disminuyes / e los ingenios ofuscas”, vv. 673-678, donde se retrata a la *Luxuria* ofreciendo sus consecuencias, reforzadas por la repetición; “por mí la vida muy cara / reçibe forma en que dura, / y por mí toda la fechura / al su fazerdor declara”, vv. 725-728, y “Non fagas mis fechos llenos”, v. 729, ejemplos donde jugando con la anáfora y la figura etimológica Mena retrata tanto a la *Luxuria* como al lujurioso; “Nin espero yo asonadas / de muy dorados paveses”, “Ni me fago yo memoria / de quanto supo fallar”, “Nin atiendo la liçença / del ronco son de la tronpa”, “nin guardo la diferencia / del sol partido por medio”, “nin sufro dar-me remedio / de tregua nin conviniencia”..., vv. 753-754, 761-762, 769-770, 773-774 y 775-776, caso de anáfora de tres estrofas donde se ofrece detalladamente la personalidad de la *Ira*, reforzada con la figura de repetición). Este recurso, una vez más, intensifica el contenido tratado, haciendo así más *evidentes* los rasgos de las figuras alegóricas o los diferentes elementos que circulan por el discurso, enriqueciéndolo y caracterizándolo.

Mismo efecto visualizador de los rasgos de los vicios presentan *figuras* como la *derivatio* y la figura etimológica y otras agudezas verbales. No todos los ejemplos contribuyen a la visualización de las imágenes que se muestran ante el lector (“si no responde tu fecho, / nin tus fechos tú non domas”, vv. 373-37; “quanto más llano te tratas”, “como la gentil llanura”, vv. 387 y 391; “quando avría buena cura [...] / su remedio era curalle”, vv. 435 y 439; “y lo que non fazes tarde / non estuviera por fazer”, vv. 551-

552) pero encontramos algunos casos donde Mena recurre a estas figuras retóricas para potenciar la visualización de los pecados mortales y de sus atributos aprovechando el efecto actualizador y sorpresivo (“lo mundano *menospreçias* / y solamente te *preçias* / de ser santo desdeñoso”, vv. 406-408; poniendo ante los ojos la falta de humildad del religioso que peca de soberbia; “y aunque quieras bien *fazer*, / por buenas obras que *fagas*, / todas ellas las estragas”, vv. 413-415; “Por *fazer engaño* a todos / tú te dexas *engañas*; / *ayunas* por no *ayunar*”, vv. 443-445, nuevamente refiriéndose al clérigo soberbio; “non nos çiegues, *avariento*, / ca si das veinte por çiento / ya tu dádiva se viçia / y encubres con maliçia / de usurera soliteza / so espeçia de largueza / la cruel *avariçia*”; vv. 553-560, reforzando la visualización del avaro).

Abundan los ejemplos de la *annonimatio* (“Cobdiçias mucho tener / por que *venegas* a la lengua, / mucho más presto se *venga* / quien no tiene qué perder”, vv. 545-546; “Con tus modos *contrafechos* [...] fallarás en los mis *fechos*”, vv. 689 y 693) y no son pocos los casos en que la *figura* contribuye a la visualización de los vicios o de elementos simbólicos centrales en su discurso (“lo que la cobdiçia *abarca* / con mucho lastre tu *barca*”, vv. 502-503, y “por non temerla te *çercas*, / por fuirle te le *açercas*”, vv. 510-511, ejemplos por los que se enriquece la imagen temeraria del del avaro; “no riges por ordenança / los actos locos que fazes, / a quien te mira *desplazes* / y *aplazes* a quien te alcança”, vv. 806-808, poniendo ante los ojos del lector caracteres esenciales de la Ira). Vuelve a funcionar naturalmente el efecto sorprendente en estos juegos verbales, haciendo que los diferentes elementos y metáforas salten a la vista.

Dentro de las figuras de omisión, el asíndeton juega un papel semejante, empleado de manera puntual a la hora de retratar la figura de la *Luxuria*, a modo de etopeya: “¡O largo repentimiento, / triste fin, breve deleite, / fealdad, fondón d’afeite, / pungitivo pensamiento, / aviltado vençimiento...” (LXXX).

En cuanto a las figuras de pensamiento, Mena recurre al empleo de la *interpretatio* en para poner ante los ojos los atributos, los *exempla* o los elementos que caracterizan y acompañan a los pecados mortales (“vengas de *noble gente*”, “*linage* cobras”, “buena casta”... XLVIII; “no busca la *claridad*, / más quiere buscar la *lumbre*”, vv. 463-464). Se emplean en todas las secciones del extenso diálogo palabras que remiten a un mismo campo semántico o idea, enlazando con la necesidad de repetición de rasgos y contribuyendo a que la imagen de cada vicio sea más clara (“alteraçión”, “perdiçión”, “caminos aviesos”..., XXXIV, para la *Luxuria*; “Breve don es fermosura / por poco tiempo prestado / en momento arrebatado / se fuye toda figura”, v. 313-316; “llano”, “llanura”, “cunbre”, “collado”, “mina”, cunbre”... (XLIX-L) para evidenciar la humildad; la incidencia en los “bienes” y en la “muerte” en la estrofa XLIII; “así fijos como ermanos; / y tus parientes çercanos”, vv. 532-533, enfatizando los males de la Avariçia; “y sienbras grandes querellas”, “tú gallas las tristes yervas, / tú los crueles potajes”, vv. 655 y 659-660, enriqueciendo la caracterización de la *Luxuria*; “dorados paveses, / ni granponados arneses, / ni crestas mucho pintadas, / bacuquines nin çeladas / con tinbres y mil enpachos / y muy luzibles penachos / en cabeças engalladas”, vv. 754-760, jugando en este ejemplo Mena con el parison y con la anáfora para hacer hincapié en la fuerza de la *Ira*).

Entre las figuras de diálogo y argumentación el apóstrofe, previamente comentado, juega un papel determinante, ya que permite actualizar vívidamente las personalidades que participan en el diálogo (“que de ti, triste mendiga, conviene también que diga...”, vv. 590-591; “«Non fagas», dize, «tardança / tú, Razón, nin grand arenga...»”, vv. 745-746). El mismo efecto actualizador tienen la exclamación y la interrogación retórica, que indirectamente apelan al lector a la vez que permiten visualizar la personali-

dad que pronuncia las figuras patéticas. Abundan los ejemplos tanto de la exclamación, habitualmente combinada con el apóstrofe y con la anáfora, y con cierto aire de imprecación (“¡O mayor mal de los males! / ¡O enferma humanidad! / ¡O umana enfermedad, / yerro común de mortales”, vv. 267-260; “¡O vil triste ipocresía! / ¡O doble cara dañosa, / red de sonbra religiosa, / encubierta truhanía!”, vv. 425-428; ¡O cautela singular, / buscada por nuevos modos!, vv. 441-442; “¡O quán mucho la tenprança / que te falleçe, te daña”, vv. 801-802), como de la interrogación retórica, también habitualmente combinada con el apóstrofe (“Sobervia, ¿por quál razón / detienes a los umanos / con tus apetitos vanos, / en tu loca alteraçión?”, vv. 265-268; “¿quién te da la sujestión?”, v. 272; “¿Bienes pueden ser llamados / los que come la carcoma, / o los que la muerte toma / todos por descaminados?”, vv. 337-340; “¿pues por quál razón s’atreven / a dañar tu voluntad / son su loca altividad / por do todos te reprueven?”, vv. 349-452; “¿Quieres saber el provecho de que nobleza te siga?”, vv. 369-370; “dime, ¿para quién lo allegas?”, v. 468; “¿a quién pueden fazer parte, / pues a ti mesmo las niegas?, vv. 471-472; “cómo creçes la cobdiçia / en la tu postremería?”, vv. 495-496; “Que farán tus *enemigos*, / que *amigos* con tus bienes / nin los fazes nin los tienes, / *moços*, *viejos* nin *antiguos*”, vv. 537-540), caso reforzado por la cohabitación; “¿Qué diré de tus maldades / sino que por ti perdidos / son reinos e destruidos, / sumidas grandes çiudades, / desfechas comunidades...”, vv. 681-685, donde la potencia visual de las imágenes se refuerza con el *asíndeton*; “¿cómo puede la persona / que su ira no perdona / ser perdonado su vicio?”, vv. 846-848, caso refozado por la figura etimológica).

Juegan un papel determinante en la *evidentia*, en la descripción de los vicios, la *similitudo* y la comparación (“Como el vando quebrantado / en esfuerço más se esmera / quando se asoma la vandra / del socorro deseado, / así fue yo consolado / quando vi muy de rendón / las señas de la Razón”, vv. 217-222; “Como el sol claro relunbra / quenado las nuves desecha, / atal la Razón acunbra / contra nos a man derecha”, vv. 225-228; “Fizo tal alteraçión / con los sus falsos visajes / qual fazen los personajes / quando les falleçe el son”, vv. 233-236; “y lo quiebra, / como quien de la tiniebra / a nueva lunbre se vino”, vv. 246-248; la comparación de la corrupción de los objetos con la corrupción de la belleza en XXXIX; “como quien usa non falla, / anda cogiendo rebusca”, vv. 367-368; “umildad da fermosura, / como la gentil llanura / en la cumbre del collado”, vv. 391-392, comparando audazmente la gentileza del linaje como la ilustrativa imagen de la llanura del collado; “Locura grande sin falla / si navegases sería / creçer en la vitualla / falleçiéndote la vía”, vv. 489-492). Intensifican estas figuras los rasgos que se ofrecen al establecer relaciones entre estos y entidades más fácilmente reconocibles, reforzando además la imagen que pretende evidenciarse, como habían advertido los tratadistas latinos.

De igual manera sucede con los *exempla* o con el empleo de tipos, que permiten visualizar tanto personalidades reflejo de los vicios como las propias figuras alegóricas. Encontramos abundantes ejemplos (algunos como los referidos a la vejez, a la belleza mudable o al que pretende riquezas, muy frecuentes, ya tipificados) puesto que estos *exempla* no son sino las causas de las que cada vicio procede (“si por ser tú gran letrado / has de andar todo finchado / como odre lleno de viento”, vv. 282-284; “Dizes que belleza pueda / dar de ti desdén atal...”, vv. 297-298, sobre la persona bella, *exemplum* continuado en los versos 282-284; “Si dizes qu’eres altivo / porqu’en riquezas abundas”, vv. 329-330; “si tú fueses virtuoso / y de noble fidalguía...”, vv. 357-358); “Dizes que de religioso / te fuelgas con vanagloria...”, vv. 401-402; “que allego toda vez, / y por ser en mi vejez / lo guardo mejor por eso”, vv. 474-476; “Y aun allego porque só / por lo que tengo preçiado”, vv. 481-482; “allego por ser vengado / de los que mal quiero yo”, vv. 483-484); “allego porque so esté / soy franco quando conviene, / ca

si sé que bien me viene, / algunas vegadas so”, vv. 485-488; del humilde que se mantiene seguro en su pobreza frente a la avaricia en LXV; sobre los linajes contaminados, los adulterios, tradición de la mujer adúltera y el marido cornudo, los falsos herederos durante las estrofas LXXXIII-LXXXIV; “Dexa, Ira, los jueces / deza los reyes estar / dexa los que tienen vezes / de regir y de mandar”, vv. 817-820).

Por último es necesario hablar de la cohabitación, del oxímoron o de la antítesis, dentro de las figuras lógicas. Muchos de estos ejemplos se relacionan con los *exempla* mencionados. El frecuente empleo de la cohabitación permite enfatizar además ciertos rasgos de los personajes retratados, aprovechando el poder ilustrativo del contraste, así como poner ante los ojos del lector ciertos elementos, símiles, *exempla*... que acompañan a la caracterización de las personalidades. Encontramos ejemplos abundantes referidos a la *Sobervia* (“con tu presunción *altiva* / y vanagloria *cativa*”, vv. 262-263; “dañas mucho y poco vales”, v. 264; “ca por mostrarte más *lleno* / te juzgan por más *vazio*, / pues si sabes, doma el brío / por que con tu saber quepas; / si non sabes, por que sepas / tenprar *caliente* con *frío*”, vv. 291-296; “do la ora por venir / es peor que la pasada”, vv. 323-324; “fázete gracia callada / la *mala* como la *buena*”, vv. 325-326; “ser *altivo* y desdeñoso [...] / *mansedumbre* con *reposito*”, vv. 356 y 360; “gentileza” y “nobleza” contra “sangre muy corrusca”, vv. 362-363 y 365; “lo que tú por *onra* tomas / se convierte en tu *despecho*”, vv. 375-376, criticando la soberbia del noble; “vanagloria”, “virtuoso”, “criminoso”, “desdeñoso”..., LI, sancionando la actitud del religioso; “por sobir alto te omillas”, v. 446; “de soberviosa omildad”, v. 462), también sobre la *Avariçia* (“Seguras del su combate / son las casas *pobrezillas*, los *palaçios* y las sillas / de los ricos más abate”, vv. 513-516; “muchos piensan que *derramas* / y tú *sienbras* de secreto”, vv. 579-580, criticando el *exempla* del prestamista; “pareçe *blanco* lo prieto / con la *color de malicia*”, vv. 581-582) y lo mismo sobre la *Luxuria* (“¡O *largo* repentimiento, / *triste* fin, *breve deleite*”, vv. 633-634; “que las manos manos mucho *suzias* / traten *linpios* corporales”, vv. 651-652, enfatizando la suciedad de la luxuria; “por ti *linpios* linajes / son bastardos y *no puros*, / de *claros* fechos *escuros* / y de *varones salvajes*”, vv. 661-664, caso combinado con el *parison* y que permite visualizar las consecuencias negativas de la *Luxuria*; “Tú fazes *fijos mezzquinos* / de agena casa *erederos*, / pones los *adulterinos* / en lugar de *verdaderos*; / fazes con tus viles fueros / que por culpa de las madres / muchos fijos a sus *padres* / saluden por *estrangeros*”, LXXXIV; “de la tal *muerte* tomase, / *Luxuria* los reparase / con *nueva progenitura*”, vv. 701-703; “Por mi causa *generante* / y permisión divinal / todo linaje *mortal* / dura en su semejante; / *muere* lo *vivificante*, / la su materia no más / dexando su fin atrás / toma comienzo delante”, XC; “Por mí sola se *repara* / quanto *destruye* dolença / mar y fierro y pestilença”, vv. 721-723; “de daños tan criminosos; / si son algunos *dañosos* / otros muchos fago *buenos*”, “quanto es en fama *más* / tanto ser en culpa *menos*”, vv. 730-732 y 735-736; “el *antigua* vanagloria / y la *nueva* acreçentar”, vv. 763-764; “si *emnienda* non se faze / del reçebido *baldón*”, vv. 791-792); “*Tanto que irada duras* / eres tú locura *breve*”, vv. 809-810).

Figuras de omisión, como la silpesis o el asíndeton; agudezas verbales; o figuras de posición como la tmesis, la anástrofe o el hipérbaton no ocupan un lugar destacable en la composición.

5.4. Sobre las figuras del narrador y del lector

Se diferencian claramente dos tonos en la narración: el que corresponde a la parte proemial, íntimo y desenfadado, y el que se da en el fragmento descriptivo y durante el desarrollo de los acontecimientos, en la *sermocinatio*, neutral. La presencia del narrador, no sólo como narrador sino ya como personaje, es clara en la primera parte. Esto queda patente con la constante apelación a ficticios o simbólicos interlocutores (“Canta tú, cristiana musa [...] recuenta de tal vitoria”, vv. 1 y 6; “Fuid o callar, serenas”, v. 9; “Venid, lisongereras canas / que tardáis demasiado”, vv. 17-18; “tú, muerte, quando te llegas”, v. 48), por medio de las alusiones a su propia figura y mediante el empleo de la primera persona (“qu’ en la mi edad pasada / tal dulçura enponzoñada / derramastes por mis venas / mis entrañas qu’ eran llenas / de perverso fundamento”, vv. 10-14; “faga mi nuevo cuidado / a mí que bivo entender / inçierto del bien fazer”, vv. 21-23; “así la nuestra vida / es contino amenazada”, vv. 29-30; “Estas canas que me niegas [...] joyas son que nos enbías”, vv. 41 y 47; “a los bivivos non me basta / que a los muertos lisongeo; / digo males de Tereo, / a Egisto reprehendo, / mis grandes viçios defiendo / y los agenos afeo”, vv. 59-64; “Aunque muestre ingratitud / a las dulçes poesías [...] / es darnos en sacrifiçio / nos mesmos a la virtud”, vv. 89-90; “Mas por eso no se entienda / que no quiero ser vezino...”, vv. 97-98; “Usemos de los poemas...”, v. 105; “seguiré su compañía [...] / que valga más que su todo / la parte que fago mía”, vv. 124 y 127-128; “dexe-mos los inçidentes, / bolvamos a lo propuesto”, vv. 135-136) y gracias a la inserción de reflexiones íntimas que hacen patente la presencia de una voz lírica (como la desarrollada sobre la muerte entre las estrofas III-VIII: “¿quien non muere antes que muera? / ca la muerte no es morir / pues consiste en el bevir / mas es fin de la carrera”, vv. 37-40; sobre la poesía: “Non se gaste más pavilo / en saber quén fue Pegaso [...] pues nos llegamos al filo”, vv. 49, 50 y 53; o la de las estrofas X-XI: “pues si del bien verdadero / tenemos alguna brizna, / fuigamos lo que nos tizna / como la fragua al ferrero // Çese nuestra fabla falsa / de dulce razón cubierta...”, vv. 77-82). La presencia de esta figura se justificaba por la necesidad de implicar al oyente en la *evidentia* y hacerlo partícipe de experiencias vividas por el otro, que pone ante los ojos el objeto mostrado.

También el narrador participa directamente en la segunda parte, ante los eventos objeto de la *evidentia*. Su presencia es constante, aunque desde la estrofa XXXII pierde protagonismo en favor de la voz de los personajes. El foco narrativo es interior a la acción desarrollada en el momento presente (“Con muy diforme figura / la Voluntad aparece, / a desora mengua y creçe...”, vv. 145-147; “Sotil y magra, fanbrienta, / mostró la cara segunda...”, vv. 161-162; “Mostró la cara siguiente / pintada de fermosura...”, vv. 169-170; “Con los dientes regañados / desmostró su quarto gesto”, vv. 177-178; “Voluntad luego s’estrecha...”, v. 229; etc). Dominan las formas verbales en primera persona y abundan en el discurso verbos de percepción, que actualizan el objeto de *evidentia* ante el lector (“Muy altiva y desdeñosa / vi la su primera cara”, vv. 153-154; “desque la vi deleitar / en el apetito puro...”, vv. 189-190; “Soñolienta y desgrena / vi su cara postrimera”, vv. 202-203). Se insertan de manera constante sutiles comentarios, adjetivales, que coinciden con la descripción de las figuras y que hacen patente la presencia del narrador ante el objeto puesto en *evidentia*. (“Sotil y magra, fanbrienta, / mostró la cara segunda”, vv. 161-162; “Con goloso paladar / y los carrillos rellenos”, vv. 185-186; “nigligente, mal granjera, / no bruñida ni afeitada; / diforme muy mal tratada”, vv. 203-205; “en mí non tovo mesura...”, v. 211; “así fue yo consolado”, v. 221; “Como el sol claro

relunbra / quando las nuves desecha, / atal la Razón acunbra...”, vv. 225-227). El narrador participa en la ficción y se muestra ante el objeto de *evidentia*, potenciando así el efecto inmersivo y contribuyendo así al surgimiento de la imagen en la mente del lector, que ingresa en la ficción como quien se adentra en una anécdota real.

Se insertan, además de los sutiles comentarios mencionados sobre la *Pereza* o sobre la *Razón*, opiniones personales sobre la figura de la Voluntad (“Con muy diforme figura / la Voluntad apareçe, / a desora mengua y creçe / la su forma y estatura; / penetra con catadura / de siete caras y bocas / todas feas, si no en pocas / desonesta fermosura”, vv. 150-153) y comentarios sobre los afectos que tal figura monstruosa movió en el narrador, pretendiendo así mover los mismos afectos en el receptor (“Turbado de la figura / de tan diforme chimera, / en mí non tovo mesura / la firmeza que quisiera; / alteróme de manera / la su diforme visión / que mi gran alteración / qualquiera la conoçiera”, vv. 209-216”); puntuales señalizaciones sobre el desagradable impacto que la Gula causó (“desque la vi deleitar / en el apetito puro, / aunque quisiera Epicuro / non la pudiera olvidar”, vv. 189-192); y comentarios sobre el agradable sentimiento produjo la aparición de la Razón en el narrador, oponiéndola radicalmente en carácter a los pecados mortales (“Como el vando quebrantado / en esfuerço más se esmera / quando asoma la vadera / del socorro deseado, / así fue yo consolado / quando vi muy de rendón / las señas de la Razón / asomar por el collado”, vv. 217-224). También se insertan inicialmente comentarios sobre las emociones que las “musas gentiles” provocaron en el narrador (“Fluid o callad, serenas, / qu’ en la mi edad pasada / tal dulçura enpozoñada / derramastes por mis venas / mis entrañas qu’ eran llenas / de perverso fundamento, / quiera el divinal aliento / de malas fazer ya buenas”, vv. 9-16). Gracias a las valoraciones comentadas la figura del personaje-narrador se configura en gran medida y se potencia el valor de la *evidentia*. La ya mencionada parte proemial en que la voz poética reflexiona sobre la muerte o sobre la moral constituye en sí una expresión vívida de las emociones del narrador, pero no de las emociones que produce el objeto de la visualización.

Especial importancia tiene la parte proemial en cualquier caso para la creación de la figura del narrador, que seguidamente estará ante el objeto de *evidentia*, el empleo en la sección primera de carácter intimista de una serie de recursos que potencian la emoción del personaje del autor, actualizando la ficción. De esta manera, el lector se implica con el narrador y con ello, en la ficción de la que luego participará, haciendo más asquible la visualización de este ante los pecados mortales. Contribuye esta parte, como ya habíamos mencionado en la sección dedicada a la *compositio*, a calentar la imaginación del auditorio. Facilita sin duda esta parte a visualizar lo que ha de representarse por la constante reflexión sobre el vicio y la virtud, sobre la moral y sobre la muerte, y por el constante empleo de figuras para ilustrar dichas realidades, que luego serán puestas en *evidentia*.

Tiene especial importancia la primera sección, en que ya se anticipan elementos de las figuras que luego serán objeto de *evidentia* (“la más que çevil batalla / qu’ entre Voluntad se falla / y Razón que nos acusa”, vv. 2-4). Entre las figuras de dicción destaca el empleo del *parison* en las tres primeras estrofas del poema, que intensifica el efecto que así produce la reflexión sobre los indicios de la muerte (“Canta tú, cristiana musa”, “Fuid o callad, serenas”, “Venid, lisongeras canas”, vv. 1, 9, 17). El paralelismo en la apelación a la “cristiana musa”, las “serenas” musas y las “lisongeras canas” en el comienzo de las tres estrofas aparece acompañado por la personificación de las mismas, lo que enfatiza la potencia de la reflexión moral. En cuanto a los tropos, que abundan en el fragmento, encontramos ejemplos de metonimia que refuerzan el sentimiento de angustia ante la muerte (“lisongeras canas” por vejez, v. 17) o el rechazo hacia el comportamiento lujurioso (“no nos convierta / en bestial inclinación”, vv. 85-86). Abunda la

metáfora y la alegoría, rozando la *similitudo*, sobre la muerte, reforzando el tono angustiado y reflexivo (“Como *casa envegeçida* / cuyo çimiento se acuesta, / que amenaza y amonesta / con señales su caída, / si así la nuestra vida / es continuo amenazada”, vv. 25-30; “mas es *fin de la carrera*”, v. 40; “*joyas* son que nos enbías”, v. 47); o sobre la virtud y el vicio, temas que serán centrales en toda la composición (“tal dulçura enponzoñada / derramastes por mis venas; / mis entrañas qu’eran llenas / de perverso fundamento, / quiera el divinal aliento / de malas fazer ya buenas”, vv. 11-16). Encontramos también abundantes cohabitaciones, propias de la incertidumbre del alma del poeta y del propio conflicto alegórico que se desarrollará seguidamente (“inçierto del *bien fazer* / y del *mal certificado*”, vv. 23-24; “La *vida pasada* es parte / de la *muerte advenidera*”, vv. 33-34; “es *pasado* por est’arte / lo que *por venir* s’espera”, vv. 35-36; “ca la *muerte* no es *morir*, / pues consiste en el *bevir*”, vv. 38-39) y, con el mismo valor, interrogaciones retóricas que apelan indirectamente al auditorio y manifiestan la angustia de la voz poética (“por qué será salteada / de muerte tan comedida?”, vv. 31-32; “¿quién no muere antes que muera?”, v. 37).

Una segunda a modo de digresión parte castiga el tiempo malgastado y las obras vanas (VII-XI). Potencian la sensación de desconuelo el empleo de metáforas (“Non se gaste más *pavilo* / en saber quén fue Pegaso...”, vv. 49-50; “pues nos llegamos al *filo*”, v. 53; “si del bien verdadero / tenemos alguna *brizna*, / fuiganos lo que nos *tizna*”, vv. 77-79) y alegorías extensas, combinadas con la *similitudo* y con el empleo reiterado de términos del mismo campo semántico que enfatizan la comparación (“*Amarillo faze el oro / al que sigue su minero / y tenblador el tesoro / del azogue al del venero*; / pues si del bien verdadero / tenemos alguna brizna, / fuigamos lo que nos tizna / como la *fragua al ferrero*, vv. 73-80). En cuanto a las figuras de repetición, el *parison* enfatiza la pobre acumulación de saberes sin uso que el narrador viene criticando (“En saber quén fue Pegaso, / *las dos cumbres de Personaso*, / *los siete braços de Nilo*”, vv. 50-52) y su rechazo soberbio de los demás hombres (“De fuerte alabo a Tideo, / a Lucreçia de muy casta, / a los bivos non me basta”, vv. 57-59). Potencian estas ideas las constantes cohabitaciones, los pares antitéticos (“De fuerza *alabo* a Tideo / [...] que a los muertos *lisongeo*”, vv. 57 y 60; “mis grandes viçios *defiende* / y los agenos *afeo*”, vv. 63-64; “A Dido con otras gentes / *infamo* muchas vegadas; / *loo* mal en las pasadas”, vv. 65-67; “las onestas voluntades / de *sanas* fago *dolientes*”, vv. 71-72).

En el tercer fragmento, sobre el rechazo de la poesía superficial y sobre la utilidad de la misma (XII-XVII), encontramos también copiosos recursos retóricos. Si bien encontramos casos de anáforas, paralelismos y *parisons* que enfatizan la idea de abandonar la superficialidad en la poesía (“a unas *dar del espuela*, / a otras *tener la rienda*”, vv. 103-104; “lo superfluo así tirado, / lo dañoso desechado”, vv. 122-123), domina nuevamente la metáfora para hacer hincapié en la necesidad de la correcta expresión poética y en el redargüir de la poesía superficial (“nos guían por *justa senda*”, v. 100; “cunplenos en tal fazienda / usar de sabia cautela: / a unas *dar del espuela*, / a otras *tener la rienda*”, vv. 101-104; “a la *cathólica vía*”, v. 125; “por aver las cosas dinas / ronpamos todas sus *nemas*”, vv. 111-112). Abundan la cohabitación de contrarios (“encontrada por el *viçio* / es darnos en sacrificio / nos mismos a la *virtud*”, vv. 94-96), la metonimia (en los ejemplos anteriores, v. 107 y v. 131), los juegos léxicos (“que valga más que su *todo* / la *parte* que fago mía”, vv. 127-128) y la *similitudo* (“sus fiçiones y problemas / desechemos *como espinas*”, vv. 109-110; y toda la estrofa XV, que constituye un extenso símil en que se compara la purificación de los judíos para convertirse en israelitas con la eliminación de elementos superfluos y juveniles de la poesía). La constante alusión a la propia composición poética, la autorreferencialidad, como ya habíamos visto, tiene y poderoso efecto inmersivo y facilita la visualización que a continua-

ción va a desarrollarse. Constituye, junto con lo mencionado en el apartado de la *compositio*, estas tres partes un fragmento esencial para calentar la imaginación del auditorio y facilitar su ingreso en la ficción. Ese sería el fin de la parte proemial completa, tanto la sección donde se da cuenta de lo que se nos presentará y de sus circunstancias como esta parte de carácter más íntimo.

La figura del lector juega un papel secundario en la composición de Mena, especialmente en contraposición con el personaje del narrador. Encontramos momentos puntuales en que la voz autorial se refiere a segundas personas, que no son sino personajes de la ficción, con las que el lector puede establecer una suerte de vínculo. Así, en apelaciones como las arriaba mencionadas “Canta tú, cristiana musa” (v. 1) o “Fuid o callad, serenas” (v. 9) se genera una sensación de diálogo que involucra al lector, haciéndolo puntualmente partícipe de la ficción, facilitando así que visualice la representación de los vicios que va a desarrollarse. Tal efecto no se consigue en el diálogo, por razones evidentes, entre la Razón y los vicios. Constituirán sin embargo claras apelaciones al auditorio algunas interrogaciones retóricas de la *sermocinatio*, que involucran por su contenido al lector, como aquella en la que la *Razón* pregunta a la *Sobervia* “¿por qué razón / detienes a los umanos / con tus apetitos vanos...” (vv. 265-267), de la misma manera que las interrogaciones ya mencionadas en tono angustiado del autor.

No será sin embargo hasta la reflexión sobre la muerte cuando Mena incluya directamente al lector en su obra, por medio de recursos como el empleo de la primera persona plural en pronombres y formas verbales (“si así la nuestra vida”, v. 29; “las vistas turbias e ciegas, / descarnadas las enzías, / joyas son que nos enbías / tú, muerte, quando te llegas”, vv. 45-48; “y sabemos que de nos / juzgando reçibe Dios / más la obra qu’el estilo”, vv. 54-56; “pues si del bien verdadero / tenemos alguna brizna, / fuigamos lo que nos tizna / como la fragua al ferrero”, vv. 77-80; “luxuria no nos convierta / en bestial inclinación”, vv. 85-86; “remedio de tal salud / enconada por el viçio / es darnos en sacrificio / nos mesmos a la virtud”, vv. 93-96; “de las que al santo camino / nos guían por justa senda; cúmplenos en tal fazienda / usar de sabia cautela”, vv. 99-102; “Usemos de los poemas / tomando dellos lo bueno / mas fuigan de nuestro seno / las sus fabulosas temas; / sus fiçiones y problemas / desechemos como espinas, / por aver las cosas dinas / rompamos todas sus nemas”, vv. 105-112). También el uso de sentencias o reflexiones de carácter universal involucran directamente al lector en la ficción (“La vida pasada es parte / de la muerte advenidera, / es pasado por est’arte / lo que por venir s’espera”, vv. 33-36; “Pero con sermón onesto / quiere la pura intención / el que mira el corazón / y no juzga por el gesto” vv. 129-132) así como la formulación de preguntas retóricas, nuevamente de temática universal, que apelan directamente al auditorio (“si así la nuestra vida / es continuo amenazada, / ¿por qué será salteada / de muerte tan comedia?”, vv. 29-32; “¿quién non muere antes que muera?”, vv. 37-40). Mismo efecto tendrán las diferentes interrogaciones que dentro de la ficción adornan la *sermocinatio*.

Hay dos casos problemáticos, por referirse el primero a la vejez y al rasgo de literato de Mena, no compartida necesariamente por el auditorio (“pues nos llegamos al filo / y sabemos que de nos / juzgando reçibe Dios / más la obra qu’el estilo”, vv. 53-56) y la segunda por apelar nuevamente los poetas (“Çese nuestra fabla falsa / de dulce razón cubierta”, vv. 81-82). De cualquier manera estos ejemplos constituyen, aunque en menos efecto, apelaciones al auditorio.

Es necesario detenernos en un caso concreto. En contados momentos de la composición Mena, nuevamente mediante formulaciones como la primera persona plural, apela explícitamente a la figura del lector, haciendo referencia directa al propio acto de

escritura o lectura: “si verdad es todo esto, / en ello parando mientes, / dexemos los inçidentes, / bolvamos a lo propuesto” (vv. 133-136). Continúa en esta tendencia, aproximando al lector al propio Mena quien, profesando bienaventuranza, con el fin del proemio y el inicio de la descripción de los pecados mortales, escribe: “pues de aquí se vos asine / por vuestro juez Prudencia, / por que por la su sentençia / nuestra vida s’encamine” (vv. 141-144).

Estas afirmaciones que implican al oyente no continúan sin embargo más allá del proemio, antes de que se inicie la ficción, de manera que el lector no se ubica hipotéticamente ante los eventos mostrados hasta el momento siguiente a la descripción de los pecados, cuando se narra: “Como el sol claro relunbra / quando las nuves desecha, / atal la Razón acunbra / contra *nos* a man derecha” (vv. 225-228). Este es solo un caso puntual.

No abundan, en cualquier caso, las interrogaciones referidas al objeto de *evidentia*, las apelaciones directas o los cambios de persona que sitúen al lector ante las figuras mostradas en la composición.

5.5. Sobre la *translatio temporum*

En la composición de Mena la *translatio temporum*, el cambio al presente histórico, se produce principalmente en entre las estrofas XXVIII y XXIX. En ese punto, se abandona el tiempo presente desde el cual se predica sobre eventos pretéritos, recurriendo por ello al pretérito gramatical, que pasan a desarrollarse en el momento actual, imponiéndose así el presente gramatical, directamente con el presente verbal o con expresiones que remiten al presente (“así fue yo consolado / quando vi muy de rendón / las señas de la Razón / asomar por el collado. // Como el sol claro relunbra, / quando las nubes desecha, / atal la Razón acunbra / contra nos a man derecha; / Voluntad luego s’estrecha, / vista su fortaleza, / ca do mengua la firmeza, / temos creçe la sospecha. // [...] / la su medrosa intinçion / por sus caras destribuye, / quanto más ella refuye / más se açerca la Razón”, vv. 221-240). La acción pasa a suceder en un momento presente en que además participa, como ya vimos (“atal la Razón acunbra / contra nos a man derecha”) el narrador. En el apartado siguiente, en que se describen las propiedades de la Razón, se mantiene este cambio verbal (“La su relunbrante cara / y su gesto cristalino / reparten lumbre muy clara, / por todo el aire vezino; / tanto que pierde su tino / la Voluntad, y lo quiebra / como quien de la tiniebra / a nueva lumbre se vino”, vv. 241-248), mas rápidamente, para introducir las estrofas que continúan, en que las diferentes figuras dialogan, la figura del narrador se impone, desde un tiempo futuro predicando sobre el pasado, y retoma el pretérito gramatical (“La Razón, desque llegada, / remirando las fechuras / d’aquellas siete figuras / fue mucho maravillada; / e como viesse indinada / la Sobervia en presumir, / començóle a dezir / con fabla muy sosegada”, vv. 249-256).

Es cierto que existen momentos puntuales anteriores a este cambio (XXVIII-XXIX, hasta XXXII), que contribuyen a suavizar el salto temporal que se producirá en los versos próximos, en que se emplean formas del presente (XIX), poniendo los eventos ante los ojos (“Con muy diforme figura / la Voluntad aparece, / a desora mengua y creçe / la su forma y estatura”, vv. 145-148), a las que sigue directamente el pretérito (“Muy altiva y desdeñosa / vi la su primera cara”, vv. 153-154; “Sotil y magra, fanbirneta, / mostró la cara segunda”, vv. 161-162).

No es casualidad que esta primera y fugaz *translatio temporum* se produzca con la presentación de la *Voluntad*, momento de la parte narrativa del poema. Sigue una descripción estática de cada uno de los vicios que interrumpe el relato en pretérito y se retoma el presente cuando la acción vuelve a desarrollarse, es decir, cuando la *evidentia* se aplica nuevamente sobre un objeto actuante, no estático. La descripción de los vicios y del impacto que estos tienen en el narrador constituye pues un paréntesis, un detenimiento de la acción, que exige retomar el tiempo pasado. Encontramos en cualquier caso usos del gerundio y del participio que remiten al tiempo presente también en esta parte que actualizan las figuras descritas (“los sus ojos derramados / procurando la vengança, / desechada la tenprança”, vv. 181-183). Cuando la *Razón* vuelve a actuar (XXVIII-XXIX) se retoma el presente y cuando la voz narrativa recupera su papel (XXXII) se recurre al pretérito. Así, desde la estrofa XXVII-XVIII domina el pretérito (“en mí non tovo mesura / la firmeza que quisiera”, vv. 211-212; “así fue yo consolado / quando vi muy de rendón”, vv. 221-222), y con la estrofa XXIX se recupera el presente —si bien se irá alternando con tiempos pretéritos (“La Razón, desque llegada / remirando las fechuras / d’aquellas siete figuras / fue mucho maravillada”, vv. 249-252)—. Con ello la

acción se traslada al momento actual, con el motivo, claro, de introducir el extenso pasaje dialogado que sigue (e como viesse indinada / la Sobervia en presumir, / començole de dezir / con fabra muy sosegada:”, vv. 253-256), cerrando esta parte y comenzando la extensa *sermocinatio*.

Volverá a emplearse el presente en los pocos momentos (XCIII, XCIV, C) en los que interviene el narrador en el extenso parlamento entre la Razón y los vicios: “De cara tan dañadora / la Razón ya despedida, / fatigada y perseguida, / mas al cabo vencedora, / bolviendo como señora / el su gesto y continençia, / la Ira sin reverençia / le sobresale a la desora” (vv. 737-744); “«Non fagas», dize, «tardança / tú, Razón, nin grand arenga»” (vv. 745-746), “Con paçiençia muy prudente / la Razón se refrenó / fasta que Ira gastó / su palabra y açidente; / apartado de presente / aquel su sañoso fuego, / la Razón comiença luego / a dezir muy mansamente:” (vv. 793-800). Los eventos narrados, que a su vez se desenvuelven en el presente diálogo, se desarrollan ante el lector a medida que lee, se actualizan, se le aparecen ante los ojos.

También se emplea el presente en la parte proemial (“Mas por eso no se entienda / que no quiero ser vezino / de las que al santo camino / nos guían por justa senda”, vv. 97-100; “Usemos de los poemas / tomando dellos lo bueno, / mas fuigan de nuestro seno / las sus fabulosas temas”, vv. 105-108; “Pero con sermón onesto / quiere la pura inteçión / el que mira el coraçón / y no juzga por el gesto”, vv. 129-132), que no constituye propiamente una narración de eventos sino una reflexión sobre la materia poética y vital, de carácter atemporal. Resulta de poco interés para el caso de la *evidentia*.

Contribuyen a actualizar la acción principalmente el empleo de verbos de percepción y comunicación –*ver, escuchar, mostrar, contar, decir...*–, especialmente relevantes para poner ante los ojos las figuras descritas, y de apariencia –*parecer, asemejarse*– que, aunque no necesariamente estando en presente, invitan al lector a visualizar la escena que se desarrolla. Mena usa de manera abundante este recurso, especialmente los verbos de visión, que son muy eficaces para lograr la *evidentia* (“Canta tú, cristiana musa, / la más que çevil batalla”, vv. 1-2; “*recuenta* de tal vitoria, quién deve levar la gloria, pues el canpo no se escusa”, vv. 6-8; “Con muy diforme figura, la Voluntad *aparece*”, vv. 145-146; “Muy altiva y desdeñosa / *vi* la su primera cara [...] oras tristeza ponposa, / con turbio gesto *mostrando*”, vv. 153-158; “Sotil y magra, fanbrienta, / *mostró* la cara segunda, menguada de quanto abunda”, vv. 161-163; “*Mostró* la cara siguiente, / pintada de fermosura”, vv. 169-170; “Con los dientes regañados / *demonstró* su quarto gesto, a todo daño dispuesto”, vv. 177-179; “Con goloso paladar / y los carrillos rellenos / nunca se nos quiso menos / la quinta cara *mostrar* / desque la *vi* deleitar / en el apetito puro...”, vv. 185-190; “Soñolienta y desgreñada / *vi* su cara postrimera”, vv. 201-202; “alteróme de manera la su diforme *visión*”, vv. 214-215; “quando asoma la vandra / del socorro deseado, así fue yo consolado / quando *vi* muy de rendón / las señas de la Razón”, vv. 219-223; “Voluntad luego s’estrecha, *vista* la su fortaleza, ca do mengua la firmeza”, vv. 229-231; “e como *viesse* indinada / la Sobervia en presumir, / començóle a *dezir...*”, vv. 253-254; “Antes *digo* que se deven...”, v. 345; “*Dizes* qu’eres generoso” (v. 353); “«No fagas», *dize*, «tardança”, v. 745). No hay usos de los verbos de visión combinados con apelaciones al lector, muy eficaces para el caso de la *evidentia* pero quizá pobres en un texto narrativo, frente a la exposición oral, al romper el pacto ficcional.

Se emplean verbos vinculados directamente con la percepción como son las proposiciones de cambio o modificación –*crecer, menguar...*– o de movimiento. Bien es cierto que estos elementos verbales y nominales son también atributos, descripciones, de los pecados mortales personificados, pero también estas alusiones a propiedades es-

paciales de los elementos descritos o del espacio contribuyen a potenciar el efecto inmersivo de la *translatio temporum*, pues el remitir al escenario y a sus cambios traslada la mente del lector a la escena que se está recreando. Encontramos algún ejemplo: “Con muy *diforme* digura, la Voluntad apareçe, / a desora *mengua* y *creçe* / la su *forma* y *estatura*; / penetra con catadura...” (vv. 145-149); “vi su cara postrimera / negligente, mal granjera, / no bruñida ni afeitada; *diforme* muy mal tratada...” (vv. 202-205); “la su medrosa instinçión / por sus caras destrubuye, / quant más ella *refuye* / más *se açerca* de Razón” (vv. 237-240).

También son esenciales, tanto como el empleo del presente o el ofrecer coordenadas espaciales, el uso de adverbios y determinantes locativos y temporales, de determinantes y de deícticos que permitan actualizar la acción a un tiempo y espacio presentes. Abundan estas partículas en las dos partes principales del discurso, en la narrativa y en la dialogada. Encontramos usos de estos elementos ya en la sección inicial de carácter reflexivo (“*Estas* canas que me niegas, / *estas* rugas sin virtud”, vv. 41-42), “loo mal en las pasadas / por que yerren *las presentes*”, vv. 67-68), en el cierre del proemio (“A qualquier viçio que incline / la Voluntad y lo siga, / la Razón lo contradiga, / la Prudencïa determine; pues de *aquí* se voz asine / por vuestro juez Prudencïa...”, vv. 137-142), algún ejemplo en la parte consagrada a la descripción de los vicios (“Con muy *diforme* figura / la Voluntad apareçe, / a *desora* *mengua* y *creçe*”, vv. 145-147; “lo que a otros da la vida / a *ésta* sola atormenta”, vv. 167-168, “*nunca* se nos quiso menos / la quinta cara mostrar; / desde que la vi deleitar [...] non la pudiera olvidar, vv. 187-192), claros usos adverbiales y circunstanciales en la sección en que el personaje narrador expresa sus emociones (“quando vi muy de rendón / las señas de la Razón, asomar *por el collado*”, vv. 222-224; “atal la Razón acunmbra / contra nos *a man derecha*; / Voluntad luego s’estrecha, / vista la su fortaleza”, vv. 227-230) y en la sección que precede al diálogo (“La Razón, *desque* *llegada*”, v. 249). También en la *sermocinatio* final encontramos copiosos ejemplos (“non es *ora* tan segura / nin *día* tan sin enojo / que no robe *algún* despojo”, vv. 317-319). Mena actualiza de forma constante la acción que se desarrolla en su composición por medio de estos usos adverbiales y circunstanciales y determinantes que remiten a un tiempo, objeto o espacio presentes, invitando al lector a percibir tales entidades ficticias ante sí. No son abundantes en cualquier caso los adverbios que aludan al presente y no encontramos usos de deícticos, que remitan a elementos de la ficticia escena que se recrea, lastimosamente.

Quizá la *sermocinatio* sea, todavía más que el empleo del presente gramatical, la forma por excelencia de la *translatio temporum*. Muchos son los elementos propios de la *sermocinatio*: las apelaciones al oyente, el empleo de la segunda persona gramatical, el empleo del presente verbal, etc. Algunos de estos rasgos ya han sido comentados para partes anteriores. La reproducción directa del discurso de los personajes constituye el grado máximo de actualización al presente de una acción: ante el lector, a medida que lee, en un tiempo presente, los personajes dialogan directamente, sin intervención del narrador. Si bien podría considerarse el momento inicial del poema un extenso monólogo donde se reproduce el soliloquio del personaje narrador (“Canta tú, cristiana musa, / la más que çevil batalla”, vv. 1-2; “Fuid o callad, serenas / qu’en la mi edad pasada / tal dulçura emponzoñada / derramastes por mis venas...”, vv. 9-12) y luego reflexionando sobre la vida y sobre la poesía, el momento destacable en que se emplea este recurso en la obra de Mena es en el momento final del incompleto poema, desde la estrofa XXXIII en adelante. En esta sección se desarrolla la conversación entre la Razón y los diferentes vicios. El ejemplo que se ofrece es una pequeña parte del diálogo entre la *Avariçia* y la *Razón*:

“Claramente te confieso
que allego toda vez,
y por ser en mi vejez
lo guardo mejor por eso;
ca este mundo travieso
por quien non se faze cura
buele su buena ventura
muchas vezes al avieso

Y aún allego porque só
por lo que tengo preñado;
allego por ser vengado
de los que mal quiero yo;
allego porque so está
soy franco quando conviene,
ca si sé que bien me viene,
algunas vegadas dó.

Y Locura grande sin falla
si navegases sería
creçer en la vitualla
falleçéndote la vía;
pues si desta razón mía
reçibes clara notiçia,
¿cómo creçes la cobdiçia
en la tu postremería?

Allegas tú porque temes
las bueltas del mundo çiego,
queriendo fuir su fuego
te lanças donde te quemes;
non aprietan muchos xemes
lo que la cobdiçia abarca,
con mucho lastre tu barca
çiará quenado la remes

(LX-LXIV)

El decoro y la verosimilitud son los rasgos principales de la *semocinatio* y de la actuación de los personajes. De la adecuación de las acciones a personaje depende la efectividad de la *evidentia*.

La intervención de la *Sobrevia* es breve, de carácter sentencioso (“El saber me da inflación, / la belleza, esquividad; / la riqueza, altividad...”, vv. 272-275). Expone las causas de las que nace con orgullo (“pobreza, con religión / tocada de gloria vana, / me faze mostrar sin gana / gran desdén al afeçión”, vv. 277-280). Coincide dicha brevedad con su altivez y su presuntuosidad, con su vanagloria y confianza en sus causas.

La intervención de la *Avariçia* es menos sintética. Apela a la Razón, sincerándose (“Claramente te confieso”, v. 474) y explica las razones de su ser ofreciendo variados ejemplos (“por ser en mi vejez / lo guardo mejor por eso”, vv. 475-476). Sitúa al mundo como causa principal de sus males (“ca este mundo travieso / por quien non se faze cura, / buelve su buena ventura / muchas vezes al avieso”, vv. 477-480). Emplea figuras de ficción como la personificación, que enriquecen su discurso (“mundo travieso”), y abusa de repeticiones que enfatizan el contenido argumental del diálogo (“que allego toda la vez”, v. 474; “Y aún allego porque só...”, v. 481; “allego por ser vengado”, vv. 483; “allego porque do está...”, v. 485). Añade en la segunda estrofa otras causas de su ser (“allego por ser vengado / de los que mal quiero yo”, vv. 484-485). Termina concluyendo afirmándose en su carácter interesado (“soy franco quando conviene, / ca si sé que bien me viene, / alguna vegadas do”, vv. 486-488), sincerándose, contrariando a la primera acusación de la *Razón*. El presente verbal precede a su diálogo, así como el subjuntivo con valor excusatorio o hipotético. Su discurso constituye una entera *cocessio*, en que reconoce los argumentos de la Razón y los justifica. Ofrece diferentes atributos que pueden considerarse comparaciones o símiles. Empleo del *argumentum*, de carácter *sentencial*, parte de hechos conocidos y alcanza deducciones novedosas (“ca este mundo travieso / por quien non se faze cura / buelve su buena ventura / muchas vezes al avieso” (vv. 477-480). Coincide esta argumentación con su carácter atormentado, con su sumisión y su pobre exculpación fruto de su codicia (XXI).

La intervención de la *Luxuria* presenta una *dipositio* organizada y de gran riqueza argumentativa, lo que coincide con su apariencia bella y maquillada y con su carácter altivo (XXII). Se refiere a la Razón en la primera estrofa mediante un *depreca-*

ción, a modo de *exordio*, donde apela benignamente a su racionalidad (“pues que te llamas Razón / ten por medio los derechos”, vv. 691-692); explica en las cuatro estrofas siguientes, que constituyen una extensa *concesio*, la necesidad de la *Luxuria* para el procrear, por medio de recurrentes *probationes* argumentativas que reiteran sobre el perdurar del linaje, abusando de la *sententia*, de la argumentación por deducción, por la probación extratécnica o de la *similitudo*, y enriqueciendo su palabra con constante referencia a la vida y a la muerte; y cierra su discurso apelando nuevamente en una *deprecación* a la bondad de la Razón. Así el subjuntivo domina en su monólogo, en las secciones inicial y final, y el presente sentencioso en la sección medial.

El estilo de la *Ira* está caracterizado frente a los demás por el empleo marcado del imperativo verbal (“Non fagas [...] tardança / tú, Razón...”, vv. 745-746; “Déxamos pues tú, Razón”, v. 785) así como por la autorreferencialidad constante (“de la mi ira sañosa”, v. 782; “nin mi ira avrá vengança”, v. 787). Abunda la sentencia negada, el tono negativo y siempre osado del discurso (“no quiere fable luenga / nin dulaçión la vengança; / ni disimula esperança”, vv. 747-749; “Nin espero yo asonadas / de muy dorados paveses, / nin granponados arneses, / nin crestas mucho pintadas”, vv. 753-756; “Nin me fago yo memoria”, v. 761; “Nin atiendo la liçençia [...] / nin guardo la diferençia”, vv. 769 y 773). Predomina el léxico bélico, que remite a la *fortitudo* de la *Ira* (“dorados paveses”, “granponados arneses”, “creastas mucho pintadas”, XCV; “ronco son de la trompa / o la batalla que ronpa”, “la diferençia / del sol partido por medio”, XCVII; “Irada siendo mi mano / tan fuertes armas se falla”, vv. 777-778). Su discurso es desorganizado, al contrario que los anteriores, coincidiendo con su alterada y ociosa personalidad.

Mena adecua magistralmente el habla de sus personajes a su carácter, a los atributos que alegóricamente personalizan. Con ello la *semocinatio* se hace más vívida y verosímil, el lector accede fácilmente a la ficción y la visualiza con sencillez, con que la *evidentia* resulta más eficaz.

6. Conclusiones

La retórica clásica nos ha ayudado a describir y explicar las técnicas que Mena ha empleado para lograr la efectividad de la *evidentia* en su composición.

Habíamos visto, en la sección de la *dispositio*, cómo el poema respondía a la necesidad de organización en partes diferenciadas, con el motivo de hacer más efectiva la visualización del objeto representado, y de la presencia de un marco inicial que, antes de sumergir al público en la ficción, provocase, preparase, su fantasía. La marcada organización del discurso se ve reflejada primero en la división de la composición en dos partes, una proemial y otra donde se desarrolla tanto la *evidentia* como la *sermocinatio*; luego, en la correspondencia establecida entre la descripción inicial estática y la estructura interna de la *sermocinatio*, donde la Razón despacha cada vicio siguiendo idéntica ordenación; y por último, ya dentro de la propia *sermocinatio*, para el caso de la *Sobervia* y de la *Avariçia* en la misma correspondencia que la anterior: la Razón rebate cada una de las causas que los pecados ofrecen en el mismo orden en que cada caso fue presentado por el vicio. Atendiendo ahora a la presencia del marco inicial, habíamos mostrado cómo Mena primeramente anticipa el contenido que va a desarrollarse en momentos determinantes de la composición, al inicio y al final del prólogo, y también cómo, por medio de una extensa reflexión de carácter intimista, en que la voz poética se lamenta sobre la muerte, sobre la poesía ligera, sobre el tiempo malgastado en vicios..., se crea el contexto que precede a los eventos siguientes: todo el enfrentamiento alegórico entre la Voluntad, el deseo, y la Razón tiene lugar en el alma del poeta.

Atendiendo al segundo de los atributos de la *evidentia* que habíamos señalado, habíamos probado cómo Mena cumple con todos los rasgos que a la descripción los preceptistas clásicos habían asignado. Nueve estrofas iniciales se emplean para la descripción minuciosa, pormenorizada, de la Voluntad y de los vicios. Dicha descripción aparece complementada durante la *sermocinatio*, con diferentes comentarios que enriquecen el cuadro de cada una de las figuras. Los diferentes atributos se ofrecen, primeramente, de manera ordenada, siguiendo siempre un molde semejante: no solo la descripción de rasgos sigue a nivel externo el patrón de la *distributio* sino que a nivel interno se diferencia claramente entre la prosopografía y la etopeya. Se incide, luego, claramente en un atributo físico para cada uno de los pecados, especialmente durante la *sermocinatio*, donde la descripción además se hace vívida, contribuyendo así a la eficacia de la visualización. Por último, destaca el empleo por Mena de imágenes impactantes, sugerentes, atractivas... en la descripción de sus personajes, incrementando así el patetismo, el valor *psicagógico*, de la *evidentia*. El poeta cumple excelentemente con todos los rasgos, así como de la *compositio*, de la descripción que exige la figura.

Habíamos visto cómo Mena recurre en toda la composición a hipérboles, metonimias, metáforas y extensas alegorías, normalmente con fin sorpresivo, con el objeto de potenciar la imagen que se está creando. Destaca el empleo de la metonimia y de la sinécdoque con el mismo fin. Ocupan un lugar notable las aliteraciones que permiten visualizar el objeto que se describe por la correspondencia fonética que se establece en el discurso. El paralelismo y el *parison* se emplean, como la anáfora, para reforzar ciertos pasajes descriptivos, facilitando la visualización del objeto, haciendo énfasis en sus elementos centrales. La figura etimológica, la *annominatio* y la *interpretatio* nuevamente se emplean con fin sorprendente. El apóstrofe, que trae las

figuras alegóricas o los diferentes *exempla* que en el discurso abundan a la vista del lector, y las *similitudines* y comparaciones facilitan sobresalientemente la visualización del objeto al traerlo verbalmente ante los ojos o al establecer relaciones con entidades más fácilmente reconocibles. En las *Coplas* se emplea recurrentemente la cohabitación para, aprovechando el efecto del contraste, potenciar ciertos caracteres de los vicios o de los *exempla*, enriqueciendo además el discurso. No encontramos ejemplos de metáforas que presenten un hecho en su proceso ni de silepsis, dilogías o agudezas verbales, cuyo fin sorprendente podría aprovecharse de igual manera que sucede en la composición con la figura etimológica, por ejemplo. Tampoco las figuras de omisión, las agudezas verbales o las figuras de posición ocupan un lugar destacable a la hora de potenciar la *evidentia*. Con esta obra Mena renuncia expresamente a la poética artificiosa de la *Coronación* y del *Laberinto*, por ello descarta el abuso de procediminetos que provocarían un discurso más complejo.

Quizá sea en el tratamiento de la figura del lector donde Mena más se aleja de la preceptiva clásica en su composición. Si bien la figura del narrador presenta los rasgos que para el caso de la *evidentia* le son propios —su presencia en la ficción creada incluso como personaje que dialoga con otras personalidades o que contempla presencialmente las figuras alegóricas, lo que se refleja en el empleo de apelaciones, de verbos de percepción o en el uso de la primera persona gramatical; en la expresión de las emociones ante el objeto de *evidentia*, al pretender mover los mismos afectos en el lector haciendo más eficaz la visualización del objeto; en la focalización interna durante el relato; o en el empleo de diferentes figuras que invitan al lector a implicarse emocionalmente en la sección proemial y que facilitan el ingreso luego en la ficción— apenas encontramos recursos orientados al lector. Aparecen puntuales apelaciones a personajes con los que el lector puede establecer una suerte de vínculo y se emplea en la sección proemial la primera persona plural, incluyendo en la reflexión al oyente. Pero no aparecen apelaciones directas al lector o figuras de diálogo referidas a este, cambios de persona que inserten al lector en la ficción o interrogaciones al auditorio sobre la ficción creada. Esto sucede, probablemente, porque Mena quiere evitar alusiones directas al lector, posibles en un discurso oral, que rompan el pacto ficcional establecido.

En lo que respecta a la *translatio temporum*, al cambio al presente histórico, Mena emplea todos los recursos disponibles desde la preceptiva clásica. Recurre así al empleo del presente gramatical en el momento en que la acción se desarrolla, abandonándose la descripción, de manera que los sucesos ocurren en el momento de lectura; al uso de verbos de percepción, que hacen al lector partícipe de los que se pretende que vea, y de comunicación y de apariencia, que actualizan la acción; a la recurrencia a verbos relacionados con el cambio o la modificación, que trasladan al espectador al espacio que se recrea; al empleo de adverbios y determinantes que remiten al espacio y tiempo presentes, no siendo lamentablemente abundantes los adverbios temporales y no apareciendo usos de deícticos; y al uso de la *sermocinatio*, que traslada toda la acción al presente con el parlamento de los personajes, acompañada de la cuidada caracterización del habla de los personajes, que de esta manera aparecen ante el lector personificados.

Nos habíamos propuesto al comienzo del trabajo, adscribiendo las *Coplas de los pecados mortales* a la tradición iconográfica de la *Psycomachia*, revelar la inserción de elementos plásticos en el poema, al considerar precisamente la estrecha relación que entre lo pictórico y lo literario impone la figura de la *evidentia*. Varios han sido los momentos en que Mena ha manifestado su influjo de lo iconográfico. Así, primeramente, tratando la *dispositio*, habíamos revelado cómo, a modo de marco inicial, Mena describe los vicios de manera estática, para dar pie seguidamente a su descripción dinámica con el inicio de la acción. Esta fórmula remite inevitablemente a la larga tradición de códices

iluminados, en que la narración del enfrentamiento entre pecados y vicios aparecía acompañada de ilustraciones sobre la misma alegórica batalla, de manera que constituiría la sección primera de la *evidentia* en las *Coplas* una suerte de écfrasis. Una vez más, durante la descripción, Mena revela su inspiración en la iconografía de los pecados capitales. Por una parte, se establecen una serie de paralelismos, en forma de pares opuestos, entre cada vicio. Claramente se inspira esta organización en la representación en de medallones de las virtudes no solo en la tradición de la *Psychomachia* sino en la larga tradición de obras de tema teológico-moral. Por otro lado, Mena entronca con la tradición plástica al emplear para la descripción de sus figuras alegóricas rasgos propios de la representación iconográfica de la época para los pecados mortales, siendo el caso de la *Luxuria* el más destacable.

El casi perfecto cumplimiento de las pautas que los preceptistas clásicos, especialmente los latinos, habían ofrecido para la *evidentia* y para la descripción en las *Coplas de los pecados mortales* está en consonancia con el demostrado contacto de Mena con la retórica latina. De alguna manera, Mena se convierte, como así lo demuestra su presencia en las nóminas poéticas (García Aguilar, 70-75) o en las preceptivas retóricas del siglo de Oro (Galbarro, 92-105), en un referente práctico de una teoría literaria que, incluso, como hemos mostrado, llega a superar, vulnerando ciertas normas retóricas como las referidas al lector y llevando al extremo otras tantas, como la minuciosa *dispositio*, el empleo particular de imágenes o el cuidado *ornato*. La maestría de su técnica compositiva justifica el destacado lugar que el loable poeta ocupa hoy día en las nóminas de literatos protorrenacentistas.

7. Bibliografía

- ARISTÓTELES, *Retórica*, traducción de Q. Racionero, Madrid, Gredos, 1994.
- AZAUSTRE GALIANA, A., «Algunas notas sobre la enérgeia o evidentia» (en prensa).
- AZAUSTRE GALIANA, A. y CASAS RIGALL, J., *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2015.
- CAÑAS GÁLVEZ, F., «Juan de Mena, secretario de latín y cronista del rey: un letrado de la Cancillería Real al servicio de Juan II y Enrique IV», en C. Moya García, *Juan de Mena / de letrado a poeta*, Londres, Tamesis, 2015.
- CICERÓN, *De la partición oratoria [Partitiones oratoriae]*, traducción de B. Reyes Coria, México, Universidad Autónoma de México, 1987.
- *El Orador [Orator]*, traducción de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.
- *La invención retórica [De inventione]*, traducción de S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- *Sobre el Orador [De oratore]*, traducción de J. J. Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- DEMETRIO DE FALERO, *Sobre el estilo*, traducción de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.
- DI CAMILO, O., *El humanismo castellano del siglo XV*, traducción de F. Torres, Valencia, Editorial J. Doménech, 1976.
- DIONISIO DE HALICARNASO, *Sobre la composición literaria · Sobre Dinarco · Primera carta a Ameo · Carta a Ponpeyo Gémino · Segunda Carta a Ameo*, traducción de G. Galán Vioque y M. A. Márquez Guerrero, Madrid, Gredos, 2001.
- *Tratados de crítica literaria / Sobre los oradores antiguos · Sobre Lisias · Sobre Isócrates · Sobre Iseo · Sobre Demóstenes · Sobre Tucídides · Sobre la imitación*, traducción de J. P. Oliver Segura, Madrid, Gredos, 2005.
- GARCÍA AGUILAR, I., «La presencia de Mena en las nóminas poéticas del siglo XVI», en C. Moya García, *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, 2016.
- GALBARRO, J., «Presencia de Juan de Mena en la retórica de los Siglos de Oro», en C. Moya García, *Juan de Mena: tiempo y memoria*, Madrid, Sílex, 2016.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., y GARCÍA TEJERA, M. del C., *Historia breve de la retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- HERMÓGENES DE TARSO, *Sobre las formas [o tipos] de estilo*, traducción de C. Ruiz Montero, Madrid, Gredos, 1993.
- KATZENELLENBOGEN, A., *Allegories of the virtues and vices in mediaeval art / from early christian times to the thirteenth century*, Nendeln/ Liechtenstein, Kraus Reprint, 1997.
- LAUSBERG, H., *Manual de retórica literaria*, traducción de J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1967, 3 vols.
- LONGINO [Pseudo], *De lo Sublime*, traducción de M. M. Pérez López, Madrid, Dykinson, 2011.

- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Bibliografía Hispano-Latino Clásica*, ed. H. Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1951, 10 vols.
- NORMAN, J. S., *Metamorphoses of an allegory / The iconography of the Psychomachia in medieval art*, Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc, 1988.
- O'REILLY, J., *Studies in the iconography of the virtues and vices in the middle ages*, Nueva York, Garland Publishing, Ing, 1988.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á., ed: *Juan de Mena, obras completas*, Barcelona, Editorial Planeta, 1989.
- PLETT, H. F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age / The aesthetics of evidence*, Boston, Brill, 2012.
- POZA YAGÜE, M., «Lujuria», *Revista digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, pp. 33-40, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- PRAZ, M., *Mnemosyne / El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, traducción de R. Pochtar, Madrid, Taurus Ediciones, 1979.
- QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Institution oratoire*, traducción de J. Cousin, Paris, Les belles lettres, 1975-1980, 6 vols.
- *Obra completa / Sobre la formación del orador [Institutiones Oratoriae]*, traducción de A. Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1996, 5 vols.
- Retórica a Herenio [Rhetorica ad Herennium]*, traducción de S. Núñez, Madrid, Gredos, 1997.
- RUSSELL, P. E., *Traductores y traducciones en la Península Ibérica: 1400-1550*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1985.
- SABADDINI, R., *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV (nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi)*, Florencia, Casa Editrice Le Lettere, 1996, 2 vols.
- SOLIVAN ROBLES, J., «La *Psychomachia* en el mundo medieval: de la proyección miniada a la figuración monumental», *Revista digital de Iconografía medieval*, vol. XII, nº 22, pp. 105-132, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2020.
- TEÓN DE ALEJANDRÍA, HERMÓGENES DE TARSO y AFTONIO, *Ejercicios de retórica [Progymnasmata]*, traducción de M. D. Reche Martínez, Madrid, Gredos, 1991.
- VEGA RAMOS, M. J., *El secreto artificio / Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.

8. Anexo

Se incluyen en este apartado numerosos pasajes que acompañan a la sección inicial, en que se analizan las diferentes preceptivas clásicas, con el objeto de contribuir a la comprensión de la materia que se trata o de las conclusiones a las que se llega.

I - “Tiene también mucha viveza la expresión de Lisias. Quien ponga de verdad su atención en los discursos de Lisias no será tan torpe, ni tan corto ni tan tardo de mente, como para no creer estar viendo como reales los hechos que describen, hasta el punto de que creará dialogar, como si estuvieran presentes, con aquellos personajes (§ 7. 3) que el orador vaya presentando. No encontrará en ellos nada chocante, ya actúen, sufran, piensen o hablen. Pues de todos los oradores Lisias es el mejor a la hora de escudriñar la naturaleza humana y de asignar a cada uno las pasiones, el carácter y el comportamiento más convenientes” (§ 7.3-4)

II - “no puedo encontrar en este orador ningún personaje que no refleje carácter y vida. (§ 8.1) Y aunque tres son las virtudes con las cuales, y entorno a las cuales, se crea la caracterización –pensamiento, lenguaje y, en tercer lugar, la disposición de las palabras–, en todas ellas descubro cómo acierta siempre” (§ 8.3) “En efecto, cuando hablan los personajes, no solo los presenta discurrendo honesta, justa y comedidamente, de modo que parezca que las palabras son consecuencia de sus caracteres, sino que también los dota de una forma de hablar apropiada a sus caracteres” (§ 8.4); “Pone en boca de los personajes el lenguaje propio de su edad, familia, profesión, educación, modo de vida y demás aspectos en los que unas personas difieren de otras” (§ 9.4).

III - “¿Cómo distribuye y ordena cada uno lo que va a decir? Tucídides sigue el orden cronológico, Heródoto los períodos que marca el propio discurrir de los acontecimientos” (§ 13), “Heródoto primero habla primero de la dominación de los lidios y llega hasta el reino de Creso, pasa después directamente a hablar de Ciro, el destructor del imperio de Creso; comienza su descripción de la historia de Egipto, Escitia y Libia, mostrando unos acontecimientos como en secuencia lógica...” (§ 14), “resulta que el que escogió un tema único dividió el cuerpo único en múltiples partes” (§ 14)–, la necesidad de claridad y concisión (§ 17) y la necesidad de verosimilitud, especialmente en el carácter, emociones y parlamento de los personajes (§ 18).

IV - “¿Ves, querido amigo, cómo, al rasgarse la tierra desde sus cimientos, quedar al desnudo el propio Tártaro y sufrir un vuelco y resquebrajamiento el mundo entero, todo a la vez, el Cielo y el Infierno, lo mortal y lo inmortal, traba combate y peligra al mismo tiempo en aquella batalla...” (§§ 9.6-9.7)

V - “en los poetas, los pasajes tienen una exageración más fabulosa, como decía, y siempre sobrepasa lo creíble, mientras que, en todo momento, el carácter impactante y real de la fantasía retórica es algo bellísimo, y exageradas y extraordinarias son las divagaciones cuando el contenido del discurso es poético y fabuloso y cae por completo en lo imposible” (§§ 9.6-9.7)

VI - “Los períodos, en efecto, desconectados entre sí, y no menos apresurados, proporcionan mayor impresión de agitación, a un tiempo refrenando e impulsando el lector hacia adelante” (§ 19.2), “para que el discurso, continuando sobre lo mismo, no se detenga (pues en la morosidad hay reposo, y en el desorden, en cambio, pasión, porque es impulso y conmoción del espíritu), en seguida salta a otros *asíndetos* y repeticiones” (§ 20.2).

VII - “la pasión no soporta ser bloqueada por las conjunciones y los demás añadidos, pues destruyen su libertad de carrera y el ser lanzada como por una catapulta” (§ 21.2), “Se trata del orden de las palabras y las ideas removido de la secuencia normal y es, por así decirlo, el rasgo más auténtico de la pasión intensa. Lo mismo, en efecto, que los que están en realidad encolerizados o atemorizados o irritados...” (§ 22.1).

VIII - “no hay nada tan expresivo como los tropos continuos y sucesivos. Por medio de ellos se describe también de forma elaborada en Jenofonte la anatomía del tabernáculo del cuerpo humano, y de forma aún más divina, en Platón. A su cabeza la llama «acrópolis», e «ístmo intermedio construido entre

la cabeza y el pecho», al cuello, y las vértebras dice que están sujetas por debajo a modo de «goznes», y el placer es un «señuelo del mal» para los hombres; la lengua un «probador del gusto»; el corazón «nudo de las venas» y «fuente de la sangre que circula vigorosamente...» (§ 32.5)

IX - “Argumentaremos describiendo los hechos a partir de los sucesos anteriores, simultáneos y posteriores, por ej.: si expusiéramos la descripción de una guerra, mencionaremos en primer lugar las circunstancias anteriores a la guerra: las levadas de tropas, los gastos, los temores; luego, los tratados, las matanzas, las muertes; a continuación, el trofeo y, después, los peanes de los vencedores, frente a las lágrimas y la esclavitud de los otros. Mientras que, si descubrimos lugares, épocas o personajes, tendremos también algún argumento a partir de la narración y a partir de la belleza, la utilidad y la sorpresa” (§§ 22-23)

X - “Es necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies; si acciones, que empiecen por las anteriores, luego las contemporáneas y, después, cuantas suelen producirse como consecuencia de éstas; si circunstancias y lugares, que partan de los elementos que los rodean y que se dan en ellos” (§ 37)

XI - “La descripción [*demonstratio, evidentia*] consiste en narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos. Conseguiremos esto si incluimos los hechos anteriores, posteriores y simultáneos a los acontecimientos, o si no omitimos hablar de las consecuencias y circunstancias que los rodean. Por ejemplo:

«En cuanto Graco comprendió las dudas del pueblo ante el temor de que la autoridad del senado lo indujese a abandonar su proyecto, convocó la asamblea. Al mismo tiempo este miserable, henchido de criminales y funestos pensamientos, sale corriendo del templo de Júpiter. Sudando, con los ojos ardientes, el cabello erizado, la toga desaliñada, se lanza a la carrera acompañado de otras muchas personas. Un pregonero pedía silencio para Graco. Este hombre, fuera de sí, apoyando el pie sobre un taburete, arranca una pata con la mano y ordena a los otros hacer lo mismo. Al comenzar Graco la invocación a los dioses, éstos se lanzan contra él al tiempo que de todas partes acuden otros. Entre la muchedumbre un hombre grita: ‘Huye, Tiberio, huye. ¿No ves lo que pasa? Ten cuidado, te digo’. Mientras, la multitud indecisa, atenazada por un pánico súbito, comienza a huir. Pero este asesino, con la boca espumeante de rabia criminal, exhalando crueldad desde lo más hondo de su pecho, lo agarra por el brazo y mientras Graco, inmóvil, se pregunta qué ocurre, lo golpea en la sien. Sin perder ni un instante su nobleza, cae Graco en silencio. El asesino, cubierto por la sangre de aquel valiente ciudadano, dirigiendo su mirada en torno como si hubiera realizado una hazaña, tendiendo alegre sus manos criminales a las personas que lo felicitaban, se dirigió al templo de Júpiter»

Esta figura es muy útil para amplificar o despertar la conmiseración en este tipo de relatos, pues nos representa todos los acontecimientos y, por así decir, nos los pone ante los ojos” (libro IV, § 55, 68-69)

XII - “Y tanto el demorarse en un mismo punto como la explicación ilustrativa y el poner los hechos casi ante la vista, como si se estuviesen desarrollando, resulta muy efectivo; pues estos procedimientos son muy valiosos en la exposición de la causa, tanto para ilustrar lo que se expone como para darle más realce y para que aquello que ponemos de relieve, al auditorio le parezca que tiene tanta importancia como podamos lograrlo mediante el discurso. Contrapuesto a esto está el tocar rápidamente los temas, y, para dar a entender más de lo que propiamente has dicho, el énfasis, la brevedad que es concisa siendo clara, el rebajarlos o atenuarlos, o el énfasis irónico, que está relacionado con esto y no es muy distinto de los consejos de César” (*De oratore*, libro III, § 53, 202)

XIII - “Buscará también otras, por así decir, virtudes de la oratoria: la brevedad, si el tema lo exige; muchas veces también, al hablar, meterá las cosas en los ojos; muchas veces se elevará más de lo posible; lo que insinúe será más de lo que diga; será con frecuencia gracioso...” (*Orator*, § 4.2, 139)

XIV - “y la oración es ilustre, si se ponen palabras elegidas por su gravedad y trasladadas y exageradas y añadidas al nombre y duplicadas y que significan lo mismo y que no aborrezcan la misma acción e imitación de las cosas. En efecto, esta parte de la oración es la que establecería la cosa casi ante los ojos, pues sobre todo se toca este sentido, pero los demás, sin embargo, y sobre todo la mente misma, pueden ser movidos. Pero las cosas que se dijeron acerca de la oración lúcida, caen todas en esta ilustre; en efecto, alguna vez el ilustre es más apreciado que el lúcido; con uno se hace que entendamos, pero con el otro que parezca que vemos...” (libro IV, § 20)

XV - “Hay quienes a estas propiedades añaden la evidencia, que en griego se denomina *enárgeia* [...]. Porque además de que la narración sea clara, breve y creíble, la quiere evidente, adecuada de forma digna a la persona [...] la evidencia en la narración, a lo que yo entiendo, es ciertamente una gran virtud, ya que no sólo hay que decir la verdad, sino que en cierta manera debe también hacérsela ostensible, pero esta virtud bien puede reducirse a la de la claridad” (libro IV, c. II, §§ 63-64, p. 69); “Lo que los griegos denominan *phantasias* –llamémoslas nosotros visiones, imaginaciones–, por cuyo medio se hacen tan vivas en nuestro espíritu las representaciones de cosas ausentes, que parece que las estamos percibiendo con nuestros ojos y tenerlas como realmente ante nosotros: [30] si alguien, digo, las llegare a captar perfectamente, tendrá potencia suma en las manifestaciones de sus afectos” (libro VI, c. II, §§ 29-30, p. 337); “Así pues, pongamos entre los recursos ornamentales la *enárgeia* (la evidencia [evidentia]), de la que hice mención en las reglas sobre la narración, porque la evidencia o, como otros dicen la *representación* o la acción de poner a la vista, es más que la claridad, ya que ésta deja algo patente, mientras que la evidencia en cierto modo hace una ostentación de sí misma” (libro VIII, c. III, § 61, pp. 201-203); “Más aquella figura, que Cicerón llama colocación ante los ojos (*subiectio*), se suele hacer cuando no se declara que ha sucedido un hecho, sino que se muestra cómo ha sucedido, y no de un modo global, sino parte por parte [...]. Este punto de vista lo hemos expuesto en el Libro anterior al tratar de la *evidentia* [...]. También Celso dio este nombre a dicha figura. Otros la llaman *hypotiposis* (grabación), una formal presentación de cosas expresada en palabras de tal modo que más pareciera estar viéndolas que oírlas narrar” (libro XI, c. II, § 40)

XVI - “Porgue la fuerza de la oratoria consiste no solamente en mover al juez hacia donde por sí misma le llevará la naturaleza del proceso judicial, sino en excitar la pasión, que aún no está presente, o hacerla más exaltada de lo que de suyo requiere” (libro VI, c. II, § 24); “El arte sumo, efectivamente de conmover los afectos, en lo que a mi modesto sentir atañe, se basa en lo siguiente: que estemos conmovidos nosotros” (libro VI, c. II, § 26)

XVII - “Pero, ¿cómo será posible conmovernos? ¿Porque es claro que no somos dueños de nuestras menciones! Intentaré hablar también de este problema. Lo que los griegos denominan *phantasias* –llamémoslas nosotros visiones, imaginaciones–...”; “si alguien, digo, las [las *phantasias*, la *evidentia*] llegare a captar perfectamente, tendrá potencia suma en las manifestaciones de sus afectos” (libro VI, c. II, § 29 y § 30); “Gran mérito es exponer las cosas, de las que estamos hablando, claramente y como si se las viese estar penetrando. Pues el discurso no rinde lo suficiente ni muestra plenamente su soberanía, como es debido, si su fuerza llega sólo a los oídos, y el juez cree que se le narra cuanto pertenece a lo que él judicialmente examina, pero no se representa y deja ver a los ojos del alma” (libro VIII, c. III, § 62); “¿Qué más vería alguien que hubiese entrado? Así crece también el sentimiento de desolación tras el asalto a las ciudades” (libro VIII, c. III, § 67); “Pero los autores modernos, y principalmente los declamadores de las escuelas de Retórica, ponen ante los ojos situaciones con más atrevimiento y –¡por Hércules!– que no sin cierto poder emotivo, como Séneca en la Controversia” (libro IX, c. II, § 42)

XVIII - “la brevedad no debe carecer de aliño, de lo contrario sería inculta; pues el gusto tienen la propiedad de ser engañoso, y menos largas parecen las cosas que produzcan distracción [...]. Ni jamás voy a sentir tanta preocupación por la brevedad, que no quiera se introduzca lo que hace creíble una descripción. Porque una descripción simple y mutilada en sus rasgos concomitantes no puede llamarse narración” (libro IV, §§ 46-47)

XIX - “Pero ya que la evidencia se suele percibir de muchas maneras, ciertamente no las voy a subdividir en todas sus particillas y pormenores, sino que tocaré las más imprescindibles. Una parte, pues, consiste en pintar de algún modo con palabras el cuadro general de las cosas [...] y los demás detalles de la descripción, que nos hacen ver de tal manera el célebre espectáculo de los púgiles, dispuestos al asalto, que a los mismos expectadores no podría haber sido más claro...” (libro VIII, c. III, § 63); “A veces se crea de muchos rasgos o circunstancias aquella visión general, que intentamos expresar, como es, en el mismo Cicerón –pues él solo basta para ejemplo de todos los eficaces recursos del ornato–, la descripción de un banquete opulento: *Me parecía ver a unos que entraban, y a otros que iban saliendo, a alguno dando tumbos por efecto del vino...* (libro VIII, c. III, § 66); “después el saqueo implacable del lugares profanos y sagrados, el correr de una a otra parte de los que se alzan con los despojos y vuelven a buscar otros, los cautivos, uno por uno encadenados ante su propio espoliador, la madre intentando mantener agrarrado a su hijo y, si en algún rincón queda todavía ganancia mayor, la pelea entre los vencedores. Pues por más que todo esto, como e dicho, lo comprende el vocablo *eversio* (destrucción), es menos, sin embargo, expresarlo como un todo único que en todos sus detalles. (libro VIII, c. III, § 69); Pero consideremos que las cosas están cual si fuesen cogidas por nuestra mano, cuando tengan eficacia de verosímiles, y estará permitido hasta añadirles por ficción todo lo que en tales casos por lo general acontece. Igual cla-

ridad se logra también por la descripción de incidentales pormenores, como ésta: / *¡un frío temblor / me sacude los miembros y helada de espanto me corre la sangre!* [...], y este otro: / *llenas de miedo las madres al pecho apretaron sus hijos.* (libro VIII, c. III, § 70)

XX - “Aquel ejemplo en el mismo discurso, que muestra ya casi vuelo poético, pero que con todo posee su propia reanudación, que lo hace todavía más acomodado, es como sigue: *Porque igual que muchas veces se lavantan tempestades bajo un determinad signo celeste, pero muchas veces se agistan de improviso sin una determinada razón, por alguna causa oscura: así en esta tempestad de la muchedumbre del pueblo con motivo de los comicios puedes observar con frecuecnia bajo qué signo se haya puesto en movimiento y, con frecuencia es de tal suerte oscura, que parezca se haya revuelto sin causa alguna...*” (libro VIII, c. III, § 80)

XXI - “Pero hasta en la misma escuela de Retórica es conveniente dejarse afectar por los mismos sucesos narrados y representárselos como reales, y ello tanto más porque en tales aulas hablamos con mayor frecuencia asumiendo el papel de litigantes que el de abogados: desempeñamos el papel del huérfano, del naufrago, de quien se halla en peligro, ¿y qué sentido tiene revestirnos de sus personas, si no hacemos nuestros sus sentimientos? / [...] Con frecuencia me sentí conmovido, de suerte que no sólo las lágrimas se apoderaron de mí, sino la palidez del rostro y un dolor tal que pareciera verdadero” (libro VI, c. II, § 36)

XXII - “A veces se crea de muchos rasgos o circunstancias aquella visión general, que intentamos expresar, como es, en el mismo Cicerón –pues él solo basta para ejemplo de todos los eficaces recursos del ornato–, la descripción de un banquete [p. 205] opulento: *Me parecía ver a unos que entraban, y a otros que iban salinedo, a alguno dando tumbos por efetco del vino, a otros que seguían bostezando de la borrachera del día anterior [...]* ¿Qué más vería alguien que hubiese entrado?” (libro VIII, c. III, § 66);

XXIII - Y no sólo nos representamos en la imaginación cosas que han sucedido o estén sucediendo, sino también las que tendrán de ocurrir o deberían haber ocurrido. Maravillosamente trata Cicerón, en el Discurso en favor de Milón, lo que hubiera hecho Clodio, si hubiese ocupado el cargo de pretor [...]. Pero ciertamente es ésta una trasposición de tiempos, que propiamente se denomina *metástasis*, mientras que aquella *hypotiposis* estuvo presente con alguna más timidez en los escritores antiguos, pues anteponian expresiones como ésta: *¡creed que lo estáis viendo!*, como dice Cicerón: *Esto, que no habéis visto con vuestros ojos, podéis contemplarlo claramente en vuestro espíritu...* (libro IX, c. II, § 41)

XXIV - “Brillantemente sin duda se han inventado los símiles para llevar luminosa claridad a las cosas: entre ellos unos son los que, con miras a la demostración, se cuentan entre los argumentos; otros se han construido para hacer botar con claridad la representación de las cosas. [...] En esta clase de símiles se han de procurar, sobre todo, que la elección hecha, con motivo de la semejanza, no sea cosa oscura o desconocida; pues la cosa que se asocia, con intención de que una segunda haya de quedar aclarada, en sí misma debe ser más clara que lo que ella ilustra [...]. Otras comparaciones pueden considerarse generalmente válidas y útiles solamente para conseguir credibilidad, como aquellas conocidas: *Como la tierra con el cultivo, así se hace el espíritu mejor y más fecundo con las ciencias...*” (libro VIII, c. III, §§ 72-75)

XXV - “Próxima a la virtud o excelencia del adorno antes nombrado es la *énfasis*, que ofrece un sentido más profundo que el que las palabras por sí mismas dan a conocer. Se presenta en dos formas: la primera, que da a entender más de lo que dice; la segunda, que da también a entender lo que no dice. La primera se encuentra también en Homero, cuando dice Menelao que los griegos *bajaron [descendisse]* (por dentro al caballo) [...], porque con una sola palabra hace ver la magnitud del caballo [...]. Cuando el mismo Virgilio dijo en sus versos, que el Cíclope estaba tendido *a lo largo de la cueva*, midió aquel cuerpo monstruoso con el espacio del lugar [...]. La forma segunda se basa en una expresión, que o bien queda por entero disimulada o también mutilada. Disimulada está una expresión como hizo así Cicerón en su defensa de Ligario: *Pero si dentro de tan grande felicidad no hubiese bondad tan grande, como la que tú por ti mismo –¡por ti mismo, digo!– tienes: sé lo que estoy diciendo...* [...]. Silenció, en efecto, la afirmación que nosotros, sin embargo, estamos percibiendo, que no faltan hombres que lo incitan a la crueldad” (libro VIII, c. III, §§ 83-85)

XXVI - “pues hasta emplean imágenes falsas, y no las aproximan a aquellas cosas que quieren ser vistas como semejantes” (libro VIII, c. III, § 76); “Pero en toda comparación (parábola) o precede la semejanza o sigue su objeto (lo comparado), o precede el objeto comparado y sigue la semejanza. Mas a veces la comparación es libre y concisa, otras veces –lo que es con mucho su máxima eficacia– está unida con el objeto, del cual es ella su imagen...” (libro VIII, c. III, § 77)

XXVII - “Precede la comparación en el ejemplo, del que poco antes hice mención: / *de allí como lobos / rapaces en medio de niebla sombría.* / [...]. Sigue en el Libro I de las Geórgicas, después de una larga lamentación sobre las guerras civiles y externas: / *Cual cuadrigas, saliendo en torrente de firmes barreras, / vuelta tras vuelta acumulan y en vano, tensando los frenos / el auriga, los caballos le arrastran, y es sordo el carro a las bridas*” (libro VIII, c. III, § 78)