

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO  
DA  
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

---

Lisboa  
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

**EDIÇÕES COSMOS**

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

## La Similitudo en la Literatura Castellana Medieval

Manuel Ambrósio Sánchez

Universidad de Salamanca

La *similitudo* o «comparación» es uno de los procedimientos retóricos más extendidos en la literatura de la Edad Media, en particular, en el terreno de la didáctica y, más concretamente, en el de la homilética. Pese a ello, ha sido dejado a un lado por la crítica (considerándola, tal vez, un recurso de carácter menor), que se ha embarcado en el estudio del *exemplum* y, si se ha ocupado de la *similitudo*, lo ha hecho de manera tangencial, en un intento por deslindar aquellos casos en que uno y otro procedimiento parecen interferirse<sup>1</sup>.

En el caso concreto de la Península, no son precisamente abundantes los estudios de carácter estilístico sobre la literatura de la Edad Media, acostumbrada la crítica a tratar cuestiones extratextuales o, en los últimos años, al rastreo de fuentes<sup>2</sup>.

La *similitudo* merece un estudio monográfico, de igual forma que el *exemplum* ha tenido los suyos (el más reciente, completo y orientador de los cuales es, sin duda, el citado de Bremond y Le Goff). Parece evidente que este estudio debería revestir dos aspectos. Por un lado, habría que afrontar las cuestiones tipológicas: definición de la *similitudo*, diferentes tipos de *similitudines*, modalidades de inclusión de la *similitudo* en el marco más amplio del discurso, etc. Por otro, debería atenderse a la historia de la *similitudo*: origen bíblico de las comparaciones más habituales, intensificación del uso a partir del IV Concilio de Letrán y la actividad de los predicadores, creación de repertorios (*similitudinarios*) paralelos a los de los *exempla* (ejemplarios), pervivencia de la *similitudo* hasta bien entrado el Renacimiento...

Estas notas no pretenden (ni de lejos) abordar estos aspectos, sino señalar la necesidad de hacerlo. La elaboración de una tipología de la *similitudo* ha de ser una tarea de consenso (como lo ha sido para el *exemplum* el proyecto dirigido por Bremond, Le Goff y Schmitt) y, a ser posible, inscribirse en el marco de una iniciativa amplia (para la cual la Tipología de las Fuentes de la Edad Media es, sin duda, el modelo a seguir). De entrada, se precisan trabajos parciales, que sólo en los últimos años han venido apareciendo.

Cuando se ha estudiado la *similitudo*, lo ha sido, como queda dicho, indirectamente. Los medievalistas han desviado por un momento su atención del *exemplum* para precisar los límites que lo separaban de otros procedimientos, entre ellos la *similitudo*<sup>3</sup>. Y así se viene repitiendo que la diferencia entre ambos recursos ya fue señalada en la Alta Edad Media, cuando un autor anónimo del siglo IX (aunque fue Isidoro de Sevilla quien se benefició de la patente) estableció que

«Inter exemplum et similitudinem hoc interest, quod exemplum historia est, similitudo re adprobatur» («Entre ejemplo y semejanza hay esta diferencia: que el ejemplo es una historia y la semejanza es aprobada por la cosa»).

Bien, esta fórmula es efectista (muy vistosa), pero resulta, a todas luces, insuficiente: no nos basta. En el camino hacia la conformación de una tipología de la *similitudo* se han de tener en cuenta las precisiones de los teóricos de las Artes de la Edad Media, es cierto, así como la calificación (ambigua y arbitraria, demasiadas veces) otorgada a *similitudines*, *exempla*, *parabola*, *fabulae*, *miracula*... por autores, copistas o lectores, en los márgenes de los manuscritos<sup>4</sup>. Sin embargo, la conformación de esa tipología debe hacerse, en último extremo, desde posiciones actuales, empleando criterios aceptados por un plantel significativo de espe-

cialistas en el tema, que permitan una delimitación y una sistematización eficaces. ¿De qué otra forma, si no, podrá afrontarse la publicación de un repertorio de *similitudines*, donde se recojan (al menos) las más habituales, las principales variaciones, la interdependencia de alguna de ellas con determinados *exempla*? Un repertorio, en fin, que sea a las *similitudines* lo que los de F. C. Tubach, S. Thompson o, para nuestro país, J. E. Keller, suponen respecto a los *exempla* y que se aproveche de la experiencia de éstos para no incurrir en alguno de los errores que a tales colecciones se les achaca.

El documento de partida, por así decirlo, para la discusión y elaboración de una tipología podrían ser las consideraciones de Heinrich Lausberg en su *Manual de Retórica literaria*, pues es la obra donde, en mi opinión, mejor se hallan sistematizados los principios de la *similitudo* y siempre como conclusión de lo expuesto por las retóricas clásicas<sup>5</sup>.

«La *similitudo* es un medio probatorio, pero además es una figura del *ornatus*. La *similitudo* es una realidad de la vida natural y de la vida humana general (no fijada históricamente), la cual se pone en relación de paralelismo con el asunto con que se enfrenta el orador»... «La *similitudo* (en sentido lato) se origina cuando se prescinde del *exemplum* (por tanto del reino de la ficción poética y de la zona de la historia)...»<sup>6</sup>

En efecto, la *similitudo* se centra en la experiencia común y no exige, para su comprensión, un nivel especial de formación del público<sup>7</sup>. Por eso mismo, su empleo, frecuente en algunas de las obras didácticas medievales (sermones, por ejemplo), puede servir como un importante indicio a la hora de determinar la extracción social de los destinatarios del texto y de precisar el medio en que se desenvolvía el autor.

La *similitudo* «se refiere a una cotidianidad no marcada en el tiempo ni en el espacio»; de aquí el «efecto de realidad» que proporciona a los textos en que aparece. En algunas (en proporción, muy pocas) ocasiones una *similitudo* tópica puede formularse en términos específicos, amoldándose a las circunstancias históricas de un momento concreto<sup>8</sup>.

El planteamiento que expone Lausberg tiene la ventaja de que establece un mismo marco, los tres mismos grados de semejanza (aquí en sentido amplio), para *exemplum*, *similitudo* y metáfora: similar (totalmente similar y desigual, con las variantes de mayor a menor y a la inversa), desemejante y contrario<sup>9</sup>.

Lausberg establece tres grados de cognoscibilidad de la *similitudo*: uno máximo, caracterizado por lo tópico de la relación entre el plano de la imagen y el de la *res*, en el que el papel de ornato apenas existe, uno intermedio y uno mínimo. En este último, los contenidos de la comparación tienen que ver con realidades específicas de la actividad humana o se aproximan al *exemplum* al incluir la historia o la mitología<sup>10</sup>.

Así pues, por lo que atañe a la relación entre la imagen y la *res* por ella ilustrada, parece claro que, cuando ambas están próximas, la *similitudo* es pobre. Si, por el contrario, ambos planos están alejados, la *similitudo* «gana en fuerza poética»<sup>11</sup>.

En este orden de cosas, Lausberg establece cuatro «tipos» de *similitudines*, atendiendo fundamentalmente a las posibilidades de desarrollo del plano de la imagen. Y así habla de una extensión máxima para aquellos casos en que la recreación de la imagen desborda, con mucho, la del objeto ilustrado; de una extensión normal, cuando se produce una adecuación, un equilibrio en el trato que reciben imagen y *res*; y de extensión mínima, cuando no aparece más que una palabra del plano de la imagen puesta en relación con el objeto por medio de alguna partícula comparativa<sup>12</sup>.

Desde un punto de vista más formal, atendiendo a la conexión entre los dos planos, Lausberg distingue modalidades de la *sucesión* y de la *conexión*. En el primer caso, el plano de la imagen puede preceder al de la *res* o viceversa. En cuanto a la conexión, la primera modalidad es aquella en que los dos planos se hallan separados, sin correlación sintáctica; la segunda, plantea la interdependencia entre los dos planos mediante el paralelismo sintáctico, para lo que se requiere que el plano de la imagen y el del objeto estén compuestos de al menos

dos miembros sintáctico-semánticos, de suerte que se produzca un esquema del tipo «ut s1/s2, sic r1/r2»<sup>13</sup>.

Como decíamos más arriba, estas apreciaciones pueden y deben ser confrontadas con las de los teóricos de las *Artes* medievales y matizadas en virtud de la parcela literaria de que se trate. Suele ocurrir que lo que se pregonaba para las *Artes Poeticae* sea válido únicamente para la poesía. Y que lo expuesto en las *Artes Praedicandi* tenga vigencia en los obras religiosas de carácter oratorio, pero no en otros especímenes de otras áreas<sup>14</sup>.

Así, los teóricos de las *Artes Poeticae* de los siglos XII y XIII se refieren al recurso de las *similitudines*, pero sin excesivo entusiasmo. Matthieu de Vendôme en su *Ars versificatoria* (IV, 3) dice que no debe ser condenada del todo, pero que hay que usarla con mucha moderación. Évrard el Alemán llega a las mismas conclusiones en su *Laborintus* (v. 313). La *Poetria Nova* (vv. 241-63) de Geoffroi de Vinsauf es menos severa: admite la *similitudo* pero prefiere la «per brevitatem» (aquella en que el plano de la *res* y el de la imagen se funden en una sola construcción gramatical). La *similitudo* es un recurso literario peligroso: si el autor no escoge atinadamente el campo de sus imágenes, si no acierta en el desarrollo y, sobre todo, si abusa en el empleo, está minando su prestigio: estos riesgos son los que tratarían de prevenir los preceptistas de un arte para minorías<sup>15</sup>.

Por contra, los autores de las *Artes Praedicandi* (especialmente, cuando se habla de sermones *ad populum*) son fervientes partidarios de las *similitudines*, a juzgar por sus referencias y la frecuencia con que se usan en los sermones castellanos que conservamos: una séptima parte del texto de los 63 sermones del ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca son *similitudines*, por tan sólo 8 *exempla*. En los cuatro atribuidos a Pedro Marín hay 3 *exempla*, por una veintena de *similitudines*. En los 38 de Juan López, no más de 20 *exempla* por alrededor de 220 *similitudines*. En Ambrosio de Montesino, el número de *exempla* es más elevado (se trata de una colección tardía), unos 50, para los 86 sermones de la colección; las *similitudines*, con todo, rondan las 110. En las 63 homilías reunidas en el ms. 9626 de la BNM he contabilizado alrededor de 27 *similitudines*, por ningún *exemplum* de carácter narrativo. En el sermón del Corpus Christi que editara Surtz encontramos 9 *similitudines*, por, si acaso, un *exemplum*. La *Colación* de Hernando de Talavera está construida, enteramente, sobre la base de una *similitudo* extensa<sup>16</sup>.

Parece demostrado, pues, que donde más jugo se puede sacar a la *similitudo* (desde el punto de vista cuantitativo) es en el sector de la literatura didáctica y, más concretamente, en el de la homilética<sup>17</sup>. Toda obra medieval en que aliente un propósito didáctico (que no es decir poco) es sospechosa, por principio, de recurrir al empleo de las *similitudines*. El *Libro del Caballero Cifar*, cuyos *exempla* han sido objeto de la atención de los estudiosos, reúne un número considerable de *similitudines*, pese a lo cual apenas si ha sido anotada alguna a pie de página. Y lo mismo cabe decir de *Los Castigos e Documentos de Sancho IV*. Entre los de la Península, el autor más destacado, por el alto número de *similitudines* que emplea, la elaboración a la que somete a la fuente (entendiendo por tal un núcleo o plano de la imagen consolidado por la tradición), la viveza y colorido de que hace gala y la eficacia (confirmada) que consigue entre sus fieles, es, en mi opinión, el dominico Vicente Ferrer<sup>18</sup>.

Interesa señalar que las *similitudines* (especialmente unas decenas que resultaron exitosas y que vendrían a ser fijas en los repertorios) circulaban por ese ámbito cultural común que era el occidente europeo y se repetían en autores y obras de diversa índole, lo mismo que los *exempla*. Por esto mismo, en la futura elaboración de un *Repertorio básico de Similitudines* debiera consignarse la ocurrencia en las obras más significativas. Y a la inversa: anotar a pie de página en la edición o estudio de una obra concreta la ubicación en el Repertorio. Más o menos, de la misma forma a cómo se procede (o debería hacerse) para los *exempla*.

Así las cosas, es evidente que lo que ha de considerarse a la hora de establecer una tipología de la *similitudo* es el plano de la imagen, por cuanto es éste, paradójicamente, el que sufre menos cambios. En efecto, es el plano de la imagen el que resulta reconocible en obras

disparos; sólo ocasionalmente se produce, además del uso de una misma imagen, la coincidencia en el concepto o cosa que se explana. Dicho de otra forma: es la imagen la que funciona como núcleo de la *similitudo*, en tanto que sirve para identificarla; sin esta imagen, esa *similitudo* concreta que estamos estudiando sería otra distinta. En este sentido, es evidente que cuando hablamos de *similitudines* como «comodines», entendiendo por tales aquellas que se repiten en diferentes autores y en distintos contextos, el valor de «comodín» lo ejerce el plano de la imagen, por cuanto puede asociarse a no importa qué *res* y de qué manera (con frecuencia contradictoria). Las posibilidades de uso de una *similitudo* como comodín se acentuarán en aquellos casos en que ocurra un mismo contexto<sup>19</sup>.

Pero no sólo esto: suele ocurrir que el plano de la imagen de una *similitudo* sea, tras un mínimo cotejo, equivalente a otro que habíamos considerado, en un juicio apresurado, distinto; de suerte que ambos son, por así decirlo, intercambiables. La *similitudo* (con sus diferentes realizaciones) de la mujer adúltera y su marido viene a equivaler a la del ladrón y el juez; y más claramente, la de la oveja sarnosa que debe ser apartada del rebaño es intercambiable con la del cerdo «doliente», el hombre leproso y el miembro corrupto del cuerpo humano. Esta circunstancia deberá tenerse en cuenta a la hora de elaborar el repertorio de *similitudines*.

Por todo ello, es evidente que si en su génesis y uso las *similitudines* tienen un papel secundario respecto a otros elementos del texto<sup>20</sup>, esto no justifica, desde luego, el olvido de que son objeto por parte de la crítica<sup>21</sup>; teniendo en cuenta, además, que la situación del *exemplum* respecto al eje del discurso no es mucho más desahogada (y los estudios sobre éste, como queda dicho, son muy abundantes). Por regla general, las *similitudines* y los *exempla* podrían ser quitados del texto en que se insertan sin que el sentido general variara sustancialmente. Ahora bien, si estructuralmente no son imprescindibles, estilísticamente y en cuanto a la eficacia de la recepción del texto sí lo son.

Con todo, conviene reconocer que la *similitudo* es menos autónoma que el *exemplum*, por cuanto éste introduce un corte en el discurso de carácter fundamentalmente temporal (el uso del pasado<sup>22</sup>), algo que no ocurre con la *similitudo* (que utiliza el presente).

La realización de un «Repertorio de *similitudines*» está, como en el caso del *exemplum*, justificada históricamente. La *Summa de exemplis et similitudinibus rerum* de Giovanni de S. Gemignano es, en realidad, un repertorio de las segundas, habida cuenta de que los *exempla* históricos se hallan excluidos. El Repertorio de Gemignano organiza, en diez libros, las *similitudines* con un criterio cosmológico («De celo et elementis», «De metallis et lapidibus», «De vegetabilibus et plantis», «De visionibus et somniis», «De canonibus et legibus...»), de suerte que su *Summa* es, en la práctica, una verdadera enciclopedia de la época. Podríamos decir que la de Gemignano es un compendio desahogado dispuesto en *similitudines*, de igual forma que otras veces (los *Lucidarios*, por ejemplo) el molde formal es el diálogo entre un discípulo y su maestro. En pleno s. XVI encontramos las *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* de Juan Pérez de Moya, un repertorio «muy útil y necesario para predicadores y otras personas curiosas». Aquí la organización es temático-moral, aunque no alfabética ni muy lógica («Símiles de limosna», «De la oración», «De matrimonio», «De la sobervia...») y el destino de la obra más evidente que en la de Gemignano. Las *similitudines* más representativas de la Edad Media perviven en el repertorio de Juan Pérez de Moya<sup>23</sup>. De este hecho y de las indicaciones de fray Diego de Estella en su *Ars Praedicandi*, se desprende que, con independencia del indudable giro del s. XVI hacia una predicación más evangélica, hostil al escolasticismo razonador de la Baja Edad Media, por lo que respecta, en concreto, a las *similitudines* hay una clara continuidad: se usan las mismas *similitudines* que en siglos anteriores y su frecuencia no disminuye<sup>24</sup>.

A la nómina de repertorios «puros» de *similitudines*, habría que añadir aquellos otros que contienen tanto *exempla* como *similitudines* y esas obras que, sin ser repertorios, incluyen y divulgan un buen arsenal de éstas<sup>25</sup>.

El propósito de estas notas no es sentar unas conclusiones, sino señalar unas carencias y sugerir unas premisas. Me parece urgente la necesidad de abordar el estudio de la *similitudo* en esos dos aspectos que se han venido señalando: el tipológico (definición y modos de la «similitudo», puntos de contacto con el *exemplum*...) y el histórico (la «semejanza» como procedimiento pedagógico, el éxito de algunas de ellas y su cristalización como «comodines», los repertorios de *similitudines* en la Edad Media y en el s. XVI). Uno de los frutos de la investigación en este terreno debiera ser la elaboración de un Repertorio de *similitudines* medievales.

Las modernas ediciones críticas incluyen en el aparato de notas observaciones diversas sobre los *exempla* y los proverbios (por ej.), y hacen mención de las ocurrencias de los mismos en otras obras y/o en los repertorios, pero no dicen nada a propósito de las «semejanzas». Creo que es necesario empezar a hacerlo. Sólo de esta forma podrá apreciarse la verdadera originalidad de muchos autores y obras, en las cuales hoy apenas sabemos si se usan.

#### Anónimo del s. IX:

«Inter exemplum et similitudinem hoc interest, quod exemplum historia est, similitudo re adprobatur» («Entre ejemplo y semejanza hay esta diferencia: que el ejemplo es una historia y la semejanza es aprobada por la cosa»).

Cotidianidad (no marcada ni en el espacio ni en el tiempo): «efecto de realidad»:

«Otro sí digo que mueve e provoca al peccador a llorar la vergüenza e la confusión del peccado, segunt que nós vemos que suelen llorar estos moços pequeños quando tienen çapatos nuevos o alguna vestidura nueva e les caye en ellos algún lixo o se les ronpe; o la muger quando tiene alguna manziella de fuego o de otra llaga en la cara que la desafeya mucho». (BUS, 1854, f. 54r.a)

#### Intercambiabilidad:

«E esto se da a entender en quanto dize que este publicano que non osava alçar los ojos contra el cielo porque sabía muy bien que ençima estava el juez contra quien avie peccado e errado; bien assí como el ladrón quando es tomado en el furto, non osa venir ante el juez, o la muger que faze adulterio, que non osa parecer delante su marido» (BUS, 1854, f. 120v.b).

#### Ocurrencia en textos y repertorios. Lo definidor es el plano de la imagen:

«Onde tan grande dolor deve aver el que faze penitencia de sus peccados e tan grant contrición como fue el plazer que tomó quando fizo el peccado, ca el amargura de la contrición tira al peccador del deleite e de la plazertería del peccado, segunt que vemos que, quando la madre quiere tirar a su fijo la tecta, pon en las tectas fiel o otras cosas semejantes que sean amargas; e por el amargura olvida la criatura el dulçor de la leche» (BUS, ms. 1854, f. 29r.b)

«Olhem para o que fazem as mães na desmama dos filhos! Untam os mamilos dos seios com suco amargo. E os meninos, sabendo-lhes a azedo onde antes encontravam doçura, perdem o gosto de mamar. O mesmo faz o Espírito Santo...» (S. Antonio de Padua, *Sermões* (cit. por Mário Martins, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, 1975, p. 41).

«Tribulatio separat hominem ab amore mundi et peccati. Est enim velut absinthium, quo viri spirituales a temporalí consolatione separantur, sicut pueri aliqua amaritudine a lacte matris separantur» (Joannes Gorinus de San Gemignano, *Summa exemplis et rerum similitudinibus libris decem constans* (ca. 1300), Venecia: Juan y Gregorio de Gregoriis, 12 de julio de 1499, liber decimus, De actibus et moribus humanis, cap. lxxxi, f. 386r.v).

«Como el ama que quiere destetar al niño pone en su pecho la amargura del azibar con que el niño dexa la leche y desampara el pecho, assi Dios puso amargura en las vanidades deste mundo, porque viendo su aspereza y dolor desamparemos los vicios» (Juan Pérez de Moya, *Comparaciones o similes para los vicios y virtudes muy util y necesario para predicadores y otras personas curiosas*, Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1584., cap. «De mundanos», f. 121v).

### Maestro de la elaboración, Vicente Ferrer:

«E Jesuchrist fa axí com lo bon metge, que quam ha en sa cura alguna bona persona, hom o dona, que és delicat, per tal que guaresca, ordonar li ha una purga de píl lodes, que són comunament negres, e diu: 'Veus ací, vós haveu a rebre açò'. 'Oo, sènyer, no poria'. Donchs, què fa lo metge? Per tal que no li done fasti, cobre-les-li ab una òstia; e ell, quan la rep, veu la òstia, e no veu la negror, ne sent la sabor, e axí reb la purga, e après obra-li...»

## Notas

<sup>1</sup> Cf. Claude Bremond, Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, *L'«Exemplum»* (Typologie des Sources du Moyen Age Occidental, nº 40), Turnhout: Brepols, 1982; asimismo, María Jesús Lacarra, «El *Libro de los Gatos*: hacia una tipología del 'enxiemplo'», en *Formas breves del relato* (Coloquio Casa de Velázquez - Dep. de Lit. Esp. de la Universidad de Zaragoza, febrero de 1985), Zaragoza: Universidad, 1986, pp. 19-34; esp. 33-34.

<sup>2</sup> No deja de ser un apunte el epígrafe que John Cull y Brian Dutton dedican a «los símiles y otros usos del lenguaje figurado» en el *Lilio de medicina* de Bernardo de Gordonio. Los autores exponen de forma certera algunos de los rasgos de la *similitudo*: carácter pedagógico, potencia mnemotécnica; sin exclusión de posibilidades expresivas a menudo sorprendentes; cf. la ed. en Madison: Universidad, 1991, pp. X y XI.

<sup>3</sup> Cf. el cit. estudio de Lacarra, donde distingue entre *exemplum*, *fabula*, *allegoria*, *descriptio* y *similitudo*.

<sup>4</sup> Algunas *similitudines*, especialmente aquellas que contienen un embrión narrativo, son calificadas como *exempla* en los manuscritos; cf., a este respecto, Bremond-Le Goff, p. 156; también, L. J. Bataillon, «*Similitudines et exempla dans les sermons du XIII siècle*», en *Mélanges Beryl Smalley, The Bible in the medieval world*, Oxford: B. Blackwell, 1985, pp. 191-205, en concreto, p. 192. Lo mismo vale decir para los sermones españoles medievales: alguno de los procedimientos calibrados por Vicent Ferrer como «semblanças» son, a todas luces, *exempla*; cf. Roque Chabás, «Estudio sobre los sermones valencianos de S. Vicente Ferrer...», *RABM*, VII (1902), p. 431.

<sup>5</sup> *Manual de retórica literaria (Fundamentos de una ciencia de la literatura)*, Madrid: Gredos, (reimpr. 1983, 1984, 1990), 3 vols.; esp. vol. I, pp. 355-358; vol. 2, pp. 252-257.

<sup>6</sup> Cf. vol. II, p. 252 y vol. I, p. 356, respectivamente.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Hago más apreciaciones de Hervé Martin, «La prédication des masses au XV<sup>e</sup> siècle: facteurs et limites d'une réussite», en *Histoire vécue du peuple chrétien*, París, 1979, vol. 2, pp. 30-33.

<sup>9</sup> Ob. cit., vol. I, 353-354.

<sup>10</sup> Ob. cit., vol. II, pp. 253-254. Es evidente que en el primer caso se incluirían buena parte de los *Similes* de Juan Pérez de Moya de los que se habla más abajo, y en el último la práctica totalidad de las *similitudines* de Gemijnano, que es el repertorio más técnico, más escolar, que conozco.

<sup>11</sup> Ob. cit., vol. I, p. 356.

<sup>12</sup> Ob. cit., vol. II, p. 255.

<sup>13</sup> Donde «s», vale tanto como «plano de la imagen», ob. cit., vol. II, pp. 255-256.

<sup>14</sup> Cf. Spurgeon Baldwin, ed., *Libro del Tesoro (Versión castellana de Li Livres dou Tresor)*, Madison, 1989; tercera parte: Retórica, pp. 177-216; la comparación, en pp. 184-185, cap. 13: «Commo el onbre puede crescer su cuento en ocho maneras». La comparación es el tercero de los procedimientos posibles de la *dilatatio* y, en opinión de Brunetto, el más hermoso de todos. La comparación puede revestir dos formas: cubierta o descubierta. La descubierta es aquella en la que los dos términos son explícitos y se coordinan mediante el uso de las fórmulas «más que», «menos que», «tan como»; en la cubierta los dos planos se

funden en uno, no hay nexos. En rigor, la comparación cubierta equivaldría a nuestra metáfora, a juzgar por los ejemplos que trae Brunetto: «de un hombre perezoso dire yo que es un galapago». Lo que no debe extrañarnos: metáforas y comparaciones son dos procedimientos a menudo intercambiables para los autores medievales de sermones, quienes no marcan una distinción tan clara como hoy nosotros. Nicole Bériou, en su ed. de los sermones de Ranulph de la Houblonnière (Paris: Études Augustiniennes, 1987, 2 vols.), termina por dar un índice único de metáforas y comparaciones, vol. 1, pp. 202-205; como es sabido, la Retórica del Tesoro es, en realidad, «una versión bastante fiel de la primera sección del *De inventione* de Cicerón» (p. iii). Véase, igualmente, Fridericus Marx, ed., *Incerti auctoris de ratione dicendi «Ad C. Herennium libri IV»*, Leipzig: Teubner, 1894; es cuestión de la *similitudo* en pp. 360-364.

<sup>15</sup> Cf. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Champion, 1924, pp. 68-70 y la ed. de las obras citadas.

Compartimos la tesis de Faral de que la «*similitudo per brevitatem*» ha tenido en todas las épocas, lo mismo en latín que en romance, un gran uso; estudiado, en el caso de la épica, en concreto, por diferentes autores. Pero no podemos estar de acuerdo cuando afirma que la «*similitudo per collationem*» cae en desgracia a partir del s. XI. No, desde luego, en el terreno de la didáctica, donde se erige como uno de los procedimientos más manidos.

<sup>16</sup> Empleo la terminología de L. J. Bataillon, «*Similitudines et exempla*»..., p. 192 y ss. El autor distingue entre la *similitudo* «breve», próxima al *exemplum*, y la *similitudo* «larga», que se presenta a menudo con la forma de «cadenas de comparaciones». La *similitudo* extensa, según él, es un elemento estructural del sermón o, cuando menos, parte fundamental en su génesis.

<sup>17</sup> No es extraño, por lo tanto, que una parte considerable de los estudios sobre la *similitudo* hayan venido por el flanco del sermón medieval.

<sup>18</sup> Un ej. de tales elaboraciones puede verse en Josep Sanchis Sivera, ed., Vicente Ferrer, *Sermons*, Barcelona: Barcino («Els Nostres Clàssics»), vol. 1, p. 260: es el conocido núcleo de las píldoras amargas cubiertas de una capa dulce.

<sup>19</sup> El valor de las *similitudines* como modelos ya ha sido apuntado por Pedro M. Cátedra (*Los sermones atribuidos a Pedro Marín*, Salamanca: Universidad, 1990, pp. 70-71 y n. 90). La preferencia por determinados «puntos de referencia» en una serie de *similitudines*, es decir, la persistencia de un mismo motivo para el plano de la imagen, puede ser reveladora de los intereses políticos, religiosos y/o sociales de un autor dado. En el caso de los sermones de Vicente Ferrer, Cátedra ha señalado que el plano de la imagen pertenece, con frecuencia, al ámbito de la institución monárquica y, para el caso de los pronunciados en el curso de su campaña por Castilla, el área se acaba restringiendo a la institución castellana (p. 76 y n. 95).

<sup>20</sup> Nos referimos a la *similitudo* breve, en la terminología de L. J. Bataillon.

<sup>21</sup> En el caso, en concreto, del discurso religioso, las *similitudines* ejercen un papel secundario respecto a *auctoritates* y *rationes*: éstas desempeñan un papel de primer orden, pues articulan el desarrollo del sermón, en tanto que las *similitudines* se subordinan a las anteriores y ejercen una función explicativa, ilustrativa (cf. Bremond-Le Goff, ob. cit., p. 155; Bataillon, «*Similitudines et exempla*», pp. 191-192).

<sup>22</sup> Además de otras marcas diferenciadoras: cf. Bremond-Le Goff, ob. cit., p. 159 y ss.

<sup>23</sup> He manejado la ed. de Venecia: Juan y Gregorio de Gregoriis, 12 de julio de 1499, para el primero; para Moya, la de Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1584.

<sup>24</sup> Cf. Pto. Sagüés Azcona, O.F.M., ed., Fray Diego de Estella, *Modo de predicar y Modus concionandi*, (Salamanca, 1576), Madrid: CSIC (Instituto Miguel de Cervantes), 1951, 2 vol.; esp. cap. XII, pp. 65-68.

<sup>25</sup> Me refiero a textos instrumentales, como las *Distinciones*, cuyo valor como divulgadores de *similitudines* ha sido puesto de manifiesto por L. J. Bataillon, refiriéndose a las de Provins y a las dos de Byard («Les instruments de travail des prédicateurs au XIII<sup>e</sup> siècle», en *Culture et travail intellectuel dans l'occident médiéval*, «Colloques d'humanisme médiéval» (1960-1980), Paris, 1981, pp. 203-204).