EL SILENCIO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*: ¿LAGUNAS TEXTUALES O LECTURA DRAMÁTICA?

E. MICHAEL GERLI
Georgetown University

El *Libro de buen amor* está repleto de alusiones a ademanes, movimientos, voces, instrumentos musicales, invocaciones a *oír* su lectura, y de otros aspectos miméticos que parecen revelar un texto que no sólo se leía silenciosamente, sino que se recitaba y se representaba con música y gestos dramáticos en forma de espectáculo. Aunque las glosas marginales de los manuscritos preservados indican que éstos se copiaron y se leían de la manera convencional,[1] y en varias ocasiones el texto se refiere a sí mismo como «libro» (por ejemplo, cuando hace hincapié en su propia lectura y «escriptura» 67),[2] es también innegable que existen insistentes y repetidas sugerencias a la posibilidad de una realización dramática a través de toda la obra.

Como ha hecho notar María Morrás en un artículo reciente, todos los zéjeles del *Libro de buen amor* «aparecen introducidos con una referencia al hecho de que deben ser cantados».[3] Además, el alto conocimiento musical de Juan Ruiz, comprobado por los estudios de Daniel Devoto y David G. Lanoue,[4] junto a las comparaciones del mensaje del texto con el signo acústico producido por el instrumentalista en la interpretación mélica (70), llevan a la conclusión que algunas partes de la obra se destinaban a la presentación cantada con acompañamiento instrumental.

1. Sobre las anotaciones marginales, véase John DAGENAIS, «*Avrás dueña garrida*: The Language of the Margins in the *Libro de buen amor*», *La Corónica*, 15 (1986-87), pp. 38-45; y del mismo *The Larger Gloss of the «Libro de buen amor»*, de próxima publicación.

2. Cito por la edición de Jacques Joset, 2 vols., Madrid, 1974.

3. *La Corónica*, 17 (1988-89), pp. 52-75, citado en la p. 63.

4. Daniel DEVOTO, «La enumeración de los instrumentos musicales en la poesía medieval castellana», *Miscelánea ... H. Anglés*, Barcelona, 1958, pp. 211-222; David G. LANOUE, *Musical Imagery in the Poetry of Juan Ruiz*, Tesis doctoral de la Universidad de Nebraska, 1981.

Más allá de las alusiones a la música y al canto, la dimensión representacional del *Libro* se columbra en el alto porcentaje de episodios donde la evocación del gesto físico complementa decisivamente la narración. Este es el caso, por ejemplo, del boceto cómico de los griegos y romanos (44-70), en que los gestos de la mano de los protagonistas determinan la substancia del chiste y definen tanto la relación entre el narrador de la obra y su público —«Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia: / non me contesca contigo como al dotor de Greçia / con el ribald romano e con su poca sabiençia»— (46) como la naturaleza doble de todos los signos del texto —«Por esto diz la pastraña de la vieja ardida: / "Non á mala palabra si non es a mal tenida"» (64). El ademán gráfico, la referencia al movimiento, la descripción de la emoción de los personajes por medio de los efectos visibles, todo esto lleva a pensar en lo que John K. Walsh llama «a residuum of perfomance or recital of some tradition that assumed matters in the script would be fattened and explicated with gestures» en el fondo del *Libro de buen amor*.[5]

Si en el caso de los griegos y romanos el humor surge de un doble sentido visual, en otros episodios lo cómico del *Libro* reside en la incertidumbre generada por el eufemismo, la homofonía, la ambigüedad fónica, o la deformación acústica. El genio de la *troba cazurra* «Cruz cruzada» (115-122), por ejemplo, radica precisamente en la paranomasia, la cual media entre el sentido salaz y el subtexto litúrgico del episodio.[6] Por otro lado, mucho de lo chistoso del cuento de Pitas Payas nace del habla de los protagonistas bretones —«Nostra dona, / yo volo ir a Frandres ... Mon señer, andad en ora bona» (475)— y del juego sugestivo entre las voces *carner* y *corder*, con la inexorable evocación de *corner*, pronunciadas por la disimulada joven ante el esposo engañado (484 c, d). A pesar de hablar del «libro» al invocar la problemática interpretativa de la obra, pausando para admirar su propia pericia verbal calidoscópica, el mismo narrador enfatiza la naturaleza hablada y audible, no legible, del texto:

> La burla que *oyeres* non la tengas en vil;
> la manera del libro entiéndela sotil;
> saber bien e mal, *dezir* encobierto e doñeguil,
> tú non fallarás uno de trobadores mill. (65)

5. La cita es de una ponencia inédita titulada «Gestures and Voices in the *Libro de buen amor*», presentada en Richmond, Virginia, 9 de octubre de 1987. Agradezco al amigo J. WALSH la cortesía de una copia del manuscrito.

6. Véase E. Michael GERLI, «*El mal de la cruzada*: Notes on Juan Ruiz's *troba cazurra*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (1984-85), pp. 220-227. Sobre la asociación lingüística, consúltese James F. BURKE, «Love's Double Cross: Language Play as Structure in the *Libro de buen amor*», *University of Toronto Quarterly*, 43 (1973-74), pp. 231-262; y más reciente, sobre todo respecto al episodio de don Melón y doña Endrina de que nos ocupamos más abajo, Louise V. FAINBERG, «Vegetal/Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, XLII (1988-1989), pp. 1-29.

El carácter susceptible de representación del *Libro de buen amor* parece confirmarse también por medio de citas extratextuales registradas durante los siglos XV y XVI. En una de ellas ubicada en una *Crónica General* del siglo XV, como hizo notar Menéndez Pidal, encontramos algunos apuntes quizás pertenecientes al repertorio de un recitador. Allí se anuncia la próxima actuación: «Agora començemos del libro del arcipreste» (Biblioteca de la Universidad de Salamanca, MS 2497, fols. 140v-142r).[7]

Ahora bien, si en el *Buen amor* encontramos alusiones a la audición del texto, además de claras huellas de elementos dramático-musicales, y hay testimonios extratextuales que nos permiten postular una obra posiblemente más representada que leída, se pueden enfocar algunos problemas de su transmisión textual bajo una nueva luz que acaso nos ofrezca respuesta a ciertas cuestiones vistas hasta ahora desde un ángulo exclusivamente filológico y escribanil. Pienso, sobre todo, en las canciones a que se refiere el narrador en el manuscrito *S* (*vb. gr.* la cuaderna 1021), pero que no se materializan ni allí ni en ninguno de los otros códices. Al considerar éstas, Alberto Blecua observa que «los motivos por los que desaparecieron esas composiciones líricas del arquetipo X nos son desconocidos, pero... era difícil que no se hallaran en el original (probablemente con esas composiciones líricas copiadas en hojas sueltas que el autor incluyó o pensaba incluir *a posteriori*)».[48]

¿Se deberá esta desaparición a un autor indeciso, a un copista descuidado, o a un folio perdido de algún manuscrito antecedente, como opinan autoridades tan destacadas como Blecua (sean partidarias o no de la única o de la doble redacción de la obra)? [9] ¿Representarán estos pasajes lagunas mecánicas, o se deben a la naturaleza de un texto que es más guión dramático que «libro» en el sentido estricto de la palabra? ¿Circularían las hojas sueltas, de cuya posible existencia lucubra Blecua, a manera de guión parcial entre un auditorio? Aquellas promesas de poemas líricos que no se cumplen, ¿se habrán cumplido al re-

7. Para MENÉNDEZ PIDAL, el apunte es de un juglar cazurro (*Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románticas*, Madrid, 1957[6], pp. 233-239, y pp. 388-92). Para Alan D. DEYERMOND lo es de un predicador, lo cual lo contextualiza en circunstancias más cultas («Juglar's Repertoire or Sermon Notebook?», *Bulletin of Hispanic Studies*, LI (1974), pp. 218-227). La naturaleza culta o popular del asunto aparte, Jeremy H. LAWRENCE confirma que «the *Libro de buen amor* was generally transmitted orally» y que «the humor depends ... on an instant and penetratingly accurate recognition of ... technicalities and jargon» («The Audience of the *Libro de buen amor*», *Comparative Literature*, 36 (1984), pp. 222-223). Sobre las menciones antiguas de la obra, la bibliografía más reciente es la del estudio de Arthur L-F. ASKINS, «A New Manuscript of the *Libro de buen amor*?», *La Corónica*, 15 (1986-87), pp. 72-76.

8. «Los problemas filológicos del *Libro del buen amor*», *Insula*, 448-449 (julio-agosto, 1987), p. 38.

9. Véanse los estudios preliminares de las ediciones de Jean Ducamin (Tolouse, 1901), Giorgio Chiarini (Milán, 1964), Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor (Madrid, 1965), Joan Corominas (Madrid, 1967), Jacques Joset, 2 vols. (Madrid, 1974), y del mismo Alberto Blecua (Barcelona, 1983). Las referencias a las distintas ediciones se dan entre paréntesis en el texto.

presentarse el *Libro*? ¿Serán éstas ecos oblicuos de canciones tan requetesabidas por el público ante el cual se montaba el espectáculo que el intérprete del guión prescindía del texto, confiando en que su auditorio las supiera y las supliera a manera de coro? El número de manuscritos, además de la extraordinaria cantidad de referencias medievales y renacentistas a la obra del arcipreste, son testimonio de su gran circulación y conocimiento, así como del hecho que trozos enteros suyos se sabían y se recitaban de memoria.[10]

En otras instancias, puesto que hay momentos en que es posible idear una función dramática para varias «lagunas» breves distribuidas por el texto, ¿el silencio del *Libro* podría ocasionarse por deliberadas pausas y vacilaciones que forman parte de la textura histriónica de la obra, en lugar de ser huellas de errores de amanuense? En éstas, a veces el silencio podría desempeñar un papel funcional en que se explota para fines artísticos el valor acústico de una pausa y la ausencia de signo. Éste es el caso, por ejemplo, en la escena donde se describe el encuentro del narrador con doña Endrina en la plaza pública (653-667).

Las investigaciones filológicas desde Ducamin (p. 31) han postulado la existencia de un *lapsus calami* en un antecedente del manuscrito *S* a partir de la cuaderna 659, donde el narrador-protagonista baja la voz después de saludar a doña Endrina para compartir confidencias amorosas con ella:

> Abaxé más la palabra, dixel' que en juego fablava
> porque toda aquella gente de plaça nos mirava.

Sin excepción, los investigadores que se ocupan de este pasaje piensan que entre las cuadernas 659 y 660 hay una laguna mecánica debida a la transmisión incompleta del texto original, cuya lectura generalmente es suplida por la del manuscrito *G*.

Ahora bien, en *G* los versos equivalentes a 660 se inscriben en medio del folio (29r) precedidos por una cuaderna completa que coincide enteramente con la 659 de *S*. Aunque 660 falta por completo en *S*, en *G* sólo consiste en dos versos («otro non sepa la fabla, d'esto jura fagamos: / do se çelan los amigos, son más fieles entramos»), los cuales se suponen ser los vestigios de una cuaderna imperfectamente trasladada al copiarse un antecedente de estos manuscritos.

Teniendo en cuenta esta supuesta laguna textual desde el punto de vista de

10. Alberto BLECUA indica que Gonzalo Argote de Molina en el siglo XVI cita el *Libro* de memoria (*Manual de crítica textual*, Madrid, 1983, pp. 38-39). En un estudio reciente titulado «*El libro de buen amor* y *El libro del arcipreste*», *La Crónica*, 17 [1988-89], pp. 1-7, Germán ORDUNA teoriza que los manuscritos preservados representan «la forma recepcional» de un «*cancionero*» (el subrayado es mío) que no es del todo obra de Juan Ruiz y que, por consiguiente, debe titularse según la nota de la *Crónica General* de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca —*Libro del arcipreste de Hita*. La tesis de Orduna propone que en el núcleo del *textus receptus* se encuentra *El libro de buen amor*, el cual sí fue escrito por Juan Ruiz y que es posible reconstruir críticamente.

la lectura dramática, y enfocándola dentro de la preocupación de la obra por su propia interpretación, quisiera postular una alternativa a las vigentes teorías filológicas sobre su origen. Podemos considerar dicha laguna como una pausa intencional con fines artísticos —una supresión deliberada de dos versos— en lugar de una legítima laguna de amanuense en el manuscrito. Al momento de inclinarse el narrador a susurrar sus intimidades en el oído de la dama, el texto enmudece, y queda así incompleta la estrofa. A la vez, sin embargo, se asegura la implicación activa de un auditorio más allá del guión —un público que es simultáneamente atraído por la pausa, e intencionalmente frustrado al esperar un signo auditivo suprimido. En una lectura dramática, el silencio en este punto rinde un resultado rítmico genial en el diálogo. Su fin no es nada menos que hacer participar al público activamente en la inherente problemática exegética del *Libro* y en el mismo proceso de su representación.

La invocación de la regularidad métrica como reparo a esta lectura dramática propuesta no se da sin su propia réplica, ya que la irregularidad prosódica, como es bien sabido, es una de las características más destacadas del *Libro de buen amor*. Además, en autores del mester de clerecía tan puntillosos como Berceo, se admite sin la menor claudicación la posibilidad de redactar coplas con un número mayor o menor de cuatro versos, según las necesidades narrativas del poeta.[11]

Si comparamos superficialmente la cuaderna 660 con su fuente en el *Pamphilus de Amore*, nos obligaríamos a estar de acuerdo con críticos como Félix Lecoy, para quien en este punto «le texte espagnol ne traduit pas le vers 175» de la obra latina. Concluiríamos con Lecoy, y con los filólogos ya citados, que «la strophe 660 est accidentellement incomplète».[12] Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Corominas en su edición llegó incluso a reconstruir en romance los hipotéticos versos perdidos calcados sobre la línea 175 del *Pamphilus* (p. 256 de su edición ya citada). Sin embargo, como han demostrado los estudios de Gybbon-Monnypenny, Lida de Malkiel y Jorge Guzmán, sin tomar en cuenta cuestiones estilísticas, al transformarse la comedia latina en *Buen amor*, se llevan a cabo cambios temáticos fundamentales que no nos permiten hablar de una traducción literal.[13]

Al enfocar el acomodamiento del *Pamphilus* al *Buen amor* estilísticamente, saltan a la vista notables cambios. En primer lugar, el héroe de la comedia ele-

11. Véase, por ejemplo, la licencia que se concede Berceo en la cuaderna 219 de los *Milagros de Nuestra Señora* (ed. M. Gerli), Madrid, 1985, p. 109.

12. *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, París, 1938, p. 313.

13. Véanse G. B. GYBON-MONNYPENNY, «*Dixe la por te dar ensienpro*: Juan Ruiz's Adaptation of the *Pamphilus*», *Libro de Buen Amor Studies* (ed. Gybbon-Monnypenny), Londres, 1970, pp. 123-147, María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, 1962, pp. 377-378, 439-440, 542-547, 557-565; Jorge GUZMÁN *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*, México, 1963, pp. 39-58.

gíaca, aunque cavila si le dirige la palabra o no a Galathea (vv. 143-162, 175-186),[14] no se preocupa por las miradas de «toda aquella gente de la plaça» (659), como hace el nervioso narrador del *Libro*. Y una vez que este último le habla a doña Endrina, tampoco aparece huella del desquite cómicamente agudo de Galathea a las recuestas de Pamphilus («ludendo loquimur! loquitur sic saepe iuuentus!» 173-174) en boca de la dama castellana. Despreocupado por el aspecto público del encuentro, Pamphilus le ruega a Galathea abierta y entusiásticamente «Sed tamen auscultet me gracia uestra benigne» (195), mientras que el perseguidor de doña Endrina tiembla del temor de ser visto y oído, insistiendo que ésta tenga «por bien que vos fable allí so aquel portal» (668 b). En el *Libro de buen amor*, toda la ficción del episodio del primer encuentro con doña Endrina se colorea por su realización en el escenario público de la plaza, y por el exagerado tono miedoso del narrador al contemplar la posibilidad de ser observado o descubierto. La acción es tenue, furtiva, llena de monólogos, tropezones y dudas, cuando la comparamos con la iniciativa abierta y exuberante de Pamphilus en el texto latino.

Recién abandonado por la consejera doña Venus, el narrador de *Buen amor* se esfuerza y se anima a emprender la hazaña, y comienza a expresar ante su público (encarnado en el vocativo «Amigos») el ansia que siente con gestos dramáticos:

> Amigos, vo a grand pena e só puesto en la fonda:
> vo a fablar con la dueña. ¡quiera Dios que bien m'responda!
> Púsome el marinero aína en la mar fonda,
> dexóme sólo e señero, sin remos, con la brava onda.
> Coitado, ¡sí escaparé! Grand miedo he de ser muerto;
> oteo a todas partes e non puedo fallar puerto
> (650-651 b)

Estas refunfuñaduras que faltan en el *Pamphilus*, se prestan a la elaboración auditiva y gesticulante: el gesto más mínimo —«oteo a todas partes» con la mano en la frente— o la modulación de la voz —el salto entre un abyecto «coitado» a la resolución del enfático «¡sí escaparé!»— hubiera subrayado la agitación anímica y el aprieto cómico en que se encuentra el personaje, marcando el sentido cómico del pasaje entero. Es decir, hay una notable diferencia en el estilo y la caracterización de los personajes del *Pamphilus de amore* y *El libro de buen amor*. Al adaptarse la comedia latina al contexto del *Libro*, evidentemente se llevan a cabo transformaciones fundamentales en la textura del diálogo que se prestan no sólo a un grado de comicidad más alto, sino a una presentación más

14. Cito por la edición en *La Comédie latine en France au XIIe siécle* (ed. G. Cohen), París, 1931, II, pp. 167-223.

dramática de los personajes. Son cambios que no nos permiten esperar una traducción literal ni buscar correspondencias absolutas entre las líneas de una y otra obra.

Desde el ángulo de la misma diferencia estilística entre la fuente latina y su encarnación castellana podemos enfocar los versos «desaparecidos» de 660, cuya ausencia, en lugar de estropearlo, le presta al texto un aspecto suspensivo y un alto valor dramático. Los de la cuaderna 659 recitados ya en voz baja («Abaxe más la palabra...») serían señal tácita al público de poner atención —que se inclinará hacia el recitador para oír alguna confidencia. Al no captar nada inmediatamente después de lo prometido por las palabras «Començel' dezir mi quexa del amor que me afincava», sino una pausa equivalente a dos versos seguida en voz alta por «otro non sepa la fabla, d'esto jura fagamos: / do se çelan los amigos, son más fieles entramos» (660 c, d), los del auditorio, entrando en el drama ya como partícipes del espectáculo, se convierten en ese «otro» excluido del secreto compartido entre el desvergonzado arcipreste y doña Endrina.

Es de notar que mucho del episodio de la seducción de doña Endrina se desarrolla en diálogo, que por su misma naturaleza «hablada» busca reproducir las modulaciones y cadencias de la voz humana para clasificar la emoción y el sentido de las palabras. Con la suspensión de dos versos en 660, se interrumpe no sólo el ritmo del *curso* de la cuaderna vía, sino el volumen de la voz de un personaje sobrecogido por el temor de ser descubierto en alguna fechoría, y quien, por consiguiente, reitera sus clandestinos deseos en palabras inaudibles. El contraste ente el habla del protagonista y su repentina ausencia al momento de declarar que susurrará un secreto al oído de la dama, produce una pausa dramática que involucra al público imaginativamente en el desarrollo de la ficción de un *Libro de buen amor* representado.

Así, pues, un *Libro de buen amor* dramático nos ofrece no sólo nuevas posibilidades para su lectura, sino toda una nueva problemática para la ya complicada cuestión de su composición y codicología. ¿Cuántos episodios de la obra se entenderían mejor al interpretarse con gestos, voces, música, escenario y accesorios? ¿Cuántas interpretaciones de un sólo episodio se producirían? (Hecho éste de que sin duda se hubiera deleitado Juan Ruiz). ¿Cuántos versos y cuadernas «desaparecidos» reflejan elementos lúdicos de la obra, y deben su ausencia a la posibilidad de que el *Libro* no sea libro en el sentido nuestro de la palabra?

Lo propuesto aquí es apenas una hipótesis, como tanto de lo que atañe al *Libro de buen amor*. Sin embargo, creo que merece investigarse a fondo. La posibilidad de que algunos de los vacíos textuales del *Libro* sean resultados de la representación dramática de la obra quizás nos pueda aclarar mucho no sólo de la historia y el arte de Juan Ruiz, cuya declarada ambigüedad intencional ofrece de por sí suficiente complicación, sino del fin y el sentido de todas las obras del llamado mester de clerecía. Si reconocemos lo que Hans-Robert Jauss llama la «alteridad» de la literatura medieval, y que los libros del medioevo codifican en

su misma escritura los hechos que los hacen distintivos (sobre todo la manera en que se entendían y que se leían),[15] será posible llegar a una comprensión más profunda de una obra enigmática, y un autor que sigue retándonos la inteligencia y la imaginación.

15. Véase «The Alterity and Modernity of Medieval Literature», *New Literary History*, 10 (1979), pp. 181-229. Me es grato hacer constar aquí las valiosas sugerencias estilísticas del distinguido lingüísta y perspicaz amigo, Thomas J. Walsh. La responsabilidad de las faltas es, por supuesto, únicamente mía.