NUEVAS NOTAS PARA LA INTERPRETACIÓN DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Sobre este tema escribí en la *RFH*, 2 (1940), 105 *ss.* A lo largo de casi veinte años de intervalo, he reunido otras observaciones y reflexiones, en parte sugeridas por la reacción crítica a aquella interpretación y por las nuevas interpretaciones que han aparecido desde entonces. Las expongo aquí, por más que al hacerlo me vea a veces en la dolorosa precisión de expresar mi desacuerdo con don Ramón Menéndez Pidal y con don Américo Castro, prohombres de la filología hispánica, por quienes profeso la mayor reverencia y con cuya amistad me honro. Mi decisión se funda en el deseo de contribuir a la mejor comprensión del *Libro* y en mi convicción sobre los derechos impostergables de la búsqueda de la verdad. Perdónese, pues, si al resolverme a publicar entre estas notas algunos reparos a los dos estudiosos citados, me autorizo —al modo medieval— con el ejemplo del sabio que puso en boca de su maestro las palabras: "Pensad poco en Sócrates y mucho más en la verdad" (*Fedón*, 91 c), y con el ejemplo de su discípulo, que le refutó partiendo cabalmente de esas mismas palabras (*Moral a Nicómaco*, 1096 a): "Quizá es mejor que examinemos el bien universal y ventilemos nuestras dudas sobre su sentido, aunque esta investigación nos es violenta, por sernos caros los hombres que introdujeron la teoría de las ideas. Por otra parte, quizá parecerá mejor y aun es fuerza —máxime para un filósofo— sacrificar hasta los respetos personales para salvaguardar la verdad: porque siéndonos caros los dos, es sagrado deber preferir la verdad".

UNIDAD

Algunos críticos de nuestros días no perciben en el *Libro de buen amor* más unidad que la que resulta secundariamente de agrupar varias poesías en torno a "núcleos" de especial importancia. Tal actitud se apoya en las páginas, en sí admirables, de Menéndez Pidal[1], que ponen de relieve el aspecto colectivo más bien que el personal del *Libro*, como culminación de su estudio conjetural de la juglaría castellana anónima, según observó atinadamente Battaglia[2]. Así, Lecoy[3] afirma que el *Libro* carece de unidad de composición, y supone que durante buen número de años Juan Ruiz proveyó de poesías a una clientela variada, acumulando

[1] *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pp. 266 *ss.*, 203 *ss.* de la segunda edición, 1957, citada en este artículo.

[2] S. BATTAGLIA, "Il *Libro de buen amor*", *La Cultura*, 9 (1930), 723.

[3] F. LECOY, *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, Paris, 1938, pp. 346 *ss.*

al vaivén de la demanda un copioso cancionero; en una etapa más ambiciosa y reflexiva, escogió lo más característico de su obra y lo organizó imprimiéndole unidad secundaria, reforzada por la declaración de fecha, nombre y cargo del autor, piezas preliminares, conclusión y referencias de unas partes a otras. De ahí pasa Lecoy[4] a rastrear el plan de dicha organización, en la que halla dos núcleos: la historia de doña Endrina (cuya unidad es la de su original, el *Pamphilus),* y la Pelea de don Carnal y doña Cuaresma (cuya unidad es la del calendario cristiano); con el agregado de episodios satélites, dichos núcleos constituyen las dos partes del *Libro*: "la historia estilizada de un aprendizaje amoroso" y el "ciclo litúrgico del amor, fiel al ritmo de las estaciones". Kellermann[5] elogia a Lecoy por no asignar papel central al *yo* poético sino a los episodios de *Vetula* [*sie*] y de don Carnal, pero en lugar de estos dos núcleos postula cuatro —dos episodios de debate, los de don Amor con el Arcipreste, y de don Carnal con doña Cuaresma; y dos episodios de cortejo, los de doña Endrina y de doña Garoza[6]—, más preliminares, conclusión y un variado "resto" bastante parecido, a decir verdad, a los insertos en la autobiografía picaresca que el mismo Kellermann (p. 225) reprocha a Menéndez Pelayo haber dejado sin explicación positiva. Unifican el todo la predilección juglaresca por el debate y la obsesión teológica del pecado (véase *infra,* pp. 36 *ss.*)

A poco que se considere histórica o estructuralmente tal concepción de la arquitectura del *Libro,* resulta insostenible. Si se tratase de un mero repertorio de recitados juglarescos, el *Buen amor* habría perdurado en forma de composiciones sueltas, como perduró la obra de Villasandino, Jerena o Montoro. A diferencia de éstos, Juan Ruiz muestra notable conciencia del poema que está componiendo —más que poeta alguno de la Edad Media castellana—, y las frecuentes referencias a la redacción de su libro, además de los avisos sobre su valor y lectura, prueban que no era para él un conglomerado de producciones diversas, aunque bien podría acoger aquí y allí piezas compuestas con anterioridad. Precisamente, la famosa invitación al oyente entendido a "añadir e emendar" (1629*ab*), si por una parte contrasta con la celosa autoría de don Juan Manuel (Prólogo general y Prólogo del *Conde Lucanor*), por la otra implica el sentimiento muy claro de que el poema no es bien mostrenco como la pura producción juglaresca lírica o épica. Y, en efecto, no hay rastro seguro de que la invitación haya sido aceptada: la versión de 1343 tiene más probabilidad de ser reedición del mismo autor, como piensa Menéndez Pidal *(Ro,* 30, 1901, 439), que refundición ajena, como sospecha Spitzer[7]. Además, según observa Castro[8], con referencia a las notas de una recitación juglaresca de hacia 1420, estudiadas por Me-

[4] Como unos diez años antes J. M. AGUADO, *Glosario sobre Juan Ruiz,* Madrid, 1929, pp. 204 *ss.*, y como veinte años después U. LEO, *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita,* Frankfurt, 1958, pp. 11 *ss.*

[5] W. KELLERMANN, "Zur Charakteristik des *Libro del Arcipreste de Hita", ZRPh,* 67 (1951), 225-254.

[6] Así en la p. 226; en la siguiente, los dos episodios de cortejo figuran entre los debates contenidos en el *Buen amor.*

[7] L. SPITZER, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *ZRPh,* 54 (1934), p. 255, nota 1.

[8] A. CASTRO, *La realidad histórica de España,* México, 1954, pp. 379-380.

néndez Pidal, el juglar no anuncia tal o cual composición, sino: "Agora comencemos del Libro del Arcipreste", que es también como lo designa el escriba de S, el más reciente de los manuscritos. Asimismo, Alfonso Martínez de Talavera (*Corbacho*, I, IV), al transcribir los versos 206*bd* de la fábula de las ranas, demuestra tener idea muy neta de que no pertenecen a una composición aislada: "El enxienplo antiguo es, el qual puso el Arcipreste de Fita en su tractado" y, frente a la designación por asunto y sin nombre de autor del *Libro de Alexandre* y de *Los votos del pavón*, es singular que Santillana, en su *Proemio al Condestable de Portugal*, mencione "el libro del Archipreste de Hita", apuntando a la personalidad del autor como al rasgo distintivo.

Y así es: la unidad personal del *Libro* acaba por imponerse a pesar de la desconcertante diversidad temática. Menéndez Pidal admite que el supuesto cancionero había sido concebido por su autor "engastado en una biografía humorística" (*Poesía juglaresca*, p. 211); Lecoy (*op. cit.*, p. 359) no concede a sus piezas "más unidad que la de haber sido concebidas y realizadas por una personalidad poderosa"; Kellermann, después de haber prevenido al lector en la p. 226 que "el hilo del *yo* es por poco demasiado débil para sostener todas estas materias diversas", estampa en la 238: "La magna obra del poeta es haber enlazado tantos materiales y géneros mediante la representación del *yo*". Ese sentimiento es, sin duda, lo que ha sugerido el arbitrio poco feliz de la unidad secundaria, la cual emana de cotejar la obra con el ideal artístico familiar al crítico, esforzarse por descubrirlo y desechar como "resto", "inserto", "digresión", "excepción" o simple torpeza del autor todo lo que no se avenga con él. La forma cerrada, con acción central y andadura dinámica, que Lecoy —con mucho el más original y discreto de estos disectores— recorta en el *Libro*, falsea incurablemente lo que Juan Ruiz de hecho escribió. No hay una primera parte (coplas 71-909) que desarrolle el aprendizaje amoroso, ya que el único triunfo es de don Melón, no del protagonista en primera persona, y al reaparecer éste reaparecen los fracasos, y no hay una segunda parte (950-1634), fiel al ritmo de la liturgia y de las estaciones, ya que las alusiones al calendario se limitan a las coplas 1067-1321, esto es, a menos de la mitad[9]. Episodios como el de doña Garoza y el de la mora son "satélites" sólo porque el crítico ha resuelto convertir en "núcleo" el episodio de la Pelea de don Carnal. La marcha "regular y ordenada" del poema hacia su desenlace deja sin explicar "digresiones" e "insertos", amén del citado episodio de la mora que no hace progresar el relato", y el de don Hurón que, después del Planto de Trotaconventos, no puede menos de ser un "hors d'œuvre": nótese cómo esta interpretación[10] postula un desarrollo psicológico irreversible, totalmente ajeno al *Buen amor*. Claro que es Lecoy demasiado exacto y sagaz para no reconocer, a la postre, que los elementos del *Libro* se resisten a su plan y se obstinan enojosamente en repeticiones, aventuras casi idénticas y una andadura que no anda (p. 359).

[9] Y, por supuesto, nada tiene que ver con este ritmo la alegoría estática de los meses con que KELLERMANN, p. 238, trata de aumentar su proporción.

[10] Lo mismo que la de S. BATTAGLIA, "Motivi d'arte nel *Libro de buen amor*", *La Cultura*, 10 (1931), 26, que ve en el Planto el "desenlace" de la autobiografía amorosa.

AUTOBIOGRAFÍA

Así, pues, lo que da unidad estructural al *Libro* es la personalidad de su autor, que se expresa en forma autobiográfica. Las excepciones a esta forma lo confirman, ya que se encuentran exclusivamente en las adaptaciones de material ajeno: en las fábulas y cuentos y en la Cántica de los clérigos de Talavera el narrador desaparece del proscenio, y se reserva muy modesta intervención en la Pelea de don Carnal (coplas 1068, 1077 *ss.*, 1258 *ss.*, 1298 *ss.*, salvo 1131-1160, donde la primera persona toma la palabra por tratarse de un inserto didáctico original). Caso controvertido es el del episodio de doña Endrina. Para los más, el galán afortunado es el mismo Arcipreste, protagonista narrador del *Libro*, dado que no se anuncia cambio de persona al introducir dicho episodio (576 *ss.*), que doña Venus indica la identidad de su interlocutor con el de don Amor en el debate previo (608), y que doña Endrina le llama "Fyta" (845*a*). Para mí, el enamorado de doña Endrina es un personaje independiente del protagonista narrador del *Libro*, exclusivo de este episodio, designado con un nombre especial, don Melón —nada parecido sucede en ninguna de las aventuras autobiográficas—, solemnemente casado con su bella —único desenlace feliz en toda la obra e inconciliable con la jerarquía eclesiástica que ostenta el narrador— y no menos solemnemente separado de éste en la conclusión y en la moralización (891-909), donde —también por única vez en toda la obra— se insiste en que el lance no ha acontecido al protagonista narrador. Éste ensambla desde la copla 583 con el enamorado de doña Endrina porque la fuente aquí adaptada (la comedia *Pamphilus*) comienza en primera persona con un monólogo del héroe, lo que permitía a Juan Ruiz proseguir su planteo autobiográfico[11]. La raíz honda de esta amalgama

[11] L. SPITZER, "Note on the poetic and the empirical «I» in medieval authors", *Trad*, 4 (1946), 414-422, partiendo de la identidad entre el *yo* del *Libro* y el del episodio de doña Endrina, explica el hecho de que el protagonista se atribuya como experiencia personal una aventura tomada de una conocidísima obrilla latina, por el concepto medieval de la biografía, menos individual e histórico que general y paradigmático. Esta última observación es exacta (cf. B. SÁNCHEZ ALONSO, *Hist. de la historiografía esp.*, t. 1, Madrid, 1941, p. 126, nota 42, acerca de la *Chronica Adephonsi Imperatoris*, y mi reseña del *Santillana* de Lapesa, de próxima publicación en *RPh*, acerca de *Bías contra Fortuna*), pero aquí no hace al caso: el *yo* del narrador está tan ausente de la historia de doña Endrina como de cualquiera de las otras adaptaciones de material ajeno, donde la primera persona corresponde inequívocamente a los personajes del material adaptado. En el mismo artículo, p. 420, nota 10, Spitzer se extraña de que el poeta contraste por primera vez a su mensajera con Ferrán García en la copla 913, y no al introducir a aquélla en la 697. Ahora bien: si el poeta sitúa dicho contraste al reanudar las aventuras en su propio nombre (copla 913), y no al contar el episodio de doña Endrina (copla 697), ello prueba que consideraba este último ajeno a la serie autobiográfica a la que pertenece Ferrán García.

Aprovecho esta oportunidad para rectificar varios errores de mis "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *RFH*, 2 (1940); p. 106: no es el *Buen amor*, desde luego, tratado didáctico, es decir, libro de orientación escuetamente doctrinal y no estética, ni tampoco poema didáctico que exponga directamente un saber objetivo, como las *Geórgicas* o el *Dittamondo*, sino obra de poesía amena con intención didáctica (siendo la conducta humana la materia principal pero no exclusiva de su didactismo), en enlace íntimo con obras de idéntica intención de la literatura árabe y la hebrea; *ibidem*: la historia de doña Endrina difiere de las otras aventuras amorosas no sólo en ser más larga, sino también en

(como la del nombre "Fyta" en boca de doña Endrina) es la dificultad del poeta medieval de objetivar sus personajes[12], dificultad que explica la pobreza del drama comparado con otras formas literarias durante ese período y, en el caso de Juan Ruiz, es muy verosímil que el influjo de la cultura árabe, cuya literatura desconoce el drama, acentuara el deslizamiento de un *yo* en otro (CASTRO, *op. cit.*, p. 402).

¿Qué sentido tiene esta autobiografía? Para el lector ingenuo, un sentido verdadero, histórico, confirmado por el hecho de que su héroe lleva el nombre del autor: de ahí que el amanuense del códice de Sala-

no ser original, en poseer dramatismo y desenlace feliz; p. 108: "arçipreste" en labios de doña Garoza (1484*b*) no es una falla como "Fyta" en labios de doña Endrina (845*a*), pues en el episodio de la monja, el autor figura claramente como protagonista; *ibidem*: no es exacta la equiparación entre el bastidor autobiográfico del *Buen amor* y "cualquier novela narrada en primera persona", porque en aquél Juan Ruiz enuncia repetidamente su nombre y cargo.

[12] Véanse los siguientes ejemplos. En el *Liber de passione Christi et doloribus et planctibus matris eius* (*PL*, t. 182, cols. 1133 *ss.*, según un ms. del siglo XII), la Virgen narra a San Bernardo de Glaravalle la Pasión de Jesús y su propio duelo; aparte el uso retórico de la tercera persona (por ejemplo, María dice de sí misma, col. 1135: "Sequebatur... eius moestissima mater"), el autor es incapaz de mantener hasta el final a María como narradora y, a partir del diálogo en que Jesús explica su conducta (col. 1137), asume la narración, refiriéndose a la Virgen en tercera persona (por ejemplo, col. 1140: "Benedicti sunt omnes qui diligunt eam"). El *Duelo de la Virgen* de Berceo, inspirado en dicho texto o en otro muy semejante, muestra aún mayor vacilación: además de la tercera persona retórica (14*d*, 22*b*, 41*c*, 52*d ss.*), el poeta se introduce como narrador después del diálogo entre Jesús y su Madre, refiriéndose a ésta en tercera persona (99*a*: "Disso la Madre"; 109 *ss.*). A diferencia del citado texto latino, la primera persona emerge de nuevo (coplas 118, 121 *ss.*), pero se eclipsa definitivamente al introducir la cántica "Eya, velar" (177*b*, 191-192, 196*c*), y desde la copla 204 la reemplaza enfáticamente el *yo* del poeta que acaba invocando a la Virgen. En la *Vida de Santa Oria*, Berceo nombra como autoridad a Muño al comienzo, medio y fin del relato (coplas 5, 171, 204-205), y lo introduce en tercera persona, en conversación con la Santa y su madre (153, 158-159, 170), pero en otros pasajes no logra guardar la distancia, y retiene la primera persona que hallaba en su fuente (149-150, 163 *ss.*). Las pastorelas "Pencis l'autrier alloie mon camin...", "Pensis outre une bruiere...", "L'autrier tout seus chevauchoie...", "L'autrier quant je chevauchoie..." (K. BARTSCH, *Romances et pastourelles françaises des xii^e et xiii^e siècles*, Leipzig, 1870, II, núms. 51, 59, 68 y 69) comienzan el relato en primera persona y lo acaban en tercera; parecida alternancia ocurre en el *Tesoretto*, vs. 1183 *ss.*, 2181 *ss.* (donde, tras unas aventuras ovidianas, Ser Brunetto baja de la sierra al llano y se entrega a sus devociones, vs. 2394 *ss.*, exactamente como Juan Ruiz después de los encuentros con las serranas). Para un caso de confusión entre el *yo* del autor y el de su personaje en la versión alfonsina de las *Metamorfosis*, IV, 192 *ss.*, véase *RPh*, 12 (1958-59), 128; en la versión del Arcipreste de Talavera del apólogo de Boccaccio sobre Pobreza y Fortuna, véase LEO, *Zur dichterischen Originalität...*, pp. 124-125. Fuera del verso discutido, otros pasajes del *Buen amor* muestran a Juan Ruiz irrumpiendo en sus personajes; así, don Amor deplora la malicia de las terceras (439*d*), don Melón, sus engaños (copla 784, cuando precisamente la vehemencia de su dolor prueba que no ha calado el engaño); doña Endrina transforma en lección impersonal el temor personal de Galatea (884*cd*: "la muger... / non la quieren los parientes", y v. 766: "ostia iure michi claudet uterque parens"), y Trotaconventos, generalizando la experiencia de doña Endrina, exhorta a escarmentar de los hombres (881*d*), y en coloquio con doña Garoza usa para sí misma el género masculino (1365*bc*: "quando yo daua mucho, era mucho loado; / agora que non do algo, so vii e despreziado"). Según LEO, *op. cit.*, pp. 59 *ss.*, don Melón es un representante laico del Arcipreste, creado porque éste, como sacerdote, no podía casarse: de igual modo, se podría calificar de "representantes laicos" y animalísticos del Arcipreste a los protagonistas de sus cuentos y fábulas,

manca[13] (o quizá ya su arquetipo) introduzca al Arcipreste en los epígrafes de la historia de doña Endrina, aunque en todo el episodio el texto desconoce esa designación del enamorado[14]. Todavía hoy no falta quien sostenga que mucho de lo que se narra en el *Buen amor* sucedió de veras al poeta ¡ya que éste lo cuenta "con criterio realista" y en primera persona! (*HGLH*, t. 1, pp. 478 y 480), bien que para el mayor número de los estudiosos de hoy, esa autobiografía es una forma literaria. En 1894, un arabista identificó esa forma con la de las *maqāmat* árabes y hebreas[15], pero Menéndez Pelayo, que admitía en el *Buen amor* "evidentes huellas de orientalismo, especialmente en los apólogos", rechazó aquella identificación, porque en su sentir la forma autobiográfica "parece tan natural y cómoda" que no necesitaba explicarse por imitación[16]. No creyó necesario Menéndez Pelayo dar algún otro ejemplo de esa forma "tan natural y cómoda" en la literatura medieval de Occidente y, por otra parte, los apólogos del *Buen amor*, debidamente examinados, han resultado ser en su enorme mayoría de origen directo latino y no árabe (LECOY, pp. 113 *ss.*). No obstante, y como era de preverse, dado el mito hispánico de la infalibilidad de don Marcelino, la identificación de Fernández y González cayó en olvido, hasta que don Américo Castro ha subrayado la extraordinaria singularidad de la autobiografía del *Buen amor* dentro de la literatura cristiana de la Edad Media y, por no hallar nada análogo en ella, se ha vuelto a la otra

con la sola diferencia (que se remonta a los respectivos modelos y no a Juan Ruiz) de que los cuentos y fábulas originales no ofrecían la exposición en primera persona, presente en la comedia *Pamphilus*. De los vs. 602*bc* y 740*c*, donde don Melón y doña Endrina aluden a coloquios previos, no representados en el *Libro*, infiere el mismo crítico (pp. 64-65) que doña Endrina tiene dos enamorados distintos, el Arcipreste y don Melón. A mi ver, estas alusiones, que Juan Ruiz agregó de suyo al *Pamphilus*, así como la insistencia, también original, en intercalar un día entre la segunda visita de la vieja a la joven y el desenlace (867*c*, 868*d*, 869*c*, 871*a*), denotan intención de crear tiempo, conforme al arte de verosimilitud concreta que, como es notorio, preside a la versión castellana del *Pamphilus* (cf. sobre esto mi libro en prensa *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. 7). F. CAPECCHI, "Il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", *CuN*, 13 (1953), 135-164, y 14 (1954), 59-90 —artículos que distinguiré en adelante con los números I y II—, tras enumerar en II, pp. 59-60, las razones que vedan identificar a don Melón con el narrador, los identifica merced a un argumento de nuevo cuño: "la vibrante presencia del Arcipreste, protagonista de toda la acción". *Q. E. D.*

[13] Alfonso de Paradinas, hacia 1417, según MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires-México, 1941, pp. 114 *ss.*

[14] *Libro de buen amor*, ed. J. Ducamin, Toulouse, 1901, pp. 117 y 153. Otros errores en los epígrafes del ms. S: el título de la p. 26 conviene exclusivamente a la primera de las diez coplas que encabeza; el título de la fábula de las coplas 321 *ss.* omite la palabra acostumbrada *ensiemplo*, que figura inoportunamente en el de la diatriba contra el dinero, 490 *ss.*; el título de la p. 209 conviene a las coplas 1173-1179, pero no da idea de lo relatado en las restantes (1180-1209); como ejemplos de distracción, valgan el título de la p. 318: "Del Aue Maria de Santa María", y el de la p. 323, "Cantica de loores de Ssanta Maria", donde tras cuatro versos en honor de la Virgen, el escriba ha copiado una cántica de quejas contra la Ventura. A la luz de estas inexactitudes ha de juzgarse la apostilla final del mismo códice, donde se menciona la prisión del Arcipreste. Véase el Apéndice del presente artículo.

[15] FRANCISCO FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, 1894, p. 55.

[16] M. MENÉNDEZ PELAYO, "De las influencias semíticas en la literatura española", en *Estudios de crítica literaria*, t. 2, Madrid, 1895, p. 390.

vertiente de Juan Ruiz, por así decirlo. Castro encuentra el modelo formal de esa autobiografía en la literatura árabe y, en particular, en *El collar de la paloma* o *Tratado sobre el amor y los amantes* de Ibn Hazm de Córdoba (994-1063), señalando como caracteres formales comunes a las dos obras el género literario de la autobiografía erótica y la alternancia de prosa y verso en la una y de verso narrativo o moral y verso lírico en la otra (*op. cit.*, pp. 406 *ss.*, 414 *ss.*, 423 *ss.*).

Entre los comentarios suscitados por la obra de Castro, el artículo de Gybbon-Monypenny[17] enfoca en especial esta tesis. Aparte objeciones ociosas (como las de las pp. 63 y 64), el autor repara en que el *Collar de la paloma* no es una autobiografía sino un tratado didáctico; luego estudia el empleo de la primera persona como técnica narrativa del *Buen amor*, descartando —a la zaga de KELLERMANN, pp. 234 *ss.*— varios trozos (episodio de doña Endrina, debate con don Amor, cánticas de serrana) en los que el respectivo género o fuente habría sugerido la forma autobiográfica, sin interrogarse por qué Juan Ruiz se empeñó en adoptar géneros y fuentes de forma autobiográfica; y por último, reconoce un resto rebelde para el que aduce las pseudoautobiografías eróticas de Ulrich von Lichtenstein, Dante, Nicole de Margival, Guillaume de Machaut y Jean Froissart (los dos últimos posteriores a Juan Ruiz), las cuales poseen en común cuatro rasgos: narran un amor cortés llevado a formas extremas de refinamiento; el autor se identifica como protagonista, mencionando pormenores personales; se presenta favorablemente como dechado de amantes trovadorescos; inserta poemas líricos trovadorescos dirigidos a su dama. Gybbon-Monypenny no puede menos de reconocer lo evidente, a saber, que ninguno de estos rasgos figura en el *Buen amor* y, tras apurar su ingenio para explicarlo, concluye que tal ausencia se debe a que el *Buen amor* es una parodia de la autobiografía cortés, que Juan Ruiz escribe de viejo para ridiculizar sus propias aficiones juveniles, de suerte que es esta intención burlesca lo que da unidad al *Libro*. Creo que pocos estudiosos aprobarán tan peregrino raciocinio, en el cual no es lo menos chistoso que el autor, que exige contactos de contenido entre el *Buen amor* y el *Collar de la paloma* para admitir contacto formal (p. 63), sostiene que Juan Ruiz adopta negativamente la forma de varias obras con las que su poema no presenta la más remota semejanza de contenido, no existiendo además la menor prueba ni probabilidad de que las conociera. Lo que de veras demuestra este esfuerzo por hallar análogos a la autobiografía del *Buen amor* dentro de la literatura cristiana, es que no los hay, y que al buscarlos en la literatura medieval no cristiana, la intuición de Castro es certera.

Pero ¿es concretamente el *Collar de la paloma* el modelo estructural del *Libro*? Aquí creo que Gybbon-Monypenny acierta en señalar que el escrito de Ibn Hazm es fundamentalmente un tratado didáctico, no una obra de literatura amena como el *Buen amor*. Pues no consiste en una serie de aventuras amorosas de traza uniforme, enhebradas sólo por la persona del protagonista narrador, que arrastran debates, parodias litúrgicas, visiones alegóricas y disertaciones (las cuales poco o nada tienen que ver con el amor), poemas líricos burlescos y devotos —nunca

[17] G. B. GYBBON-MONYPENNY, "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparisons", *BHS*, 39 (1957), 63-78.

amorosos—, todo en tono popular con predominio humorístico. La unidad del *Collar de la paloma* —que su autor califica (pp. 69 *ss.*, 73, 102, 294-295, etc.) de *risāla*, esto es, de tratado o ensayo didáctico en forma epistolar— está constituida por su asunto teórico, con plan y subdivisiones expuestas al comienzo, además de la unidad de tono aristocrático y delicado psicologismo, radicalmente distintos del estilo de Juan Ruiz; las anécdotas amorosas se insertan para ilustrar los diferentes subtemas del tratado y, en consecuencia, no son uniformes; en la mayoría de los casos, el autor no es su protagonista, y siempre se refieren a circunstancias y personajes históricos; por último, abundan las poesías en que el autor explaya su sentimiento amoroso, muchas dirigidas a la persona amada. Lo que ha embrollado el problema es que Ibn Hazm, lejos de esconder su personalidad, como es de regla en el tratado didáctico a la manera occidental moderna, la ostenta, enderezando la obra a *su* amigo, hablando con frecuencia en primera persona e ilustrando sus reflexiones con lances tomados de *sus* conocidos, de *sus* lecturas, de *su* vida; no por eso la obra deja de ser un tratado didáctico de contenido objetivo. No niego la posibilidad de que algunas reflexiones o temas de Ibn Hazm hayan llegado al *Buen amor* de un modo u otro, pero la forma —*risāla*— del *Collar de la paloma* no es, decididamente, la del *Buen amor*.

Pero hay en las literaturas semíticas otro género, al que son inherentes la biografía y la autobiografía literaria: las *maqāmat*, que crea al-Hamadhaní (muerto en 1008), asimismo creador (como nota CASTRO, p. 429) de la canción para ciegos, cultivada por el Arcipreste, y que al-Hariri (muerto en 1122) lleva a perfección: en ellas un pícaro —no hipócrita— que predica la virtud y devoción que está lejos de practicar, maestro en gramática, retórica, poesía y en tretas para pasarlo bien a costa del prójimo, declama en reuniones (*maqāmat*), donde repetidamente topa con él un narrador, que cuenta en primera persona sus fechorías (de las que a veces es víctima) y transmite sus declamaciones. Estos dos personajes dan unidad a las diversas aventuras, de tono popular y ambiente nada exquisito, expuestas en prosa rimada, cuajada de tropos, retruécanos, proverbios, citas, alusiones y parodias de textos sagrados y profanos, de toda clase de virtuosismo verbal, debates, discusión de temas eruditos e intercalación de poesías líricas en metros variados, lo cual concuerda mucho más con el *Buen amor* que la refinada *risāla* de Ibn Hazm. En cambio, estas *maqāmat* no contienen poesías que sean variación de lo ya narrado, ni tampoco cuentos y fábulas, apenas rozan el tema amoroso (núms. 20, 23, 43), y sus dos personajes están tan lejos del *yo* único que enlaza el *Buen amor* como al-Hamadhaní y al-Hariri, árabes de Persia, están lejos de la tierra de Juan Ruiz.

Del siglo XII al XIV, los judíos de Cataluña, Languedoc y Provenza, de orientación modernista y laica y, por consiguiente, con simpatía hacia la ciencia y el arte árabes, cultivan asiduamente el género de las *maqāmat*, reelaborándolo con gran originalidad. Llama la atención, al comparar la obra maestra de las *maqāmat* hispanohebreas, el *Taḥkemoni* de Yehudá ben Selomó al-Harisí (*ca.* 1165-*ante* 1235) con las *maqāmat* de al-Hariri, cómo el judío muestra mucho mayor conciencia literaria de su libro, cuyo origen, relación con el modelo (que había traducido antes), intención lingüística y literaria, intención moral, contenido y excelencias,

junto con alternadas profesiones de maestría y de modestia, desarrolla infatigablemente en un largo prólogo. También es curioso que su héroe no sea un picaro, y que las poesías insertas sean variación lírica de lo dicho inmediatamente antes en la prosa rimada. Otro ejemplo de las *maqāmat* hispanohebreas muestra respecto del modelo árabe diferencias radicales que son otros tantos pasos en la dirección del *Buen amor*: el *Libro de delicias* del médico de Barcelona Yosef ben Meir ibn Sabarra (*ca.* 1140- ?) funde al protagonista y al narrador en un solo personaje, identificado con el autor, y le hace intervenir, no en muchas aventuras inconexas, sino en una sola y bastante vaga acción que sirve para encuadrar debates, disertaciones, aforismos, proverbios, retratos, parodias, cuentos y fábulas que, a su vez, pueden introducir otros cuentos y fábulas. El *Libro de delicias* comienza y acaba con piezas explanatorias y dedicatorias de la obra, en verso lírico al principio y en prosa rimada al final, lo que recuerda la versión de 1330 del *Buen amor*, con sus poesías líricas a la Virgen al principio y su Epílogo en cuaderna vía. El protagonista narrador —no ya un picaro vagabundo, sino investido con la profesión y ciencia del autor— cuenta que se le aparece un gigante, Enán, quien será su interlocutor a lo más de la obra, lo que recuerda la aparición de don Amor, no como el niño dios de la poesía grecorromana o el adolescente del *Roman de la Rose*, sino como "vn ome grande" (copla 181*c*), interlocutor de Juan Ruiz en el debate más largo del *Buen amor*. Enán, con toda suerte de promesas, se ofrece a conducirle a su ciudad; tras larga deliberación en pro y en contra de los viajes, comparable a la deliberación del *Libro* castellano en pro y en contra del amor, Yosef acepta, tal y como tras el debate con don Amor, el Arcipreste comienza su más largo episodio. Durante el camino, los dos viajeros, más algún huésped ocasional, alternan cuentos, aforismos y debates doctrinales; sus andanzas evocan la movilidad de Juan Ruiz por su ciudad, por las sierras y puertos del Guadarrama, por Segovia (coplas 972 *ss.;* cf. CASTRO, pp. 429-430). Cuando llega a la ciudad de Enán, Yosef, muy descontento de su hospedaje, discute con el gigante sobre alimentación y otras materias científicas; luego le ayuda a contraer matrimonio y, al fin, disgustado con la ciudad extraña, echa de menos su tierra, como Juan Ruiz no halla en Segovia "poço dulçe nin fuente perhenal" y echa de menos su casilla y su hogar (copla 973). Tal es el esqueleto de la narración autobiográfica del *Libro de delicias;* a las semejanzas indicadas, agréguese igual gusto por las reminiscencias de los libros sagrados y por los aforismos, disquisiciones docentes, cuentos, fábulas y anécdotas, parodias litúrgicas, una disertación sobre arte fisiognómica *(Libro de delicias*, pp. 22 *ss.;* cf. "De las figuras del Arcipreste", 1485 *ss.*), una semblanza caricaturesca de mujer (p. 180; cf. "La serrana et de las figuras della", 1008 *ss.*), un retrato humorístico basado en antítesis y paradoja verbal (pp. 164 *ss.*; cf. "De don Hurón, moço del Arçipreste", 1619 *ss.*), una invectiva contra el vino (pp. 13 *ss.;* cf. "De cómo el Amor castiga al Arçipreste... que se guarde de beuer mucho vino...", 544 *ss.*), una retahila de los nombres malignos del acompañante, ensartada no al aparecer éste por primera vez, sino mucho más adelante, en una riña que acaba en reconciliación (pp. 160 *ss.*; cf. "De los nonbles del alcayueta", 924 *ss.*), varios chistes (p. 39: Sócrates, casado con una mujer pequeña,

explica: "He escogido del mal lo menos"; cf. "De las propiedades que las dueñas chicas han", 1617 *cd;* p. 57: acémilas tan extenuadas que se arrodillan como si tuviesen que rezar; cf. 242*bc*: "del inogar a vezes... [tenía el caballo] / rrodillas desolladas, faziendo muchas prizes") y, sobre todo, el aire aburguesado, muy distinto del refinamiento de Ibn Hazm, y la preocupación, mucho menor que la de al-Hariri, en cuanto al puro virtuosismo retórico y gramatical. En esta autobiografía ficticia —donde la larga intervención de un interlocutor sobrenatural, el gigante Enán o don Amor, subraya su carácter ficticio— los dos autores vierten, por lo demás, su conocimiento personal: de ahí que las disquisiciones sean médicas en el *Libro de delicias* y eclesiásticas en el *Buen amor*. La diferencia obvia, en cuanto al contenido, estriba en que, aunque Yosef trata largamente de mujeres y toca en sus cuentos algún caso de amor e interviene en ajustar las bodas del gigante, de hecho no narra aventuras amorosas; pero otras *maqāmat* hispanohebreas, como las de al-Harisí, las contienen, y las de Selomó ibn Siqbal de Córdoba (comienzos del siglo xn), precursor de al-Harisí y autor, por cierto, de "muchas canticas de dança", narran los repetidos desengaños del protagonista al proseguir sus amores. Por supuesto, sería insensato postular para Juan Ruiz lectura o imitación directa de las *maqāmat* hebreas, pero la preciosa confesión (1513*ab*): "despues fiz muchas canticas de dança e troteras / para judias e moras" (ms. G: "para judíos e moros") —tanto más preciosa por prescindir de la actitud convencional hacia los judíos exhibida cuando el poeta ahueca la voz (coplas 1*a*, 1053)— y otras huellas de la familiaridad con la judería (78*d*, 554*c*, 1183-1184, 1212*b*) prueban que fácilmente pudo llegarle noticia detallada de tales obras[18]. El papel de los judíos como mediadores de la filosofía y la ciencia árabe es bien conocido; también lo

[18] Cito el *Collar de la paloma* por la traducción de E. García Gómez, Madrid, 1952; las *Maqāmat* de al-Hariri por la de T. Chenery y F. Steingass, London, 1867 y 1898, 2 tomos; el *Taḥkemoni* de al-Harisí por la de S. I. Kaempf, Berlin, 1845; el *Libro de delicias* de Yosef ibn Sabarra por la de I. González Llubera, Barcelona, 1931. Sobre la evolución e influjo de las *maqāmat* hebreas, véase de este mismo estudioso, "Un aspecte de la novel.lística oriental a la literatura medieval europea", *Estudis Universitaris Catalans*, 22 (1936), 463-473. Castro, *op. cit.*, p. 389, señala que el *Libro de delicias* y el *Buen amor* coinciden en las consideraciones médicas por las que rechazan el vino (según González Llubera, trad. cit., p. 13, nota, dichas consideraciones se remontan al *Secretum secretorum);* también coincide la tónica de las dos invectivas: "Cierto, un poco de vino es algo siempre provechoso; pero mucho, siempre es nocivo" *(Libro de delicias*, p. 17) y "muchas bondades tiene sy se toma con mesura, / al que de mas lo beue sacalo de cordura" *(Buen amor*, 548*bc*). El chiste sobre la mujer pequeña plantea un difícil problema de transmisión; que yo sepa, la formulación más antigua es la de Plauto, *Stichus*, 120: interrogado un personaje sobre cómo ha de ser la novia, responde: "ex malis multis, malum quod minumumst, id minumest malum", es decir, 'de entre muchos males, el que es más pequeño ése será el menos malo'; donde el resorte cómico está en conjugar el juicio pesimista sobre las mujeres con su concepto cuantitativo, como de cosa (que asoma en otro chiste plautino, *Curculio*, 591-592: "Antiquom poetam audiui scribsisse in tragoedia / mulieres duas peiores esse quam unam"). El pasaje del *Stichus* tiene el corte inequívoco del diálogo popular en que un interlocutor (aquí, el viejo Antifón) interroga a un sabio y a veces, por paradoja, a una mujer (aquí, las hijas de Antifón) que da respuestas ingeniosas, diálogo que nos sabe a oriental porque la literatura grecorromana se inclina mucho menos que la oriental a acoger motivos folklóricos. La segunda formulación que recuerdo es la de Plutarco, *Sobre el amor fraternal*, 481*f*, atribuida a un espartano que se habría justificado así de haber casado

es el de los conversos, como Pedro Alfonso y Juan de Capua, en la difusión del cuento árabe; los contactos del *Libro de buen amor* con las *maqāmat* hispanohebreas muestran otra faceta, y no la menos original, en su actividad como transmisores de la cultura árabe.

Lo que cabe preguntar es por qué Juan Ruiz eligió la estructura de las *maqāmat* hispanohebreas en lugar del marco novelístico que le ofrecían *Calila e Dimna, Sendebar, Barlaam e Josafat,* y que adoptan el *Libro de los estados* y el *Caballero Cifar.* En primer lugar, es evidente que el marco del *Libro de los estados,* en forma de novela edificante (así como el del *Conde Lucanor,* constituido por situaciones aisladas creadas *ad hoc,* quizá a ejemplo de la *Disciplina clericalis,* en un planteo que desecha el enredo novelesco), y el del *Caballero Cifar,* a manera

con una mujer pequeña. La aparición medieval más temprana que conozco es fiel a la redacción de Plutarco y se halla en la *Lámpara de los príncipes* de Abubéquer de Tortosa (1059-1130) quien, para mayor contraste, la asigna a un hombre corpulento (trad. M. Alarcón, Madrid, 1930, t. 2, p. 443); la siguiente, idéntica, es la del *Libro de delicias,* a nombre de Sócrates, como se ha visto. La reelaboración de Juan Ruiz es altamente original, pues sustituye la anécdota por un entimema cuyo formalismo escolástico acentúa la comicidad, deja en intencionado silencio la premisa menor (la mujer es un mal) y adopta como premisa mayor una máxima auténtica ("del mal tomar lo menos, dizelo el sabidor"; cf. Sem Tob, 158*a* "Tomar del mal lo menos"). — Es típico de las vicisitudes de la literatura medieval española que los autores del Siglo de Oro repitan la broma en su formulación tradicional, sin muestras de conocer la del *Buen amor;* así, Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española,* VIII, 2; Lope de Vega, *Santiago el Verde,* I, y *La más prudente venganza* (tercera de las *Novelas a Marcia Leonarda);* Rojas Zorrilla, *Lo que son mujeres,* I; Quevedo, *Premática del tiempo* (con cita del refrán "Del mal, el menos"); Julián de Medrano, *Silva curiosa* (J. M. SBARDI, *Refranero general español,* Madrid, 1878, t. 10, p. 171); Antonio Hurtado de Mendoza, *Cada loco con su tema o El montañés indiano,* II. La *Floresta* de Santa Cruz fue probablemente el libro donde leyeron la ocurrencia los autores españoles; a su vez, es probable que Santa Cruz la recogiese de alguna versión latina de Plutarco, o de alguna colección de facecias en latín (como la de Juan Gast, *Conuiualium sermonum liber,* Basilea, 1542, que bajo el título "De uxore parua" la atribuye a Aristóteles) o en italiano (como la de Lodovico Guicciardini, *L'hore di ricreatione,* Venezia, 1565, que la atribuye a Leónidas), y estas colecciones explican su presencia en otras literaturas, la francesa por ejemplo (epigrama atribuido a Clément Marot o a Mellin de Saint-Gelais: "Annette est grasse..."), o la italiana (Giambattista Basile, *Il Pentamerone,* III, 2). La coincidencia en el chiste de la bestia de carga que se arrodilla como para rezar ha sido anotada por González Llubera en su trad., p. 57. Otros chistes o situaciones cómicas que habían de tener lejana resonancia son, pp. 123-124, el del convite opíparo donde, so pretexto de preocupación dietaria, sólo se permite al invitado un alimento miserable (cf. Sancho y el doctor Pedro Recio de Agüero); p. 164, el del hombre cuya honra es conocida de todos, pues desciende de un ajusticiado (cf. *Buscón,* I, 7, final); p. 166, el del sabio médico que sabe que todo muerto o bien enfermó o bien le sobrevino un accidente fatal (cf. coplas de Perogrullo o de Monsieur de la Palisse). ¿Podrá ser que algunos de estos chistes se hubiesen transmitido por conducto de conversos? Tal parece haber sucedido con la poesía jocosa de Abraham ben Meir ibn Ezra, que ha dejado eco en *Las desdichas* de Ginés de Cañizares (cf. D. W. MCPHEETERS, "The fifteenth-century *converso* poet Ginés de Cañizares", *S,* 6, 1952, 380-384) y en el romance de Quevedo "Parióme adrede mi madre..." Me es desgraciadamente inaccesible la obra de Selomó ibn Siqbal, de quien sólo conozco las breves noticias que dan H. GRAETZ, *History of the Jews,* t. 3, Philadelphia, 1894 (trad. dirigida por Bella LÖWY), p. 318, y F. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Discursos...,* pp. 36-37; a ambos compila MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela,* t. 1, Madrid, 1925, p. xlix. Sobre la judería de Hita y la importantísima judería de Toledo, ciudad donde probablemente cursó sus estudios Juan Ruiz, véase LECOY, *op. cit.,* pp. 332 nota 2 y 337 *ss*

de novela entre piadosa y caballeresca, es objetivo e impersonal. Pero si algo resalta en el *Libro de buen amor* es una personalidad exuberante, irreprimible, siempre presente (a menos que el material sea ajeno), con una fruición en ocupar el primer plano sin duda fomentada por el mudejarismo del poeta, como señala Castro con tanto acierto. De ahí su predilección por la flexible autobiografía ficticia de las *maqāmat* hispanohebreas, que le permitía articular el poema en torno a su *yo*. Juan Ruiz conoce aquellas obras orientales como conoce novelas de caballerías (1703*ab*), pero rechaza el marco donde no puede figurar él en primer plano para proclamar su experiencia aleccionadora, ya sea verdadera o ya imaginaria. Pues en segundo lugar (y claro que "primero" y "segundo" son imposiciones de análisis y no denotan prioridad o preferencia en la creación poética), el poner en primera persona las aventuras amorosas siempre fallidas cuadraba con la intención didáctica que guiaba su pluma.

DIDACTISMO

A la intención didáctica de Juan Ruiz, don Américo Castro ha puesto objeciones[19] que pueden agruparse así: *1*) "El *Libro de buen amor* no cabe en los límites de la poesía didáctica, en la cual la vida es contemplada desde fuera de ella, puesta entre paréntesis y vista en la firme realidad ideal del deber ser, no en la realidad problemática de su existir" (*La realidad...*, p. 383). Temas que son didácticos en sus fuentes, como el del dinero en la sátira goliardesca, dejan de serlo en el *Libro*: "El dinero crea y fomenta el mal, pero también grandes valores; nadie puede pensar que sean un mal «las mejores moradas, / altas e muy costosas, fermosas e pintadas, / castillos, heredades e villas entorreadas» (501); o «los nobles paños, doradas vestiduras, / joyas preciosas, nobles cabalgaduras» (502). El dinero corrompe a los clérigos, pero «do son muchos dineros, ý es mucha nobleza» (508)" (p. 384). *2*) Los avisos de Juan Ruiz sobre el sentido de su *Libro* son distintos por esencia de la exegesis cristiana: "Al Arcipreste no le interesaba la verdad que buscaban los glosadores de la Biblia o de los textos legales" (p. 399). Éstos, bajo la apariencia sensible, conciben una realidad firme; para Juan Ruiz, impregnado de modos de pensamiento árabe, no hay apariencia y realidad sino un juego de apariencias alternantes y reversibles, y el tránsito u oscilación entre ellas es lo que propiamente constituye el tema del *Libro*: "El Amor (¿loco? ¿bueno?) es, por lo mismo, más una incitación reiterada que una ocasión para dogmatismos moralizantes, incompatibles en absoluto con el tono y estilo de la obra... Lo negro y lo blanco... no son mejores unos que otros, sino aspectos de la transición y alternancia de que son indicio". "De ahí que «bueno» y

[19] En *España en su historia*, Buenos Aires, 1948, cap. 9; "El *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita", *CL*, 4 (1952), 193-213; "Amores de hace mil años (*El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba)", *CuA*, 11 (1952), núm. 5, 185-198, y en la revisión de la primera obra enumerada, o sea *La realidad histórica de España*, cap. 12, a la que me atengo como a la versión última del pensamiento de su autor.

«loco» amor reciproquen sus valores..." (pp. 400-401; cf. también 396 *ss.*, 418). *3*) "Proponiéndoselo o no, la transposición a la zona románica de España de las formas de la imaginación y de la sensibilidad árabes producía efectos humorísticos o cómicos —se prestaba en todo caso a producirlos" (p. 412): así, la reversibilidad de lo chico y de lo grande se expresa en el elogio de las dueñas chicas (p. 408); el continuo deslizamiento de una posición extrema en otra explica la peculiar parodia religiosa en el *Buen amor* (p. 404).

1) Al decir que el *Libro* "no cabe en los límites de la poesía didáctica", presumo que Castro piensa en la poesía didáctica grecorromana y sobre todo en la que se cultivó bajo su égida en la Europa moderna, no en la poesía o literatura didáctica en general, ya que admite la importancia del didactismo en la literatura árabe (véase *infra*, p. 59) y ya que considera decisivo el tratado didáctico de Ibn Hazm en la génesis del *Buen amor*. El género de las *maqāmat* es notoriamente didáctico, no sólo en cuanto predica devoción y moral sino también en cuanto alardea de erudición y virtuosismo literario; al-Hariri, además, insiste ante el lector rudo y malicioso en el valor moral de su obra, que el lector discreto comprenderá y juzgará análogo al de las fábulas y cuentos instructivos (trad. Chenery, t. 1, pp. 106 *ss.*), y las *maqāmat* hispanohebreas, que precisamente incluyen fábulas y cuentos y eliminan las tretas sórdidas del protagonista para ganar dinero, insisten más que nunca en lo provechoso de sus páginas. No puede abrigarse duda razonable sobre el origen semítico de la autobiografía en el *Buen amor*, pero no creo prudente rechazar toda conexión con el didactismo de la clerecía medieval, pues el uso didáctico de la primera persona parece espontáneo, y está bien atestiguado en muchas obras que eran familiares al letrado de la Edad Media[20] y que ante el poeta castellano legitimarían la adopción de la peculiar autobiografía de las *maqāmat* hispanohebreas. Como es sabido, el mayor número de los materiales no originales del *Libro* proviene del acervo didáctico de la clerecía europea, y un caso muy elocuente es el de la invectiva del dinero, pues aunque desarrolla este tema un libro árabe tan bien conocido y comentado en España como las *Maqāmat*

[20] Véanse ejemplos en *RFH*, 2 (1940), 109 *ss.* Entre los muchos que podrían agregarse debe figurar ante todo el *Arte de amar*, que Ovidio proclama como fruto de su propia experiencia (I, 29 *ss.*), expone en primera persona e ilustra a veces con anécdotas en las que él mismo interviene (II, 165 *ss.*, 547 *ss.*; III, 245-246); la primera de las anécdotas citadas corresponde, en efecto, al percance narrado en *Amores*, I, vn; cf. también *Arte*, I, 135 *ss.* y *Amores*, III, 11. Otro ejemplo que no puede omitirse es el de las *Confesiones* de San Agustín, las cuales, según declaración expresa de su autor (*Retractaciones*, II, 32), "Deum laudant iustum et bonum atque in eum excitant humanum intellectum et affectum". La ocurrencia humorística de componer un poema didáctico sobre el amor parece original de Ovidio, y explicable dentro de las corrientes literarias de su época (F. Leo, *Plautinische Forschungen*, 2ª ed., Berlín, 1912, pp. 146 *ss.*; E. Fränkel, *Ovid: a poet between two worlds*, Berkeley and Los Angeles, 1956, pp. 199-200). La raíz de las *Confesiones* no es, por supuesto, grecorromana; lo que importa es que su ejemplo hubo de predisponer a la clerecía occidental a la acogida de la autobiografía que se propone edificar al lector exponiendo los yerros propios, como lo demuestra el notable escrito de Guiberto de Nogent, *De uita sua siue monodiarum libri XIII*. Otro tanto puede decirse de la *Consolación de la filosofía* de Boecio, con su debate entre el autor y una personificación alegórica, y sus poesías recapituladoras.

de al-Harirí (trad. cit., t. 1, núm. 3, p. 119), no cabe duda, después de la demostración de Lecoy (*op. cit.*, pp. 237 *ss.*), que Juan Ruiz se inspiró en la sátira goliardesca, donde precisamente se encuentra el modelo de algunas de las expresiones citadas en prueba de que el *Libro* concibe el dinero como creador de valores positivos, junto con muchas otras análogas. Evidentemente aquellas posesiones no son malas en sí, como no lo son ser "fidalgo e sabydor", como no lo son "parayso", "salvacion", "dinidades" (491*b*, 492*c*, 494*c*); la fuerza corruptora del dinero consiste en convertir en noble y sabio al labriego rudo, en comprar sin mérito paraíso y salvación, en otorgar dignidades a clérigos necios; cuando los dos poetas, el latino y el castellano, reconocen que el dinero posee "las mejores moradas", "los nobles paños", etc., el tono de amarga condena es idéntico. ¿Y qué decir de las disquisiciones, innegablemente didácticas, sobre los pecados mortales, sobre las buenas costumbres (que incluyen las recomendaciones de parsimonia en el vino, acerca de cuya afinidad con admoniciones árabes y judías ha llamado la atención CASTRO, pp. 389 *ss.*), sobre la confesión y absolución y sobre las armas del cristiano? El penúltimo caso es particularmente instructivo, pues el poeta anuncia su intención de enseñar en términos estrictamente pedagógicos: "repetir [en el sentido académico medieval de 'repasar, explicar en detalle'] vos querría vna buena lyçion" (1131*b*), y comienza con la profesión de modestia que también hallamos en el Prólogo y en alguna otra disquisición (p. 5, coplas 151, 1133 *ss.*) y que tan frecuente es en el escritor didáctico[21].

2) La relación de "corteza" y "meollo" en la exegesis cristiana y también en la novelística oriental (CASTRO, p. 412, cita oportunamente el Prólogo de *Calila e Dimna*), no es una oposición tan neta como aparece en los *Milagros* de Berceo, 16 *ss.*, 121, 141*cd*, donde el poeta romanzador simplifica las cosas para que las "pueda saber toda la gent". En aquéllas los sentidos admitidos son varios, y en el *Libro* el concepto del amor, escogido como tema central, ofrece también variados matices (cf. *España en su historia*, p. 418): todo ello impone la necesidad de repetir el aviso sobre el sentido del poema al principio, al fin y, con claridad máxima, al comentar el episodio ajeno (coplas 892 *ss.*), ya que su desenlace feliz contradecía la intención de Juan Ruiz de desaconsejar el loco amor. Por eso, a manera de guía, intercala el Arcipreste, antes de comenzar la autobiografía, la Disputación de los griegos y los romanos: sin duda, la intención primitiva del chascarrillo fue ridiculizar el código de signos monásticos y las disputas académicas (LECOY, pp. 164 *ss.*), pero la intención con que lo trae Juan Ruiz y que él mismo glosa (coplas 64 *ss.*) es la de insistir, mediante un ejemplo concreto, en la diversidad de sentidos que admite la exegesis alegórica medieval. Así como cabe tomar el cuento del medio amigo y del amigo entero en sentido llano, pero también "se puede entender spiritualmente", y don Juan Manuel expone una tras otra las dos interpretaciones (*Conde Lucanor*, XLVIII), de igual modo un mismo gesto es entendido por el doctor

[21] Agréguese la información jurídica y literario-musical y el alarde de virtuosismo juglaresco que subrayó con razón BATTAGLIA, "Il *Libro de buen amor*", p. 729, y que CASTRO, p. 395, enlaza con "una larga tradición de orgullo literario hispanoislámico".

como doctor y por el ribaldo como ribaldo, según ha prevenido el Prólogo, p. 6, en términos generales:

> E ansi este mi libro, a todo ome o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere saluaçion e obrare bien amando a Dios, otrosi al que quisiere el amor loco, en la carrera que andudiere puede cada vno bien dezir: "Intellectum tibi dabo".

O sea: ambas interpretaciones son igualmente legítimas, aunque no igualmente valiosas; lo que escoge el lector que tiene la ventura de ser docto y virtuoso no es igual a lo que elige el necio y pecador: es "lo mejor" (67*d*). El Prólogo del citado *Taḥkemoni* brinda un notable paralelo a este modo de pensar:

> Puedes comparar este libro a un jardín donde se encuentra toda suerte de plantas. A cada cual ofrece lo que desea, a cada cual otorga lo que anhela, conforme a su instrucción y condición, conforme a su capacidad y aptitud. Quien venera la palabra de Dios, aprende allí a temer a Dios; quien no presta atención a ello, puede aplicarse a las materias terrenales que contiene. De su amplio ámbito sacan provecho el necio y el sabio, el joven y el viejo, cada cual de distinto modo.

Aun sin tomar en cuenta el hecho de que al-Harisí, como traductor de Maimónides, muy probablemente sustentaría las opiniones de éste sobre la alegoría, las innumerables amonestaciones edificantes esparcidas en el Prólogo y cuerpo del *Taḥkemoni* no permiten dudar de que su autor no valora de igual manera los diversos contenidos del libro, como no valora de igual manera la diversidad de lo real, que aquél refleja. Y si idéntica actitud se halla no sólo en el tratado *De arte honeste amandi* del Capellán Andrés, en quien se presume huella árabe, sino también en el *Decamerón* y en los *Canterbury tales*, es porque congeniaba hondamente con la mentalidad occidental, imbuida desde siglos atrás en la exegesis judeocristiana de las Escrituras[22].

La admisión de diversas interpretaciones de valor diferente no es incompatible con la creencia en la realidad firme de lo interpretado. Cuando Juan Ruiz (coplas 17 *ss.*), para llamar la atención sobre el provecho de su *Libro*, acumula imágenes que oponen el exterior vil al interior valioso, implícitamente encarece el valor y realidad de ese interior; el ajenuz, negro por fuera y blanco por dentro —con la valoración inherente a estos dos colores—, corresponde exactamente a la imagen del Prólogo de *Calila e Dimna* (el hombre no puede aprovechar las nueces hasta quitarles las cáscaras), idéntica en sentido a la de Berceo: "tolgamos la corteza, al meollo entremos". La otra serie de imágenes (coplas 69 *ss.*), en que Juan Ruiz compara su *Libro* con un instrumento de música que da a quien lo taña la nota que quiere o puede obtener,

[22] Traduzco el *Taḥkemoni* de la citada versión alemana de KAEMPF, pp. 87 *ss.* Para el lúcido concepto de la alegoría en Maimónides, ver el *Enseñador de los turbados*, trad. de J. SUÁREZ LORENZO, Madrid, s. f., pp. 26 *ss.* Sobre probable influjo árabe en el tratado *De arte honeste amandi*, véase la trad. de J. J. PARRY, New York, 1941, pp. 7 *ss.*, y E. GARCÍA GÓMEZ, trad. de *El collar de la paloma*, pp. 48-49. Para Boccaccio y Chaucer, véase mi selección del *Libro de buen amor*, Buenos Aires, 1941, pp. 12 *ss.*

tampoco implica negación del substrato objetivo de la realidad pues, como observó Gillet, el sentido de la admonición final es: "tañe tu nota y manténla", es decir, 'concéntrate en este o aquel sentido, conforme a la lección que quieres obtener', lo cual parafrasea en forma sensible el párrafo citado del Prólogo, p. 6[23]. Y el insistir en el *gran* valor de lo *pequeño* (1606 *ss.*) no arguye equivalencia de lo grande y lo chico, antes sentido muy vivo de su diferencia, pues ése es el punto de arranque del paradójico elogio de las dueñas chicas. Ni Juan Ruiz ni el Capellán Andrés ni Ibn Hazm exponen una fenomenología objetiva del amor; los tres exponen una variedad de aspectos cuidando de valorarlos, según la función propia del moralista. En orden descendente de valor, el amor, en el *Libro* de Juan Ruiz, puede ser divino, cortés o loco; ninguno de estos grados es recíproco de los otros, y la peroración (1627-1628) es su prueba palmaria: el poeta manifiesta que una de las virtudes del *Libro* es enseñar buen amor —esto es, orientar a la vida ejemplar— al malcasado o a la malcasada; ni por travesura insinúa el caso recíproco, de que el *Libro* induzca a los bien casados a la vida liviana, apartándolos de la devoción y buenas obras[24].

[23] J. E. GILLET, reseña de *España en su historia* en *HR*, 18 (1950), 178; también señaló aquí Gillet la correspondencia entre la imagen del ajenuz y la del verso citado de Berceo. En las coplas 17 *ss.*, el ms. G, más antiguo, parece contener una lección superior, "açucar dulçe blanco", mientras el ms. S, más reciente, trae "açucar negro e blanco", sin duda por arrastre mecánico del contraste entre los colores, repetido en los tres primeros versos de la copla; S introduce, pues, una confusión ("açucar negro e blanco") ajena al sentido general del pasaje. (Asimismo, en la copla siguiente. G mantiene en los cuatro versos el uso anafórico de "so", grato al estilo de Juan Ruiz, y adecuado a su oposición entre exterior e interior, que S reemplaza en los dos primeros versos por "sobre" y "en"). En el v. 69*b*, "en las coplas pyntadas yaze la falssedat", no es seguro el texto ni el sentido. Pienso que *pintado* aplicado a versos o palabras equivale a 'colorado', con referencia a colores retóricos (cf. Berceo, *Milagros*, 51*c*, 89*a*, y la expresión *sin color* 'absurdo' en *Loores*, 115*a*, *Milagros*, 779*a*; *Conde Lucanor*, XXVI: "razones coloradas e apuestas"). Aunque por asociación natural el adjetivo adquirió el sentido de 'falso' (*Partidas*, VII, XVI, 1: "palabras mintrosas o encubiertas o coloradas", y la frase "so color de"), el *Buen amor* lo toma siempre en buen sentido (79*d*, 287*b*, 407*c*, 433*a*, 501*b*, 1231*c*), incluso en el v. 1257*b* "palabrillas pyntadas", comparable al uso del *Conde Lucanor*, pues el sentido general del pasaje es de falsedad, mientras el sentido particular del adjetivo es 'hermoseado, apuesto', según garantiza el hemistiquio paralelo "fermosillos afeytes". Idéntica ha de ser la acepción en 69*b*, y no la de 'falseadas, falsificadas' (*La realidad...*, p. 399), porque si así fuera, el poeta, que ha estado oponiendo apariencia y realidad, vendría a decir 'en las coplas falseadas está la falsedad'. Sospecho, además, que es preferible también aquí la lección de G, "en las coplas pyntadas yaze grant fealdat", y que este verso opone hermosura y fealdad como el anterior opone verdad y mentira: "Do coydares que miente dize mayor verdat". Frente a las citadas coplas 17 *ss.*, 64 *ss.* y 1631, que insisten directa y enfáticamente en el valer superior del sentido encubierto, me parece arriesgado documentar el tránsito de lo interior a lo exterior y de lo abstracto a lo concreto como tema del *Libro* con versos que expresan un contraste ocasional y perfectamente explicable sin referencia a tal tema (coplas 1138-1139 sobre el cumplimiento del ritual externo, ya que sólo Dios ve los corazones; 1146 sobre la jurisdicción eclesiástica cuyo interés para el clérigo ilustran también los *Milagros*, 904 *ss.*, y que está ejemplificada con un par de casos particulares, como es de norma en cualquier enseñanza; coplas 827 y 929 sobre un astuto cambio de conducta; 1281*c* y 1291*a* sobre el injerto). Por este camino, se corre el riesgo de erigir todo contraste en expresión del presunto tema central.

[24] Cf. *La realidad...*, p. 401, y p. 418, n. 47: "No digo que el Arcipreste sea un amoralista, ni que le sean indiferentes los valores morales..."

La presencia de las disquisiciones didácticas mencionadas más arriba —para no decir nada de las fábulas y apólogos— prueba que el tono de la obra no es incompatible con el dogmatismo moralizante; más aún: disquisiciones, fábulas y apólogos serían artísticamente absurdos si toda la obra no tuviese fin didáctico. Y también lo sería el estilo, con su constante generalizar cada aserto o cada lance concreto, con la profusión de refranes y máximas, con la complacencia en la variación retórica, en las autoridades y ejemplos y en las aventuras de planteo y desenlace semejantes. Castro sólo explica los dos últimos rasgos: "las menciones de sus fuentes —dice en la p. 384— no son rasgo anecdótico y abstractamente medioeval; son manifestaciones de su manera de ver al hombre". Pero no todos los autores medievales son amigos de enristrar autoridades de modo anecdótico y abstracto, no ciertamente don Juan Manuel; y cuando Berceo enuncia las palabras de San Pedro como premisa para la alegorización del Prado milagroso *(Milagros,* copla 17), claro está que manifiesta con ellas su manera de ver al hombre. La repetición de aventuras semejantes, junto con la enumeración verbal[25] y la referencia a pasajes anteriores del *Libro,* constituyen para Castro otras

[25] *La realidad...*, pp. 439-440, explica como reflejo de la "apetencia de posibles realidades" el hábito mental árabe que, en lugar de fijar conceptualmente un ser o un objeto, lo desgrana en una enumeración de aspectos, y da como ejemplos el elogio y la definición del amigo en 29 o 48 rasgos respectivamente, en el *Collar de la paloma,* y la letanía de los nombres de la alcahueta en el *Buen amor,* 924 *ss.* Muy acertada es sin duda esta explicación psicológica, pero tal hábito mental no es privativo del pensamiento árabe ni del de Juan Ruiz. Compárense los retratos del emperador Nicéforo y del emperador Otón en la *Legatio,* caps. 3 y 40, de Liudprando de Cremona (siglo x; cf. también *ibid.,* caps. 54, 58, 63 y 64), la descripción del Arzobispo de Toledo en la *Garcineida* de García de Toledo *(NRFH,* 7, 1953, 249-250) y las dadas como modelos en el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme (E. FARAL, *Les arts poétiques du xii*e *et du xiii*e *siècle,* Paris, 1924, pp. 121 *ss.).* No puede disociarse la letanía de los nombres de la alcahueta de otras enumeraciones del *Libro,* tales como la de los contingentes de don Carnal y de doña Cuaresma, la de los pájaros e instrumentos en la entrada de don Amor, la de los pájaros y objetos pequeños en el elogio de las dueñas chicas, y estas enumeraciones son también muy frecuentes en la poesía medieval (cf. LECOY, pp. 254 *ss.,* que demuestra cómo Juan Ruiz es más sobrio que varios poetas latinos y franceses). A propósito de otros dos casos de Liudprando (*Antapodosis,* V, 32, *Legatio,* cap. 10), E. AUERBACH, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter,* Bern, 1958, p. 115, se satisface con señalar que la mayor parte de los epítetos empleados derivan de un tardío epigrama latino a Pan, según había indicado ya E. BAEHRENS, *Poetae latini minores,* Leipzig, 1881, t. 3, p. 170, y no presta atención al curioso sintagma. Me pregunto si el refractar personas y cosas en gran número de términos antes que fijar su esencia en conceptos únicos, no tendrá más peculiaridad que la de no sernos familiar por no pertenecer a la tradición racionalista de la literatura grecorromana (con alguna excepción humorística —*Batracomiomaquia,* 294 *ss.;* Aristófanes, *Las mujeres en la Asamblea,* 1169 *ss.;* Plauto, *Aulularia,* 505 *ss.*—, o devota —*Himno homérico a Pan,* vs. 2 y 37, y sobre todo *Himno homérico a Ares, Himno órfico a Apolo,* de los que deriva el mencionado epigrama o mejor dicho fragmento latino— que confirma la regla). De igual modo, creo que varios rasgos distintivos del arte hispánico de los tiempos modernos tienen su raíz en la independencia de la norma grecorromana, avasalladora en las otras culturas de Europa. Casos de hombres de letras ajenos al ámbito árabe que, poco duchos en la definición conceptual, prefieren desintegrar un objeto en sus aspectos concretos son Herrera (como se lo enrostró malignamente el Prete Jacopín; cf. W. C. ATKINSON, "On Aristotle and the concept of lyric poetry in early Spanish criticism", *EMP,* 6, 206) y Faria e Sousa (cf. E. GLASER, *Estudios hispano-portugueses,* Valencia, 1957, p. 10).

expresiones de la alternancia, tránsito o deslizamiento que es su tema central (pp. 398, 406, 439). Cabe observar que la repetición de algo dicho anteriormente ocurre en buen número de obras que no tienen en común con el *Buen amor* más que el estar destinadas a la recitación antes que a la lectura: la épica popular, homérica o medieval (el romancero inclusive), con sus epítetos fijos, con sus versos formulares y sus repeticiones literales del discurso directo, es el ejemplo obvio. Pero mucho más cerca del uso de Juan Ruiz, 937*b*, 938*a*, 1317*a* ("ya vos dixe", "otrosí vos dixe", "la mi vieja sabida", caso de que "sabida" no tenga aquí sentido deponente) está la poesía de los clérigos, asimismo divulgada mediante recitación, que se vale de idénticos bordoncillos: "el prado que vos digo", "lo que dicho avemos", "tornemos ennas flores que componen el prado", "desuso lo dissiemos", "las devant dichas flores" (*Milagros*, 11*a*, 16*a*, 31*a*, 43*a*, 44*b*, etc.), los cuales saben muy decididamente a la referencia didáctica del orador, el predicador o el maestro. El concepto de alternancia no es aplicable a las aventuras amorosas del *Buen amor*: el protagonista narrador nunca se muestra "alternativamente atraído y repelido por la persona amada encarnada en sucesivas y muy variadas figuras" (*La realidad...*, p. 406), según sucede con frecuencia en el *Collar de la paloma*, pues las serranas, únicas de quien el poeta habla con despego, no son precisamente "amadas": ellas son las que imponen su amor al desvalido viajero, con inversión de papel que es un recurso jocoso inmemorial[26]. Tampoco es seguro que don Amor sea alternativamente admitido y rechazado en una misma ciudad (*La realidad...*, p. 398), pues "la villa de Castro" que le recibe muy bien (copla 1311) y pertenece sin duda a Castilla la Nueva, no tiene por qué ser Castro Urdiales, puerto de Vizcaya donde doña Cuaresma fecha su carta (copla 1073) y sobre cuya reacción a don Amor el poeta nada dice[27].

La repetición de las aventuras sería también expresión de la transición y deslizamiento —tema del *Libro* y clave de su estructura—, en conexión íntima con la actividad, el movimiento, que lo enlaza con la novela picaresca (*La realidad...*, p. 430). El enlace se impone, en efecto, a todo lector de Juan Ruiz y ha sido señalado varias veces. Ahora bien: la reflexión moral es un elemento presente en toda novela picaresca, en forma ocasional, más bien satírica que docente y hábilmente fundida con el relato en el *Lazarillo*, en forma esencial y sin integrarse con el relato en la obra más representativa del género, esa *Atalaya de la vida*

[26] El planteo jocoso de estas cantigas, concomitante de la condición villanesca de las heroínas, explica la diferencia de procedimiento observada en *La realidad...*, p. 392, diferencia que también recomienda sin ascos el Capellán Andrés, I, XI, y que persiste hasta en las refinadas serranillas de Santillana, IV y IX.

[27] Sin reparar en el itinerario de don Amor —Sevilla y toda Andalucía (1304), Toledo (1305 *ss.*), Castro (1311), Hita, la ciudad del Arcipreste, donde hace su entrada solemne y levanta su tienda (1225 *ss.*), y Alcalá, adonde desea encaminarse (1312*c*)—, CEJADOR en su ed. y H. B. RICHARDSON, *An etymological vocabulary to the "Libro de buen amor" of Juan Ruiz, arcipreste de Hita*, New Haven, 1930, *s. v.* "Castro", identifican las dos Castros, Cejador fantaseando a sus anchas, y Richardson sin dar razones. Más sensato es esta vez AGUADO, *Glosario...*, que las separa y dice sobre "la villa de Castro": "n. de tantísimos pueblos de la región castellana, por lo que no podemos saber a cuál de tantos Castros fue don Amor a tener la cuaresma".

humana que "enseña por su contrario / la forma de bien vivir"[28]. Además, el *Libro* coincide con la novela picaresca en el fracaso reiterado de las aventuras, lógico en una obra de intención edificante, y para el que no hallo explicación en los escritos de Castro. Porque si la reiteración de las aventuras reflejase sin sombra didáctica la perpetua alternancia y cambio, ¿no se esperaría que el relato autobiográfico entreverase derrotas y triunfos?

3) A la explicación del humorismo del *Buen amor* como resultado de transponer modos de pensar árabes al ambiente cristiano se opone el tratado del Capellán Andrés, donde esa transposición se llevó a cabo en tono cortés y moral, y en estilo discursivo y adusto. Varias formas de humorismo predilectas de Juan Ruiz, como la ironía, la paradoja y la parodia, presuponen muy firmes valoraciones, y no reciprocidad de valores. Cuando don Amor cuenta que toda Andalucía se le humilla (1304), que las damas y religiosas de Toledo han sido crueles con él (1306-1307), pero que "la villa de Castro" le ha sido hospitalaria, la diversa acogida no está presentada como un acontecer (*La realidad...*, p. 397), sino enjuiciada moralmente, pues el hecho de ser don Amor el que habla antepone signo negativo a todas sus declaraciones: bien claro quedaba que el poeta trataba de casquivanos a andaluces y castrenses, y exaltaba la virtud de las toledanas; el juego irónico es aquí el mismo que en la Cántica de los clérigos de Talavera y en su original, donde el elogio de las medidas disciplinarias del Papa emana de las palabras hostiles de los clérigos amancebados. Si el Arcipreste se figura a Trotaconventos en paraíso, entre dos mártires —ya que en vida sufrió martirio por terciar entre dos amantes[29]—, está implícito el juicio burlón sobre la vieja pecadora, que ha padecido tanto afán en servicio del loco amor, juicio comparable al que anima *The legende of good women* de Chaucer, con sus irónicos íncipits y éxplicits. El resorte de la paradoja en el elogio de las dueñas chicas consiste en que el poeta hace gala de la contraposición entre lo pequeño en tamaño y lo grande en valor, de igual modo que la caracterización del amor (coplas 156 *ss.*) y del dinero (490 *ss.*) como operadores de contrarios presupone el distingo entre dichos contrarios. Tampoco la parodia implica dualismo o nihilismo valorativo: el muy ortodoxo Berceo, al romanzar la vida de San Emiliano escrita por San Braulio (ed. L. Vázquez de Parga, Mad., 1943, p. xviii), introdujo una deliciosa parodia de concilio celebrado por los diablos (*Vida de San Millán*, 203 *ss.*). En las religiones del libro, la taracea de textos sagrados y la parodia litúrgica brota como natural distensión en el respectivo círculo de letrados, sin insinuar ni por asomo

[28] El reciente estudio de C. BLANCO AGUINAGA, "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *NRFH*, 11 (1957), 313 *ss.*, observa que el *Guzmán de Alfarache* se vale de la forma autobiográfica para presentar *a priori* la vida, narrada como ejemplo de desengaño, y que estructura sus episodios como particularizaciones concretas de un concepto moral que les sirve de punto de partida, lo cual cuadra notablemente al *Libro de buen amor* y a la mayoría de sus episodios (por ejemplo, coplas 76 *ss.*, 111 *ss.*, 166 *ss.*, 950 *ss.*, 1316 *ss.*).

[29] Así entiendo el v. 1570*c*, defectuoso en S ("sienpre en este mundo fuste por dos maridada") y en T ("sienpre enel mundo por dios martyriada"), pero fácil de enmendar conforme al metro y al sentido: "sienpre enel mundo fuste por dos martyriada".

indiferencia o menosprecio sobre el valor del libro o del ritual parodiado, pues la esencia del juego estriba en aplicar las familiares y veneradas frases en contextos cómicamente alejados[30]. Juan Ruiz presenta dos muestras de este juego (374 *ss.* y 1236 *ss.*), la primera mucho más larga y artificiosa, ya que acomoda los textos litúrgicos correspondientes a los distintos oficios del día a todas las andanzas diarias del clérigo enamorado. En principio, no veo diferencia fundamental entre este artificio y, por ejemplo, el de la *Garcineida* (fines del siglo XI), armada como relato de la presentación de las reliquias de unos mártires al Papa, y amenizada con profusa parodia escrituraria y litúrgica. Exactamente como en el *Libro*, 374 *ss.*, en la *Garcineida* la parodia constituye un marco flexible que sostiene la acción de los personajes, y resulta así mucho más adecuada para expresar una intención original que la parodia sistemática de un solo texto dado, como el *Evangelio según Marcos de Plata* (CASTRO, pp. 404-405, nota 33)[31].

Según el mencionado estudio de W. Kellermann, opuesto a la interpretación didáctica del *Buen amor*, hay en Juan Ruiz una escisión entre lo ético-religioso y lo erótico-mundano, la cual se refleja —quizá inconscientemente (p. 253)— en el predominio del debate (pp. 227, 239, 242). El dualismo, del que no cabe desentenderse so pretexto de ser rasgo general de la época, es inherente al *Libro*, que no admite, pues, explicación unitaria (p. 242). En apoyo de esta tesis, Kellermann trata de

[30] Véase O. H. GREEN, "On Juan Ruiz's parody of the canonical hours", *HR*, 26 (1958), 13 *ss.*; R. JAKOBSON, "Medieval mock mystery", *SLS*, pp. 245 *ss.*, 257 *ss.*; I. DAVIDSON, *Parody in Jewish literature*, New York, 1907, cuyo cap. 1 contiene buena información sobre el cultivo de la parodia entre los poetas hispanohebreos, como Yosef ibn Sabarra y al-Harisí. La aplicación de frases bíblicas a asuntos escabrosos es bastante frecuente en la literatura latina medieval: testigo la *Consultatio sacerdotum*, para no salir del ámbito de Juan Ruiz. Un ejemplo notable en romance es el de *Flamenca*, 2300 *ss.*: Guillem de Nevers, modelo de gentil caballero, aplica a su amor adúltero el salmo *Dilexi quoniam*, y entra en comunicación con su amada oficiando en misa, que se describe con una minucia que, como las coplas 374 *ss.* del *Buen amor*, denuncian inequívocamente al poeta clérigo. El predicador de Viena Abraham a Sancta Clara (1644-1709), que justifica muy a sabiendas el empleo edificante de fábulas e historietas chocarreras, también recurre a la parodia ritual del padrenuestro, del avemaría, de la letanía, etc. (cf. T. G. VON KARAJAN, *Abraham a Sancta Clara*, Wien, 1867, pp. 234, 241-242); véase *apud* G. HIGHET, *The classical tradition*, New York, 1949, p. 649, la parodia en antífona del Salmo CX, para fustigar a los tahures, curiosamente semejante a la de Juan Ruiz, coplas 374 *ss.*: "Dixit Dominus Domino meo — heut gehen wir zum Herrn Leo, / Sede a dextris meis — heut werde ich gewinnen, das ist gewiss", etc.

[31] Por otra parte, es bien sabido que el carácter paródico de las cánticas de serrana en el *Libro de buen amor* no es innovación del Arcipreste: para fealdad caricaturesca y manjares rústicos, compárense dos composiciones provenzales anónimas, "Laltrier cuidai aber druda...", en L. GAUCHAT, "Les poésies provençales conservées par des chansonniers français", *Ro*, 22 (1893), 401-402, y "Mentre par una ribiera...", en J. AUDIAU, *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge*, Paris, 1923, pp. 128 *ss.*; para la agresividad erótica de la moza y el encogimiento del poeta, la pastorela latina "Exiit diluculo...", en *Carmina Burana*, ed. J. A. Schmeller, Breslau, 1894, núm 63, p. 155, y la francesa "Lautre jour en un jardin...", en K. BARTSCH, *Romances et pastourelles françaises des xii^e et xiii^e siècles*, Leipzig, 1870, t. 2, núm. 75, pp. 200 *ss.* La nota muy original del Arcipreste estriba en haber escogido exclusivamente la forma paródica de la pastorela para desprestigiar por el ridículo sus amoríos serranos.

demostrar mediante los argumentos siguientes que el pecado, alternativamente saboreado y condenado, es la clave de la religiosidad del poeta y el tema central del *Libro* (p. 242): *1*) En el Planto de Trotaconventos la muerte no está concebida al modo estoico, como superación del sufrimiento en la tierra ni, excepto de pasada, como puerta de salvación, sino asociada al pecado, conforme a San Pablo, Rom., 5:12, I Cor., 15:2 (p. 241). *2*) Aparte cuatro excepciones, el relato de las aventuras consta de una afirmación naturalística sobre el hombre, otra religiosa sobre Dios o el pecado, y un elemento que enlaza el destino del narrador con una u otra: el pecado es el punto de intersección y el concepto central del *Libro* (p. 242). *3*) El uso de *pecado*, a diferencia del de *buen amor*, es siempre inequívoco; para Juan Ruiz, *pecador* quiere decir sencillamente 'hombre' (pp. 242-243, 249). *4*) En las poesías devotas, el poeta implora la intercesión de la Virgen y se acusa de sus pecados; en los cantares para ciegos muestra su regla positiva de conducta (p. 244). *5*) Bajo el influjo de *España en su historia*, Kellermann afirma que Juan Ruiz aprende su fenomenología del amor en el tratado de Ibn Hazm (p. 249), y que la articula con su pensamiento cristiano mediante la ironía, total en su obra salvo en lo que toca a su conciencia de pecado, único puente que mantiene con su religión (p. 253).

1) Casi parece chiste, dado el temperamento y las condiciones culturales del poeta, anunciar que su reacción ante la muerte no es estoica. Juan Ruiz apunta más o menos brevemente los enfoques medievales de la muerte (1521: muerte igualadora; 1554*b*: muerte destructora de próceres y señoríos; 1530-1534: muerte como acicate para la vida virtuosa), pero lo muy singular del Planto es la entera falta de resignación, el horror vivísimo a la muerte y, lógicamente, el júbilo por la victoria de Jesús sobre ella[32], es decir, una actitud muy ingenua, sin sublima-

[32] Por supuesto, Juan Ruiz no inventa esta actitud. Se encuentra en la *Epístola LX*, 2-3, de San Jerónimo a Heliodoro, subtitulada *Epitaphium Nepotiani* donde, para consolar al corresponsal de la pérdida de su sobrino, el Santo apostrofa a la muerte amplificando con toda su vehemente retórica el versículo 13:17 de Oseas: "O mors... Ille, ille te uicit, ille te iugulauit... Qui per Osee quondam tibi rigidus minabatur: «Ero mors tua, o mors; ero morsus tuus, inferne». Illius morte tu mortua es. Dumque assumti corporis sollicitaris illecebra et auidis faucibus praedam putas, interiora tua adunco dente confossa sunt. Gratias tibi, Christe Saluator, tua agimus creatura, quod tam potentem aduersarium nostrum dum occideris, occidisti": cf. *Libro de buen amor*, 1556-1559. A continuación, San Jerónimo cuenta que Jesús sacó del infierno a los patriarcas (cf. *Libro*, 1560-1563), y más adelante consuela a Heliodoro pintándole a Nepociano en el Paraíso: "Scimus quidem Nepotianum nostrum esse cum Christo et sanctorum mixtum choris" (cf. *Libro*, 1570*ab*). Como ecos de la elocuente epístola, baste citar para la Edad Media la elegía de Teodulfo, *Consolatio de obitu cuiusdam fratris* (ed. E. DUEMMLER, *Poetae latini aevi carolini*, Berlin, 1881, t. 1, núm. 21), que en su plan sigue la de Venancio Fortunato *Ad Chilpericum regem et Fredegundem reginam*, pero al llegar a la muerte de Jesús (vs. 77 *ss.*) se inspira en las citadas líneas de San Jerónimo. Y para la Edad Moderna, el *Auto de los cantares*, donde Lope dice en su versión a lo divino de las coplas del Caballero de Olmedo: "La muerte cobarde / mató, aunque ella ha muerto, / al Caballero, / a la gala de María, / la flor del cielo". Dentro del Planto, el apego de Juan Ruiz a la vida se refleja tanto en el predominio del doloroso catálogo de los males infligidos por la muerte como en elegir este pasaje de San Jerónimo entre las innumerables consideraciones sobre la muerte que le ofrecía la literatura devota. E. AUERBACH, *Literatursprache...*, p. 103, atribuye a San Pablo la identificación [*sic*] de muerte y pecado y, con la escasa percepción de la originalidad de Juan Ruiz

ción moral, que es la otra cara de apego del poeta a la vida. De ahi que la odiada Muerte aparezca en el papel del diablo, llevándose el alma del pecador (1524*b*; cf. 1541*d*), y no sólo residiendo en el infierno, según el Apocalipsis, 20:14 (1552*a*, 1560, 1562 *ss.*), sino encargada de sus castigos (1561*a*, 1562*b*, 1565). De ahí también que Juan Ruiz se aparte del Génesis y de San Pablo, pues en lugar de dar la prioridad al pecado y ver en la Muerte su consecuencia, olvida por completo a aquél y erige a ésta en causa única de la creación del infierno y caída de los ángeles (1553-1555): no puede pedirse prueba más contundente de que en el *Buen amor* el vital horror a la Muerte predomina con mucho sobre la conciencia de pecado. 2) Si para admitir el esquema propuesto, hay que prescindir de cuatro —y más, a decir verdad— de las catorce aventuras amorosas del *Libro*, entre ellas la de la mora que, según el propio Kellermann (p. 240), ofrece la norma moral positiva del poeta, ¿no será lo discreto prescindir del esquema? Además, si de acuerdo con el esquema los elementos de cada aventura son tres, siendo el pecado parte no constante de uno de ellos, cualquiera de los otros elementos podría con más razón aspirar al título de "concepto central" del *Libro*. 3) La premisa tácita de que, dentro de un libro, la univocidad de un concepto corre parejas con su importancia, es tan arbitraria que no merece discusión. Por otra parte, *pecado* y *buen amor* no son más inequívocos o equívocos en el *Libro* que en el castellano general de la época. Como en éste, *pecado*, aparte el sentido de 'pecado original' (de que el poeta prescinde, como queda dicho), está empleado en el sentido de 'vicio' y de 'acto de cometerlo', las más veces desde el punto de vista moral (Prólogo, pp. 3, 4, 5, 6; coplas 173*b*, 217*a*, 218*a*, 318*c*, 1501*b*, 1506*d*, 1596*a*, 1604*a*, 1668*e*, 1718*e*, 1727*b*), y otras desde el canónico (1129*a*, 1144*d*, 1162*b*); alguna vez, como interjección (943*b*, 1194*a*, 1680*g*); otra, en el sentido muy general de 'falta, tacha' (15*c*); otras personificado como equivalente de 'diablo' (291*c*, 398*c*?, 873*b*, 960*c*, 990*g*, 1618*b*, 1625*c*, 1716*f*; cf. femenino *pecada*, 448*b*, y derivado *pecadezno*, 779*b*). Según Kellermann (p. 249), empeñado en acentuar la ambigüedad de *buen amor*, esta expresión designa el amor divino en el Prólogo, en 1452*b* el profano, y en 13*c*, 18*d*, 66*d*, 68*a*, 932*b*, 933*b*, 1507*c*, 1630*a* (donde, salvo 932*b* y 1507*c*, se trata del título del *Libro*) quizá posea, aunque no necesariamente, sobretono moral. Ahora bien: basta leer el *Libro* para percatarse de que *buen amor* significa siempre 'buen amor', que en su grado más valioso se aplica a Dios y a sus preceptos, y en un grado menos valioso al amor profano entendido como amor cortés (155 *ss.*), es

patente, por desgracia, en todas las páginas que le dedica, descubre en el Planto, 1544-1564, la supuesta identificación paulina gracias al sencillo expediente de agregar entre paréntesis al v. 1553*b* la mención de pecado que en el texto original brilla por su ausencia; cf. *Buen amor*, 1553 *ss.*: "Muerte, por ti es fecho el lugar jnfernal, / ca beuiendo ome sienpre e [*sic;* ms. T: en el] mundo terrenal, / non aurien de ti miedo nin de tu mal hostal", y la paráfrasis de estos versos en *Literatursprache...*, p. 246: "la muerte pertenece al infierno, que fue creado para [*sic*] ella; si los hombres viviesen eternamente (sin pecado), no la temerían". Por las citadas coplas 1524*b* y 1555, se echa de ver que Juan Ruiz concibe a la Muerte como el mal máximo, intercambiable con cualquiera de los enemigos del hombre, sea el pecado o el diablo. No hay aquí una posición teológica reflexiva, sino una reacción ingenua igual a la que en español antiguo llevó a la equiparación de "pecado" y "diablo".

decir, suscitador de valores morales, el *honeste amare* del Capellán Andrés, despreciable en relación con Dios, como todo lo mundano, pero no malo en sí, no por lo menos para todo moralista, como lo es sin atenuantes el *loco amor*[33]. El uso de *pecador* casi como sinónimo de hombre y la concepción de pecar como actividad inherente a la condición humana (Prólogo, p. 4: "Ante viene el [pecar] de la fraqueza de la natura humana que es en el ome, que se non puede escapar de pecado"; p. 5: "E viene otrosí esto por rrazon que la natura vmana que mas aparejada e inclinada es al mal que al bien e a pecado que a bien"; p. 6: "porque es vmanal cosa el pecar"; 43*a*: "Por nos otros pecadores... ruegal"; 76*a*: "E yo, como ssoy ome como otro pecador"; 1538*a*: "Desque sal el alma al rrico pecador"), no pueden entenderse como expresión estilística personal de Juan Ruiz, pues pertenecen a la lengua española general, inspirada por la teología cristiana[34]. *4*) Siendo el papel de la Virgen

[33] *Buen amor* 'amor divino': en Prólogo, pp. 3 y 4: "el buen amor de Dios e sus mandamientos", "el buen amor que es el de Dios"; 13*cd*: "«Libro de buen amor» aqueste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste" (cf. MARGHERITA MORREALE, *Versiones españolas de "animus" y "anima"*, Granada, 1957, p. 23); 66*cd*, donde el poeta defiende el *Buen amor* (su libro) como ajeno a locura y fundado en razón; 1507*c*: "quien buen amor pecha", es decir, 'todo súbdito del amor divino', como lo ha sido el Arcipreste en vida de doña Garoza, que le hizo tanto bien "con Dios en lynpio amor" (1503*c*). *Buen amor* 'amor cortés', en 443*b*: "muestral buen amor", es decir, 'amistad, cortesía'; 932*b*, donde Trotaconventos reclama para sí el nombre eufemístico de "buen amor": cf. uso eufemístico semejante en su epitafio, 1578*b*; 1452*b*, donde Trotaconventos recomienda al "buen amigo" y su "buen amor" y pide para él una muestra de cortesía; 1630*a*: "Pues es de «Buen amor» emprestadlo de grado", en asociación con *grado*, glosada en el resto de la copla para destacar el matiz de benevolencia desinteresada propio de *buen amor*. R. MENÉNDEZ PIDAL, "Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías" (*Poesía árabe y poesía europea*, p. 111), ha aducido el *Poema de Fernán González*, 641, para ilustrar la acepción de *buen amor* como pasión mundana, pero generosa y "capaz de inspirar nobles acciones". Los versos 18*d*, 68*a* y 933*ab* explican *buen amor* en conexión con el título del poema; los dos primeros sugieren su valor, dándolo como el contenido precioso de un exterior humilde o frivolo; los últimos aluden al nombre eufemístico de la medianera, pero agregan "e por dezir razon", en consonancia con las repetidas explicaciones del título; los tres pasajes reúnen sin duda ambos grados del *buen amor*, el divino y el humano. Kellermann (p. 225) prefiere el título *Libro del Arcipreste*, dado por los lectores, al título *Libro de buen amor* dado por el poeta; el rechazo implica petición de principio, ya que no se trata de un capricho de escriba ni de una conjetura de editor, sino de un título reiterado y aclarado por el autor con singular insistencia, precisamente porque con él designa la finalidad de su obra. CAPECCHI, "Il *Libro...*", I, 144-145, II, 64, prefiere el título propuesto por F. Janer, *Libro de cantares*, apoyándose en el v. 12*c* ("que pueda de cantares vn librete rimar"): nótese que la sintaxis y el diminutivo prueban que en este verso Juan Ruiz no anuncia formalmente el título o tema de su obra, como lo hace en los repetidos pasajes en que lo llama *Buen amor* (13*c*, 18*d*, 66*d*, 68*a*, 1630*a*) y que por supuesto Capecchi no toma en cuenta, o en el pasaje crucial 933*ab*, que descarta bonitamente so pretexto de que *buen amor* no es más que un velo transparente. El mismo critico atribuye gratuitamente a Castro (I, pp. 138 y 145) preferir como título *Cancionero*, término con que este último y Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca...*, p. 211, describen alguna que otra vez al *Libro*, y justifica su resistencia al título *Buen amor* porque "se apoya en la tesis de la fundamental intención edificante" (I, p. 144), sin advertir que Menéndez Pidal, que es quien ha demostrado la autenticidad de este título, se opone a dicha tesis. La verdad es que el título *Libro de buen amor* no se apoya en la interpretación didáctica del poema, sino que es un argumento independiente en su favor.

[34] Los siguientes ejemplos, que fácilmente podrían multiplicarse, bastarán para

como intercesora y refugio de pecadores el eje del culto mariano, no veo en qué denota particular conciencia de pecado el hecho de que Juan Ruiz en varias cantigas devotas implore la intercesión de la Virgen y se acuse de sus pecados. Con este raciocinio también podría situarse el pecado como tema central de los poemas de Berceo, López de Ayala e infinidad de otros poetas que abundan en tales tópicos. Los cantares de ciegos que trae el ms. G. —aparte el poco recomendable método de buscar las claves del *Libro* en las piezas sueltas reunidas al final— no ofrecen ninguna enseñanza moral que no se encuentre en el cuerpo de la obra (por ejemplo, 1531 *ss.*, 1585, 1587, 1590, 1628) y que no sea de la más socorrida laya. Pues a diferencia de los citados pasajes del texto, parecería que en estas cantigas para ciegos Juan Ruiz adopta de intento un tonillo humilde y avulgarado y enteramente impersonal: de ahí la ingenua enumeración de santos y el machacar con el galardón de la limosna (1710 *ss.*), o el no menos ingenuo hincapié en las necesidades y remedios de los mendigos y en las recompensas graciosamente concretas de los caritativos (1720 *ss.*: "[vuestros hijos sean] arçidianos, / sean rricos e sean sanos... / Las vuestras fiias amadas / veades las bien casadas...."). A la vista de esta muy deliberada y muy lograda ingenuidad, resalta lo aventurado de buscar aquí la nota ética personal del poeta. 5) No es exacto que Juan Ruiz ofrezca una "fenomenología" del amor (o una "fenomenología" del pecado). Los poetas del mester de clerecía no catalogan objetivamente manifestaciones de la conducta humana; si tratan de virtudes o de pecados es para alabarlos o condenarlos, para adoctrinar al vulgo que no puede allegarse a las fuentes escritas (latinas) de la sabiduría, en una palabra, para moralizar y no para hacer psicología o teología en abstracto. Para lo puramente especulativo —hasta donde es capaz de concebirlo el hombre medieval— estaba el latín; el clérigo que poetiza en lengua vulgar, si roza la psicología o la teología, es por sus conexiones con la moral práctica, fundada y guiada por la religión. Y por eso, didactismo moral y devoción constituyen para la Edad Media una unidad cuya ruptura es un anacronismo, reflejo de una mentalidad muy posterior. A los reparos ya expuestos sobre la concepción del humo-

decidir este punto. Berceo, *Loores*, 79*ab* y 94*ad*: el poeta, tomando la voz por todos los hombres, se duele de los sufrimientos que padeció Jesús para redimirle, "¿Commo sere sin porfazo, mezquino peccador / quando veo por mi muerto tan grant emperador?", "En gram verguenza yago, mezquino peccador..."; 113*a*, 118*d*: lo mismo en plural, agradeciendo los beneficios de Jesús, "a los sus peccadores grant esfuerzo nos dio"; "porque los peccadores tan grant merçet ganamos"; 176*ab*, 180*d*: el poeta expresa el terror del hombre al día del Juicio, "Yo ¿commo parezre peccador en esse dia...?"; 214*a*, 226*b*, 230*d*: súplica final a la Virgen "por los tus peccadores"; *Signos*, 63*c*; terror al día del Juicio, expresado, como en los citados pasajes de *Loores*, con *yo* didáctico universal: "¿Que fare io mezquino que so tan peccador?"; Boscán, *El cortesano*, II, 77: "Este pecador, oyendo tales nuevas, comenzó a llorar" (cf. el original italiano, II, 6: "Udendo questo, il contadino si mise a piangere"); *Lazarillo*, III: "Señores, éste es un niño inocente..., el pecadorcico se llega aquí a nuestra casa". En estos últimos pasajes se percibe el tránsito a la acepción de 'digno de lástima', 'pobre diablo', también documentada en el *Buen amor* (1621*b*: "quando non tenia que comer [don Hurón] ayunaua el pecador") y muy frecuente en el *Lazarillo* (II: "el pecador del ciego"; "y yo, pecador"; III: "yo deseaba que el pecador ayudase", "yéndose el pecador en la mañana", "el pecador alfamar"). A propósito de *Buen amor*, 43*a*, AGUADO, *Glosario...*, *s. v.* "pecador", nota con razón que el poeta parafrasea el Avemaria.

rismo de Juan Ruiz como consecuencia forzosa de su adopción de modos de pensar árabes, puede agregarse que la conciencia de pecado está muy lejos de ser el "único puente" que el poeta mantiene con su religión: Juan Ruiz es mucho más ortodoxo y convencional, mucho menos desgarrado en conflicto y angustiosa tensión, de lo que Kellermann le representa. Tampoco bromea sobre Dios, la Pasión, la Virgen, los santos, la confesión y absolución, las ceremonias del miércoles de ceniza (1177 *ss.*), sobre la muerte, sobre las "armas" del cristiano y la austeridad de varias amadas. En muchas otras materias el Arcipreste ejerce su humorismo sin que ello autorice a suponer que dichas materias no eran para él importantes y respetables: ya se ha visto que tal es el caso de sus parodias litúrgicas; también lo es el de sus ironías sobre la incontinencia del clero (1690 *ss.*) y sobre la deshonestidad de los jueces (342, 1459 *ss.*), y sus referencias jocosas al bautismo (776*d*), al paraíso y los mártires (1570*ab*).

El examen de los argumentos a favor de la importancia del pecado en el *Libro de buen amor* demuestra que se la ha exagerado grandemente. El reparo metódico fundamental es el alcance concedido a unos pocos versos episódicos que Kellermann aisla de su contexto para cargar de especial sentido (75*c*, 1501; cf. su comentario, p. 242) como semioculto mensaje, dejándose a un lado las declaraciones expresas y reiteradas (Prólogo, coplas 13 *ss.*, 66 *ss.*, 933, 1630*a*), donde el poeta manifiesta sin ambages que el buen amor es el tema de su libro. La escisión de Juan Ruiz entre goce y pecado está más postulada que probada. Kellermann (p. 246) admite que no tiene nada que ver con la yuxtaposición de lo grave y lo risueño, ni con las advertencias sobre el sentido encubierto del poema[35]. En cuanto a su tesis de que la escisión se refleja, quizá inconscientemente, en el predominio del debate, bueno es tener presente, en primer lugar, que siendo ya harto difícil captar a tanta distancia de tiempo y cultura la intención consciente de los autores medievales, pasa de temerario salir a caza de sus intenciones subconscientes con riesgo de endilgarles las que mejor placen al crítico, eximiéndose

[35] Kellermann halla un sentido nuevo a dichas advertencias, interpretándolas literalmente: lo didáctico y lo devoto constituyen un contenido alojado en el marco de lo anecdótico y lo épico; así, las coplas 490 *ss.* contra la simonía o las coplas 553 *ss.* sobre reglas de conducta están en boca de don Amor. Esta nueva interpretación es insostenible: *1)* Hay muchos casos en que la relación de continente a contenido es muy difícil de establecer, por ejemplo, el de la Disputación del griego y del romano, colocada entre la máxima justificatoria de la literatura amena (coplas 44 *ss.*) y las reflexiones sobre el sentido interior (64 *ss.*), o el de los cuentecillos de los dos perezosos y de don Pitas Payas insertados dentro de la preceptiva de don Amor como ilustraciones de su prédica (457 *ss.*, 474 *ss.*): lo mismo dígase de los amores de doña Endrina, traídos a remolque como actualización del previo arte de amar (580 *ss.*), o del elogio de las dueñas chicas, zurcido, con el enlace de una reflexión retórica, al sermón anterior sobre las armas del cristiano, o de los episodios amorosos que introducen fábulas en el diálogo para apoyar sus posiciones teóricas (81 *ss.*, 745 *ss.*, 1347 *ss.*). *2)* Si las advertencias atañen literalmente a los pasajes didácticos y devotos encuadrados por los anecdóticos y épicos, ¿a qué insistiría el poeta con tal ahinco en el contenido arcano del *Libro*, ya que contenido y continente quedaban igualmente a la vista? ¿A qué opondría en las imágenes de las coplas 16 *ss.* cosas valiosas encubiertas a las cosas ruines que las encubren (cf. sobre todo 18*b*: "so fea letra está saber de grand dotor")? Tampoco declara Juan Ruiz que en su *Libro* las burlas y las veras alternan, sino que las aparentes burlas son realmente

así de la necesidad de probarlas. En segundo lugar, la importancia indudable de los debates está caprichosamente abultada. Si por debate se entiende una situación esencialmente estática, en que dos personajes emiten sobre un mismo tema argumentos opuestos que no alteran las respectivas posiciones, a diferencia del diálogo dramático, esencialmente dinámico, en que las opiniones manifestadas hacen cambiar de posición a los interlocutores, que además de hablar actúan, sólo pueden admitirse como debates en el *Buen amor* el del Arcipreste y don Amor (181 *ss.*), el de Trataconventos y doña Garoza (1347 *ss.*), el de Trotaconventos y la mora (1508 *ss.*), y aun en los dos primeros hay persuasión final, y en los tres hábil dramatización externa[36].

La polarización entre Dios y el mundo es inherente al pensamiento cristiano, resultado de su buceo en la *non simplex natura hominis* (Prudencio, *Psicomaquia,* v. 904), y por eso asoma a cada paso en las letras medievales, impregnadas como nunca de meditación cristiana. Pero lo característico de la actitud medieval corriente es la falta de tensión trágica entre esos dos planos, el no sentir como incompatibles —aunque, por supuesto, no como igualmente valiosos— el cielo y la tierra, el alma y el cuerpo, el juzgar todo vanidad salvo el amor de Dios, conforme al Eclesiastés (copla 105), y el admitir para la acción humana los móviles indicados por Aristóteles (copla 71) ya que, al fin de cuentas, Dios ha creado a ambos. Ello no equivale a disolver la personalidad del Arcipreste en el ambiente de su época, como teme Keller-

veras (64 *ss.*), y que el lector discreto debe esforzarse por alcanzar el sentido profundo de las palabras (46*a*, 1390*ab*, 1631). Y esta relación, y no la simple yuxtaposición de marcos amenos y exposiciones graves, es la corriente en la literatura doctrinal de la Edad Media, tanto en *Calila e Dimna* como en el Prado milagroso.

[36] La enumeración de las "doce situaciones de debate" (p. 226) incluye, aparte los tres citados, piezas tan heterogéneas como *1)* la Disputación del griego y del romano (46 *ss.*); *2)* el rey Alcaraz y sus estrelleros (129 *ss.*); *3)* el Pleito del lobo y la raposa ante el jimio (321 *ss.*); *4)* la riña del Arcipreste con Trotaconventos (919 *ss.*); *5)* las cuatro serranillas (950 *ss.*); *6)* la Pelea de don Carnal y doña Cuaresma (1067 *ss.*); *7)* la competencia de los que desean hospedar a don Amor (1247 *ss.*); *8)* imprecaciones contra la Muerte (1520 *ss.*); *9)* Cántica de los clérigos de Talavera (1690 *ss.*). Ahora bien: los interlocutores de *1)* no alternan opiniones encontradas sobre un mismo asunto; entre ellos hay comunicación, aunque equivocada, y no debate. En *2)* y *9)* varios personajes toman sucesivamente la palabra a un mismo tenor —todos los estrelleros predicen la muerte del infante, todos los clérigos protestan contra las cartas de don Gil—, bien que el poeta los ha diferenciado por crear tensión paradójica en el primer caso y dramática en el segundo. En cuanto a *3)*, la excelente exposición de LECOY, pp. 129-130, y el estudio técnico de M. EIZAGA Y GONDRA, *Un proceso en el "Libro de buen amor"*, Bilbao, 1942, demuestran que esta original reelaboración de la fábula esópica es una minuciosa parodia de procedimientos judiciales, sin diálogo ni debate. Por el contrario, *4)* y *5)* son breves situaciones cuyos personajes actúan y se influyen mutuamente por su palabra, esto es, son verdaderas situaciones dramáticas ya que no dramas, y no debates. En *6)* no hay altercado de ningún género, sino desafío formal por cartas. En *7)* hay una sucesión de retratos satíricos de unas clases por otras: de los clérigos seglares por los frailes, de éstos por aquéllos, de los caballeros por los escuderos, de los escuderos por las monjas y de las monjas por todos. En cuanto a *8)*, no comprendo cómo la apasionada invectiva contra la Muerte, pronunciada por el Arcipreste solo en propia persona, puede calificarse de debate. Como ejemplo de la diferencia entre debate y diálogo dramático, compárese el debate entre Celestina y Pármeno, al fin del acto I, del "antiguo auctor" en la *Celestina,* con el diálogo entre los mismos personajes al fin del acto VII, de Fernando de Rojas.

mann, sino a situar al Arcipreste en su época y en su ambiente, sin lo cual se corre grave peligro de falsear su obra. Para algunos espíritus excepcionales por ascéticos o por rebeldes, el dualismo pudo plantear un dilema angustioso, pero el *Libro* no autoriza a ver en el Arcipreste un teólogo o un moralista torturado por su visión excepcionalmente honda y original. Tan trágico desgarramiento parece mucho más familiar en nuestros días que en el siglo XIV, mucho más propio de Dostoyevski que de Juan Ruiz. Para mí es inadmisible introducir en el *Libro* como básicos una actitud de excepción y un tema central no obvio, en lugar de la actitud normal y del tema repetidamente señalado como central por el autor.

Don Ramón Menéndez Pidal ha insertado en su nueva edición de *Poesía juglaresea* algunas páginas que oponen a la interpretación del *Libro de buen amor* como obra didáctica las siguientes limitaciones y reparos: *1*) "Otra faceta de época en el *Libro de buen amor* es su situación dentro de la literatura cuentística y narrativa dedicada a fines didácticos" (p. 207). 2) De acuerdo con los recientes estudios de don Américo Castro, el Arcipreste habría percibido "la realidad toda como enigma indescifrable de elementos contrarios" (p. 207), como "espejismo siempre cambiante", lo cual se reflejaría en la alternancia del *Libro* entre amor a Dios y "sacudida dionisíaca" (p. 208). Ejemplifican esa alternancia el sermón de las dueñas chicas, con sus diez coplas de elogio y su manotada final; la serranilla de la Tablada, con su caricatura quevedesca convertida luego "en un cuadro idealista de plácido embellecimiento bucólico" (pp. 207-208; cf. p. 212, donde el contraste se extiende a todas las serranillas del Arcipreste); y la imagen del instrumento (copla 70), que encierra el juicio del poeta sobre la vida y también sobre su libro (p. 208). *3*) A diferencia de Castro y en conformidad con la nota de 1898 sobre el "Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías", afirma Menéndez Pidal que predomina en el *Buen amor* la intención burlesca. La enseñanza definitiva del poeta sería la que ofrece el v. 64*d*: "entiende bien my dicho e avras dueña garrida"; no es creíble que el buen amor sea de veras el tema del *Libro,* porque según las coplas 923, 932 y 933, el título es irónico: "la declaración más precisa llega a decirnos que jamás debe el hombre descubrir la «poridad» que guarda en su pecho ni debe llamar a las cosas por su justo nombre, y por eso denomina a su libro *Buen amor,* siguiendo un acertado consejo de la vieja Trotaconventos" (p. 208). *4*) La fe del Arcipreste, aunque sincera, no es viva (p. 207). Su sinceridad como moralista es muy relativa, y emana de la ilusoria uniformidad postulada por los modernos en el hombre medieval. "Equiparar con la mente de un Pedro Alfonso, hombre del siglo XII, la mente de Juan Ruiz, hombre del siglo de Boccaccio, es cometer anacronismo; es además desustanciar la poesía del *Buen amor,* pensando que el poeta no se daba cuenta de lo que hacía" (p. 208). El *Buen amor* no es un libro didáctico en serio; es "un brote muy tardío..., la despedida humorística a la época didáctica de la literatura medieval" (p. 209; cf. "Título que el Arcipreste...", pp. 113-114).

1) La limitación del didactismo del *Buen amor* a su enlace con la

literatura narrativa y doctrinal no hace justicia a su importancia y variedad. Además de los cuentos y fábulas que comparte con esta literatura, posee el *Buen amor* como elementos de unidad estructural la autobiografía presente en las muy didácticas *maqāmat* hispanohebreas. En contraste con "las Disciplinas, Documentos y Castigos" de la literatura didáctica de su época, también encierra enseñanza no cuentística y no ética, sino jurídica (Pleito del lobo y la raposa ante el jimio, 321 *ss.*), canónica (sobre la confesión, 1131 *ss.*) y sobre todo literario-musical (Prólogo, p. 7, coplas 15, 65-66 y 1634: declaraciones sobre estilo y maestría versificatoria; 1228 *ss.*: sobre instrumentos musicales y sus características; 1515 *ss.*: sobre los instrumentos inadecuados para "cantares de arauigo"), todo lo cual, según se ha visto, concuerda íntimamente con el didactismo de las *maqāmat* árabes y hebreas. La variedad de estos últimos contenidos didácticos prueba hasta qué punto era natural para Juan Ruiz verter en el *Libro* todo su saber; y la seriedad de tales enseñanzas, que nadie ha puesto en duda (menos que nadie Menéndez Pidal, que con tanta diligencia ha ilustrado la técnica juglaresca con estos datos de Juan Ruiz), autoriza a suponer una intención no menos seria en el propósito didáctico dado expresamente como el más importante, o sea el moral. Por lo demás, dicho propósito moral no sólo campea en los elementos ya citados (cuentos y fábulas, autobiografía), sino también en el debate con don Amor, con su revisión de los pecados mortales en la primera parte y sus preceptos de conducta en la segunda, en la sátira contra el clero, que culmina en la jornada del clérigo enamorado (374 *ss.*), en la diatriba contra la simonía (492 *ss.*), en las chanzas contra la incontinencia de religiosos seglares y ordenados (1235 *ss.*, 1247 *ss.*, 1332 *ss.*), en la Cántica de los clérigos de Talavera (1690 *ss.*) y en las moralizaciones y exhortaciones edificantes esparcidas por todo el *Libro*.

2) Los ejemplos de la alternancia como exteriorización de una visión filosófica poco compatible con el didactismo no son probatorios. Las coplas 1606 *ss.* no brindan una alternancia imparcial de elogio y escarnio sobre las mujeres pequeñas, aunque —y no es poco significativo— el elogio y el escarnio sobre un mismo tema no falta en las letras medievales cristianas y semíticas[37]. Juan Ruiz prefirió, en cambio, un juego epigramático que consiste en inducir al lector a orientarse en un sentido y desconcertarle presentándole de improviso la dirección opuesta, juego muy de su gusto, pues lo repite desde el chiste de 64*d* hasta el episodio de don Hurón (1619 *ss.*), y le da su más compleja y sabrosa realización en el de doña Garoza, enhebrado del principio al fin como un zigzagueo de situaciones ofrecidas y súbitamente negadas[38]. Las coplas

[37] Por ejemplo, al-Harirí, trad. Chenery, t. 1, núm. 3, pp. 119-120: en favor y en contra del dinero; Sem Tob, *Proverbios morales*, ed. González Llubera, Cambridge, 1947, 566 *ss.*: en favor del callar contra el hablar; 589 *ss.*: en favor del hablar contra el callar. En la dedicatoria de su muy retórico *De contemptu mundi*, declara Inocencio III al Cardenal Galloccia (ed. M. Maccarrone, Lugano, 1955, p. 3): "vilitatem humane conditionis utcumque descripsi... Si vero paternitas vestra suggesserit, dignitatem humane nature Christo favente describam..."

[38] La forma más sencilla es la de 64*d*: Juan Ruiz ha estado exhortando, mediante la larga Disputación del griego y el romano, a penetrar el sentido hondo de su obra, de suerte que, cuando después de aconsejar esto mismo en tres versos,

1606 *ss.* constituyen un caso intermedio. Se presentan como conclusión inocente del Sermón sobre las armas del cristiano, al que ponen fin con un tópico de orador (cf. Berceo, *Milagros,* 704). El tono de dicho sermón, determinado a su vez por el Planto (cf. 1531 *ss.* y 1579 *ss.*), predispone al lector a otra disertación grave, y en la primera copla (1606) la dueña pequeña es sólo un ejemplo, disimulado entre otros dos, de cosas gratas por su brevedad, mientras todavía el primer verso de la copla siguiente despista con nuevos ejemplos. Aquí, con rápido viraje, el poeta se engolfa en el delicioso elogio, que concluye parafraseando las palabras iniciales (cf. 1617*a* y 1606*bc*), pero precisamente al volver al punto de partida, cuando parecería confirmar el elogio, lanza el silogismo burlón que demuestra cómo todo lo anterior venía preparando desde el principio la distensión cómica.

En cuanto a las serranillas, no veo mayor contraste entre el tono caricaturesco de la versión en cuaderna vía y el supuesto tono idealista de la versión zejelesca. Recuérdense para esta última, en la primera cántica de serrana (959 *ss.*), expresiones como "la gaha rroyn, heda", "la chata endiablada", y la situación de 971; en la segunda (987 *ss.*), los groseros dicterios de la vaquera, que derriba al viajero arrojándole su cayada; en la tercera (997 *ss.*), la retahila de prendas y quehaceres rústicos (entre ellos el de remendar las abarcas, destacado por Cervantes como opuesto a la idealización pastoril), cuya sola enumeración haría reír al público de ciudad, y en la última (1022 *ss.*), los manjares serranos y la exigencia del dinero[39], para caer en la cuenta de que no hay

añade: "Entiende bien my dicho", el lector espera algo así como "y lo juzgarás bien compuesto" (cf. 64*c*, 68*cd*, 986*cd*); pero con repentina pirueta el Arcipreste dice: "e avras dueña garrida"; compárense otros varios chistes: 547*d*: "el mucho vino es bueno... en cubas e en tinajas"; 1498*c*: "guardas tenie la monja... mas que la mi esgrima"; 1508*d*: "ella fizo buen seso, yo fiz... mucho cantar". En el episodio de don Hurón, "apostado doncel", la prolija enumeración de las tachas ("sy non por quatorze cosas nunca vy mejor que el") anula con la misma sorpresa la anticipada calificación, y todavía el juego prosigue describiendo la austeridad del mozo y aclarándola burlescamente en el verso inmediato (1621*ab*). En el Planto, a la no muy seria declaración de pesar por la muerte de Trotaconventos (1519), siguen muy en serio las imprecaciones generales contra la Muerte; al volver a Trotaconventos (1568 *ss.*), el poeta reanuda el tono menos grave del comienzo —notable ejemplo de cómo para el arte de la Edad Media lo general es el vehículo propio de la gravedad, y lo individual es más bien cómico, según observó con mucho acierto ALFONSO REYES en su ed. del *Libro de buen amor,* Madrid, 1917, p. ix, contraponiendo la sensibilidad medieval a la moderna, para la cual "el *yo* es hoy sagrado". Sobre el episodio de doña Garoza, véase *infra,* pp. 63-65.

[39] Las alabanzas a la serrana (1024*de*: "fermosa, loçana / e byen colorada"; 1025*b*: "omillome, bella"; 1026*c*: "a vos, fermosura"), descrita en el relato previo como monstruo de fealdad, no responden a intención embellecedora. Al acabar ese relato, Juan Ruiz advierte (1021*ab*): "De quanto que me dixo e de su mala talla / fize bien tres cantigas [G: fiz tres canticas grandes], mas non pud byen pyntalla". La única conservada de estas tres cantigas (1022-1042) desarrolla el primero de los dos asuntos, o sea la conversación con la serrana ("de quanto que me dixo"), pero no sólo no describe su fealdad, sino que pondera su hermosura, cosa que el autor no hace en ninguna de las restantes cantigas conservadas, salvo cuando halaga directamente a sus interlocutoras (964*c*, 988*f*). ¿Será que en las dos cantigas perdidas Juan Ruiz pintaba "su mala talla", de suerte que los citados cumplimientos de la cantiga conservada estaban destinados a provocar la risa de su público, que sabía a qué atenerse? Nótese el adjetivo poco amable que introduce la última réplica de la serrana (1040*a*): "Dixo me la heda". F. BLASI, "La *serranilla* spagnuola", *ARom,* 25

embellecimiento bucólico, y de que en este sentido el contraste entre las cánticas de serrana del Arcipreste y las serranillas de Santillana, lugar común de la historia del género en España, está perfectamente justificado. La copla 70 ("De todos jnstrumentos yo, libro, so pariente...") nada dice sobre la visión de la vida que abrigaba el poeta; se refiere al *Libro* tan enfática y exclusivamente que en ella el libro habla en primera persona, y no para declarar alternancia de elementos opuestos, sino para insistir (exactamente como el Prólogo, p. 6, concretizado en la Disputación del griego y el romano) que el valor de la enseñanza que el lector saque dependerá de su talante.

3) Declaraciones como éstas o como sus análogas de 909*b*, 986*cd*, 1634, me parecen mucho más definitivas que la pirueta de 64*d* y, a la vez, nada incompatibles con el tono regocijado de muchísimas páginas, dada la especial concepción de la Edad Media (y de muchos siglos después) sobre la necesidad de amenizar la enseñanza. Menéndez Pidal ha probado irrefutablemente que el título dado por Juan Ruiz a su obra es *Libro de buen amor* ("Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías"); la conjetura, basada en su interpretación de las coplas 923, 932 y 933, de que está dado por ironía, es menos sólida. En la primera de dichas coplas, lo que el poeta aconseja claramente es nunca vituperar a nadie ("Prouelo en Vrraca, do te lo por conssejo, / que nunca mal rretrayas a furto nin en conçejo") y quizá —el texto de los dos versos siguientes es oscuro y parece estropeado— también aconseje, como proceder más seguro en la práctica, no expresar el pensamiento [desfavorable], conforme al aforismo de la copla anterior (922*d*): "o piensa byen que fables, o calla, faz te mudo"; y la copla 932 recomienda asimismo, por boca de la vieja, no decir nunca palabra malsonante: en todo este episodio (910-944) no encuentro nada que corresponda al consejo de que "jamás debe el hombre descubrir la «poridad» que guarda en su pecho ni debe llamar a las cosas por su justo nombre". Tampoco hallo que Trotaconventos proponga el título de *Buen amor* para el *Libro*. Lo que propone, para ilustrar la moraleja del pasaje (932*c*: "ca de buena palabra pagase la vezindat"), es (932*b*): "llamat me Buen amor e fare yo lealtat" y, en efecto, otorgado el nombre eufemístico la vieja hace maravillas en servicio del Arcipreste (933*c ss.*). El poeta admite la lección y declara (933*ab*):

> Por amor de la vieja e por dezir razon,
> "Buen amor" dixe al libro e a ella toda saçon.

El título, irónico para designar a la tercera[40] —exactamente como lo es en el Planto figurársela en el Paraíso entre dos mártires—, no quiere

(1941), 93 *ss.*, por no tomar en cuenta la narración en cuaderna vía y por su excesivo apego a la pastorela francesa, equivoca la interpretación de las cánticas de serrana de Juan Ruiz, y sobre todo de "Cerca la Tablada...", cuyas fórmulas corteses no son ecos de galantería francesa sino pulla irónica. MENÉNDEZ PIDAL, "Sobre primitiva lírica española", *CuN*, 3 (1943), 213, aduce con razón el paralelo de la pastorela provenzal "Mentre per una ribiera...", donde el poeta traza la caricatura de la fea porqueriza y acentúa la broma hablándole con gran cortesía.

[40] En cuanto un personaje de conducta inmoral aspira al nombre opuesto a su particular inmoralidad, la pretensión de Trotaconventos "llamat me Buen amor" es comparable a la del caballero desgarrado Falstaff, cuando en la *Primera parte*

decir que el poeta descrea del "buen amor" como 'amor divino' y 'amor cortés' —o del Paraíso y los mártires[41]. Los vs. 13*cd* y 1630*ab*, que proponen solemnemente el título de la obra, afirman su seriedad; particularmente significativo es el v. 13*d*, que apunta los dos fines de toda literatura didáctica —"prodesse *et* delectare"— insinuando su gradual diferencia de valor: "que los cuerpos alegre e a las almas preste".

4) Tan ajenos al hombre moderno son los modos de pensar de la Edad Media, que un medievalista de la insigne talla de don Ramón no admite la fe viva de Juan Ruiz, "pues es *fides sine operibus,* algo así como la fe del salteador de caminos que lleva sobre el pecho un devoto escapulario" (*Poesía juglaresca,* p. 207). Cabalmente, tal es la fe que exhiben los más famosos y divulgados milagros de la Virgen en la Edad Media: el ladrón devoto, el clérigo embriagado, la abadesa encinta, la madre incestuosa e infanticida, insoportables para la religiosidad de hoy, son personajes tratados con evidente simpatía por los autores medievales. Por otra parte, para afirmar que la fe de Juan Ruiz no se apoya en sus obras, Menéndez Pidal no tiene más prueba que el predominio en el *Libro* de "la profana burla juglaresca" (*ibid.,* p. 208). Ahora bien: a propósito de la hipérbole sacroprofana, blasfema para el lector de nuestros días, llamé la atención (*RFH,* 8, 1946, 121) sobre el milagro en que un caballero implora devotamente la ayuda de la Virgen para seducir a una dama, y la Virgen, sin pararse a aquilatar su fe, responde en sus mismos términos, pues se le aparece radiante de lujo y hermosura, preguntándole "¿Es ella más hermosa que yo?" y exigiendo su amor. Este milagro, el de la Virgen que deshace la boda de su adorador, y tantos más muestran con qué facilidad se movía el hombre medieval —y no sólo el de España— entre lo sagrado y lo profano. Desconcierta al lector moderno de muchos sermones de San Bernardo de Claravalle o a él atribuidos y de mucha poesía mariana[42] el sensual detenimiento con que se diserta sobre la anatomía y fisiología de la Virgen, pero no puede dudarse de la sincera devoción de estos escritos ni de que fueron motivo de edificación y no de escándalo. El austero Berceo agrega detalles escabrosos al texto latino de sus *Milagros,* y al romanzar el de la abadesa encinta no resiste a la tentación de guiñar humorísticamente el ojo a su auditorio, y explicar que la prelada, en quien "iazie mucha bondat" (507*cd*), "piso por su uentura yerua fuert enconada, / quando bien se catido, fallose enbargada". Lo que ha de inferirse de estos hechos no es que Berceo no tome en serio los milagros de la Virgen, sino que

de Enrique IV, I, 2, propone al Príncipe de Gales: "and let men say we be men of good government". C. L. BARBER, *Shakespeare's festive comedy,* Princeton, 1959, que subraya el trasfondo de festividades populares en las comedias shakespirianas, comenta (p. 197): "Aquí Desgobierno [*Misrule,* personaje folklórico que presidía comilonas y jaranas y que se perpetúa en Falstaff] pide que se le llame Buen gobierno, tal como lo exige su papel". La pretensión caracteriza ante todo al escandaloso personaje.

[41] Además, W. KRAUSS, en su reseña del libro de Lecoy (*ZRPh,* 62, 1942, 537), observó muy atinadamente que "e por dezir razon" eleva el *Libro* por sobre el plano de Trotaconventos o, para hablar en plata, que "Buen amor" se aplica en broma a Trotaconventos y en serio al *Libro,* donde se ensalza el buen amor y se condena el loco amor, aunque sin excluirlo, paralelamente (como queda dicho) al tratado *De arte honeste amandi.*

[42] Cf. P. S. ALLEN, *Medieval Latin lyrics,* Chicago, 1931, pp. 191 *ss.*

se esfuerza, en este como en otros aspectos, por darles toda la concretez y vitalidad que puede[43]. La misma actitud básica, intensificada por el temperamento personal de Juan Ruiz, es la que en el *Libro* reúne poesías devotas de viva fe y aventuras más o menos livianas, nunca ajenas a propósito edificante, aunque no siempre conformes al decoro de épocas más tardías. Para la modalidad que separa pulcramente tierra y cielo —con un intelectualismo donde quizá trascienda cierta conciencia de inseguridad en la fe—, hacer chistes con el nombre de la moza Cruz o meditar sobre la Pasión entre los amoríos con las serranas y las peripecias de don Carnal es tan indecoroso como amenizar la predicación con chascarrillos, pero sabido es que esta última práctica, cultivada durante siglos de fervor religioso, y no sólo entre cristianos, decae en Occidente bien entrada la Edad Moderna, precisamente cuando el racionalismo entibia la devoción. La bellísima escena de Calderón, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario,* II, en que para esconder de los árabes la imagen de la Virgen toledana, Godmán profana el altar[44], ha captado hondamente la fe viva y familiaridad paradójica con lo sagrado, tan propia de los tiempos medievales como ajena a los nuestros.

Lo chocante de esta familiar devoción, de cuya sinceridad no cabe dudar, debe abrir los ojos sobre la sinceridad de la moralización, también expresada en forma chocante para el lector de hoy. Sería insensato atribuir intención moral a Juan Ruiz a base exclusiva de la premisa: "Todo hombre medieval era un moralista de recta intención", pero sucede que Juan Ruiz proclama a voces tal intención, y que además "se dilata en sermones moralistas" (*Poesía juglaresca,* p. 208): por con-

[43] Cf. *Milagros,* 161*d,* y los citados vs. 507*cd,* con los pasajes correspondientes del ms. de Copenhague Thott, 128, milagros 7 y 23 (R. BECKER, *Gonzalo de Berceos "Milagros" und ihre Grundlagen, mit einem Anhange: Mitteilungen aus der lat. Hs. Kopenhagen, Thott, 128,* Strassburg, 1910): "eciam filium contra propositum monachi habebat"; "occulto iudicio dei preualens [la malicia del diablo] preciosum castitatis sigillum confregit"; otra versión dice: "instinctu diaboli et propria fragilitate decepta concepit" (H. KJELLMAN, *La deuxième collection anglo-normande des miracles de la Sainte Vierge et son original latin,* Paris-Uppsala, 1922, p. 60. Como ejemplo de la reelaboración concretizante de Berceo, compárese la copia 162 ("Por salud de su cuerpo e por vevir mas sano / usava lectuarios apriesa e cutiano, / en yvierno calientes e frios en verano") con el original: "pocionem [medicinalem] pro corporis salute accipiens"; la copla 508 ("Fol creciendo el vientre en contra las terniellas, / fueronseli faciendo peccas ennas masiellas, / las unas eran grandes, las otras mas poquiellas, /ca ennas primerizas caen estas cosiellas") con el original: "Iam tempus instabat quo conceptus illiciti quod studiose celauerat honus deponeret, cum ecce tam per incessum quam per cibum a sanctimonialium muliebri sagacitate deprenderetur"; la versión reproducida por Kjellman no trae ninguna de "estas cosiellas". Bueno también es tener presente que, por su exaltación del alma sobre el cuerpo, la Edad Media está mucho más dispuesta a perdonar los yerros de la carne que los del espíritu, la incontinencia, por ejemplo, que la herejía. Juan Ruiz y, como se ve, el austero Berceo, pueden bromear sobre galanteos de religiosos y religiosas, pero no hay bromas con el clérigo que se extralimita de jurisdicción (*Milagros,* 904-905; *Buen amor,* 1144 *ss.*).

[44] *Teodosio*—Sube al altar, y desciende / la imagen, pues que ya ves / que secreto y prisa importan. *Godmán*—¿Y quién se podrá atrever / a poner desvanecido / sobre aquella ara los pies? / A los brazos que en sus brazos / han merecido tener / la Emperatriz de los cielos, / ¿quién ha de atreverse, quién? *Teodosio*—La fe de un godo español. *Godmán*—Pues atrévase mi fe.

siguiente, toda interpretación que desatienda estos hechos corre el riesgo de falsear el *Libro* destruyendo su integridad por determinar apriorísticamente, en consonancia con los hábitos y valoraciones del intérprete, qué es lo que debe tomarse en serio. Ni qué decir tiene que en la Edad Media no todos los hombres pensaban, sentían y querían de igual modo, pero la cultura del Occidente europeo durante la Edad Media era notablemente más uniforme que la de nuestros días, porque se reducía a un sector mucho más exiguo de la sociedad, porque su volumen de erudición era mucho más limitado y porque estaba moldeada en un grado apenas concebible hoy por una Iglesia uniforme: nadie puede negar, por ejemplo, que el arte medieval es menos variado que el moderno, pues aparte las razones dichas, no estaban a la orden del día el desborde individual, el afán de originalidad y el pujo de inmediatez en la expresión, y asimismo entre los siglos XII y XV la literatura es mucho más uniformemente didáctica que entre los siglos XVII y XX.

¿Qué duda cabe de que hay diferencias entre el siglo XII y el XIV, y entre los individuos Pedro Alfonso y Juan Ruiz? No las hay menores entre el siglo XIV y el XVI, y entre los individuos Petrarca y Garcilaso, y el examen de los versos que éste imita de aquél revela netamente la doble diferencia: ello no quita que la obra de Garcilaso sea inexplicable fuera del petrarquismo. De modo parecido, y sin postular en el *Buen amor* ningún calco directo de la *Disciplina clericalis*, hay que reconocer que este libro, escrito por un judío converso en la lengua de la clerecía cristiana y para su instrucción, con formas y materiales semíticos, representa a maravilla el complejo cultural peculiar de España en la baja Edad Media, fuera del cual, según ha demostrado definitivamente don Américo Castro, es ocioso tratar de entender al Arcipreste. No creo, por otra parte, que haya anacronismo grave en pensar que Juan Ruiz coincide en intención didáctica con un español del siglo XII, ya que el mismo Menéndez Pidal ha probado que coincide en intención satírica con los clérigos ingleses que a principios del siglo XIII compusieron la *Consultatio sacerdotum (Poesía juglaresca*, pp. 205 *ss.)*. Me temo que más anacrónico sea ver en Juan Ruiz un "hombre del siglo de Boccaccio" —si por estas palabras ha de entenderse algo más que la mera coexistencia en el tiempo—, como lo sería dar por sentado el mismo estadio de pensamiento historiográfico para Pelayo de Oviedo y Otto de Freisingen, ambos de la primera mitad del siglo XII, el mismo estadio de pensamiento político para don Juan Manuel y Marsilio de Padua, ambos de la primera mitad del siglo XIV. El hecho de que, en conjunto, Boccaccio influyó más en España como erudito y moralista que como cuentista, y de que no hay huella del *Decamerón* en la literatura castellana hasta la segunda mitad del siglo XVI, muestra cómo la contemporaneidad espiritual del artista español y el italiano es una falacia de cómputo[45]. Tampoco veo por qué equivale a "desustanciar la poesía"

[45] Véase CAROLINE B. BOURLAND, "Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature", *RHi*, 12 (1905), 3 y 68. Es probable, aunque no seguro, que las justificaciones de Boccaccio al comenzar y al acabar el *Decamerón* —obra anterior a su "conversión"— sean un medio poco sincero de prevenir ataques, pero el ejemplo de Chaucer a fines del siglo XIV y el de Margarita de Navarra a mediados del XVI, enseñan cómo el decoro y la moral obedecen a normas tan cambiantes que hay

de Juan Ruiz el situarla en la tradición cultural árabe-judeo-cristiana de su tierra, fuertemente didáctica, más bien que en la tradición humanística de la Italia del Trescientos. Ni por qué el afirmar su didactismo supone que el poeta "no se daba cuenta de lo que hacía", cuando precisamente la interpretación didáctica es la única que hace hincapié en las reiteradas declaraciones del poeta de escribir con intento edificante y forma amena.

La tesis final parecería asimilar la posición del *Buen amor* con respecto a la literatura didáctica de la Edad Media a la del *Quijote* con respecto a la novela caballeresca, de la que de veras es "brote tardío" y "despedida humorística". Todo el mundo sabe que desde la segunda mitad del siglo XVI declina el libro de caballerías y que prácticamente acaba en los primeros años del siglo XVII, antes de la aparición del *Quijote*. Pero no es ésa la situación de la literatura didáctica, que justamente por los años del *Buen amor* produce su obra maestra de prosa, el *Conde Lucanor*, y con posterioridad a Juan Ruiz, los *Proverbios morales* de Sem Tob, la *Doctrina de la discreción* de Pedro de Veragüe, el *Libro de miseria de omne*, el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala, en verso: y en prosa, la versión amplificada de *Castigos e documentos del rey don Sancho*, el *Libro de los gatos*, el *Libro de los exemplos por abe* de Clemente Sánchez de Vercial, el *Arcipreste de Talavera*, el *Espéculo de los legos*. Con don Juan Manuel, Juan Ruiz comparte la cumbre de la literatura didáctica castellana de la Edad Media, de la que su *Libro* es la expresión más rica y original, no su tardía parodia.

En mi interpretación del *Libro de buen amor* trato de dejar a un lado —con plena conciencia de la dificultad e inconvenientes de proceder así— su inherente visión filosófica, que han enfocado especialmente Castro y Kellermann, para atenerme a su propósito inmediato y deliberado y a su tema concreto. Bien sé que toda obra maestra, una vez realizada, sobrepasa con mucho el intento con que la ejecutó su autor: la *Eneida* es bastante más que la glorificación de Augusto y de Roma, como el *Quijote* es bastante más que el ataque contra los libros de caballerías. Con todo, ese punto de arranque, expresamente declarado por grandes artistas que no eran falsarios o mistificadores, es un dato valiosísimo que debe permanecer en el centro de la búsqueda, y que

que andarse con pies de plomo para fallar sobre la buena o mala fe de autores alejados de nuestra época. El caso de esta princesa es instructivo en extremo, ya que se conoce bastante bien su vida. Margarita, intachable en su conducta privada, devota y aun mística, activamente interesada en la depuración ortodoxa del catolicismo, compone el *Heptaméron* con sano propósito, hoy admitido por todos, entretejiendo historias, las más de ellas lúbricas o sucias y glosando infatigablemente su meollo edificante. Es sintomático que, para exculpar el maridaje de indecencia y moralización, algún crítico del siglo pasado haya sostenido que el *Heptaméron* es pecadillo juvenil; en verdad, la piadosa autora lo compuso en sus últimos años, sin llegar a concluirlo, como fruto último de su experiencia. La privilegiada posición de Margarita, reina de Navarra y hermana muy amada de Francisco I, descarta la probabilidad de que su moralización sea cautela para escudarse de ataques, como puede argüirse para la novela picaresca y para las *Novelas ejemplares* de Cervantes. (Cf. M. J. DARMESTETER, *La Reine de Navarre, Marguerite d'Angoulême*, trad. P. Mercieux, Paris, 1900, pp. 209 y 215-216; H. NOEL WILLIAMS, *The pearl of princesses. The life of Marguerite d'Angoulême, Queen of Navarre*, London, 1916, pp. 355 *ss.*).

merece la confrontación más cuidadosa con cuanto se conozca de la obra, la vida y el ambiente del autor, antes de desecharlo porque no se compadece con el modo de pensar de la crítica actual.

La intención expresamente declarada por Juan Ruiz en el Prólogo, en los versos preliminares hasta la copla 71, al comienzo o fin de muchos episodios (76, 105 *ss.*, 161 *ss.*, 892 *ss.*, 944*d*, 950 y 951*d*, 1319*c*, 1503 *ss.*, 1508*d*), en pasajes ocasionales (por ejemplo, 986*cd*, 1390*cd*) y en la peroración final (1626 *ss.*), es moralizante. Con esta intención concuerdan las largas y abundantes disertaciones morales, satíricas y eruditas ya indicadas, los numerosos cuentos y fábulas, así como el alarde de maestría versificatoria y el estilo en lo que tiene de sabio, sentencioso, generalizador y amigo de repetición y ejemplo. Por todos estos motivos, en mis citadas "Notas..." y en la Introducción a mi edición escolar (Buenos Aires, 1941), me adherí a la interpretación del *Libro* como poema ameno de intención didáctica[46]. Insisto en que ni por asomo entiendo que el *Buen amor* sea un "código de moralidades", una "abstracta didáctica" o un poema didascálico a la manera grecorromana y neoclásica. Lo que sostengo es que estamos ante una obra de literatura amena y provechosa a la vez, porque su autor, conforme a la tendencia de su época, patente también en el *Conde Lucanor* (véase sobre todo la larga imagen de las medicinas del hígado, al final del Prólogo), se ha propuesto hacer un libro "que los cuerpos alegre e a las almas preste" (13*d*). Si subrayo la finalidad de enseñanza más bien que la de regocijo es a causa de que, por no ser hoy familiar tal asociación, se rechaza el propósito edificante, con grave detrimento del sentido e integridad del *Libro*. A continuación, agrego a los argumentos detallados en mis dos trabajos anteriores y en las páginas previas de éste, los siguientes que, a mi ver, confirman dicha interpretación.

1) Por un modo de pensar ajeno a la mentalidad grecorromana y a la moderna, forma parte del programa didáctico medieval la amenización de la enseñanza: a los ejemplos de al-Yahiz (CASTRO, p. 415), de Ibn Hazm y de Juan Ruiz —y de las autoridades que éstos últimos alegan—, pueden agregarse los reunidos por O. H. GREEN, "On Juan Ruiz's...", p. 13, con su sensata inferencia sobre la función de todos los elementos cómicos del *Libro* como distensión placentera. Ejemplo pocos años posterior al *Libro de buen amor*, de lance amoroso vertido con extraña sensualidad para impartir una inequívoca lección austera es el de Sem Tob, coplas 32-33: "En sueño vna fermosa...". Por esa misma concepción didáctica (que siglos de exegesis alegórica fomentan entre judíos, cristianos y musulmanes), lances a veces muy desenvueltos pueden usarse sin hipocresía para impartir lecciones edificantes; en el caso de Juan Ruiz y de muchos otros, las partes amenas son superiores como realización de arte a las escuetamente edificantes, pero si lo que interesa es comprender el *Libro* y no novelar sobre la persona (o el subconsciente) del autor, hay que admitir que unas y otras responden al mismo propósito unitario. Otra modalidad, que es dogma para la

[46] Es la interpretación que habían propuesto G. M. BERTINI, *Saggio sul libro del "Buen amor" dell'Arciprete de Hita. L'unità del poema*, Torino, s. f., en parte S. BATTAGLIA en los artículos citados, y sobre todo L. SPITZER, "Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita", *ZRPh*, 44 (1934), 237-270.

pedagogía medieval y anatema para la de hoy, consiste en enseñar por ejemplos vitandos: tal es la base de la instrucción fabulística, ya que la moraleja más frecuente es la que amonesta: "No hagas como la cigarra", "No hagas como el cuervo". El poema anglonormando de fines del siglo XII, *Le donnei des amanz*, vs. 151 *ss.*, contiene una preciosa advertencia sobre los autores antiguos (Ovidio, Virgilio, Lucano, Estacio, Catón): en sus escritos se encuentran fabulillas y paparruchas *(fablettes, famfelues)* tales que un lego los desdeñaría, pero en ellas aprende el sabio a conocer seso y locura, nobleza y villanía, "l'un contraire tut a estrus / par l'autre per cunuisum nus". Todavía casi a mediados del siglo XV, Juan de Mena acude al mismo principio escolástico para justificar la yuxtaposición de lo infernal y lo paradisíaco en su glorificación del Marqués de Santillana: "porque vn contrario puesto cabe otro más claramente es alumbrado, según quiere el philósofo"[47]. No es otro el principio justificativo de las *Novelas ejemplares*, del *Deleitar aprovechando*, de los *Desengaños*, tan numerosos en la novelística del siglo XVII ni, bien mirado, el de las comedias de figurón y de los dramas de tesis de época más reciente.

2) Varios rasgos del *Libro de buen amor* se explican más satisfactoriamente por su intención didáctica que por cualquiera de las otras interpretaciones propuestas. Tal es el caso de las repeticiones estructurales; la más desconcertante es la de los "castigos" de don Amor (423 *ss.)* y los de doña Venus, que contienen una referencia expresa a los primeros (608 *ss.)*. Lecoy explica la repetición "porque [Juan Ruiz] no tenía el valor de sacrificar ningún producto de su vena" (p. 304), pero al estudiar con algún detenimiento la composición del *Libro*, ya se ha visto que imagina al poeta muy afanoso de escoger lo mejor o más característico de los productos de su vena (p. 351). A la vez, no puede menos de notar Lecoy "la repetición de aventuras casi idénticas" (p. 359)[48]. Si paramos mientes a que Juan Ruiz tenía por modelo formal una serie indefinida de aventuras —un arabesco, como dice grá-

[47] *Le donnei des amanz*, ed. G. Paris, *Ro*, 25 (1896), 497-541, vs. 167-168: 'Conocemos de veras un contrario mediante el otro, que le hace juego'. Sobre este poema y su enlace con la novelística oriental ha llamado la atención GONZÁLEZ LLUBERA, art. cit. *Donnei* = 'doñeo', voz frecuente en el *Libro*, 188*c*, 549*b*, 633*d*, 1614*d*. Para el estudio del *Buen amor*, interesan la declaración de *Le donnei des amanz*, 173 *ss.*, de que el poema está destinado a un joven que por ahora hallará en él alegría y con los años sacará provecho, la prédica y ejemplo contra el abuso del vino (1217 *ss.*), los detalles de procedimiento judicial agregados a la escena del pleito en la fábula del labrador y la culebra (841 *ss.*, 864 *ss.*, 877 *ss.)*, los versos ascéticos en boca de la dama (1241-1242). No menos instructiva es la reacción del sabio editor, que niega la autenticidad de estos últimos versos "inesperados" porque el poeta y la dama no se han mostrado ascéticos desde el comienzo, y observa que la composición del poema es "poco rigurosa", puesto que los enamorados tratan "asuntos que no debían preocuparles en absoluto, y por momentos [el autor] olvida totalmente que es uno de ellos y no él quien habla. Los ejemplos no están siempre muy bien elegidos para ilustrar el punto sobre el cual se los alega; las reflexiones que provocan tienen un carácter didáctico que no responde a la gracia y delicadeza de ciertas partes" (pp. 529-530): como se ve, los lugares comunes de la crítica sobre el *Buen amor* que se empeña en ajustar esta obra medieval, de estructura semítica, a la composición lógica y la uniformidad de tono del arte grecorromano y moderno. La cita de Juan de Mena está tomada de la *Coronación*, Preámbulo primero.

[48] Al unísono con Lecoy, U. LEO vacila entre asegurar que Juan Ruiz es flojo en

ficamente Castro— enhebradas por el *yo* del narrador, echamos de ver que para él la repetición de episodios paralelos tenía infinitamente menos importancia que para los mentados críticos, ansiosos de descubrir en el *Libro* un plan regular con exposición, nudo y desenlace o, cuando menos, con "núcleos principales" y "episodios satélites". Los "castigos" amorosos y las prevenciones morales que Juan Ruiz repite a sabiendas y no por distracción, según prueban las referencias de los pasajes posteriores a los anteriores (608-609 a 423 *ss.*; 937-938 a 699-700; 1583*a* a 217 *ss.*), dan el por qué de esta despreocupación: a tal punto le interesa inculcar su doctrina, que acoge gustoso toda oportunidad de exponerla. Reñirle por su frecuente *double emploi* casi es como reñir a Berceo porque la mayor parte de los *Milagros de Nuestra Señora* son uniformes o porque sus moralizaciones y plegarias lo son más todavía.

Estrechamente asociado con la repetición didáctica se encuentra el desenlace semejante de las aventuras amorosas. He escrito en mis "Notas...", p. 112, que como la autobiografía de Lucio o la del pícaro, la del Arcipreste revela su ejemplaridad en la exhibición desairada del protagonista en todos los lances. En efecto: de las catorce aventuras del *Buen amor*, cinco fracasan por negativa de la amada (77 *ss.*, 167 *ss.*, 1317 *ss.*, 1321 *ss.*, 1508 *ss.*) y dos por su muerte (910 *ss.*, 1332 *ss.*), dos por perfidia o necedad del mensajero (112 *ss.*, 1622 *ss.*), dos por pretensión exorbitante de la serrana (993 *ss.*, 1006 *ss.*), mientras en las otras dos cánticas análogas, el poeta, como queda dicho, se pinta a merced de las temibles serranas (971*f*: "oue de fazer quanto quiso"; 984*d*: "resçele e fuy couarde"), de suerte que la consumación del amor le deja en postura más ridicula que nunca. La única excepción es la aventura de don Melón —lógicamente, ya que a diferencia del resto, en ella el poeta no inventa sino traduce, y ya que el triunfante enamorado no es el Arcipreste sino don Melón, que acaba casándose con su bella. Pero este desenlace, al fin de cuentas también feliz para la seducida, debió de inquietar a Juan Ruiz, y para contrarrestarlo moraliza la aventura mucho más largamente que ninguna otra (892 *ss.*). Semejante exhibición desairada del protagonista invalida la interpretación del *Libro* como "la historia estilizada de un aprendizaje amoroso" (LECOY, p. 357), en que el autor se ha asignado "el papel de lucimiento" (*ibid.*, p. 366), ya que después de la única aventura lograda, la de don Melón, se reanuda la serie de fiascos. Tampoco cuadra con el fracaso como final exclusivo la interpretación del *Buen amor* como la expresión poética del tránsito de un opuesto a otro (pues de ser así se esperaría, según queda dicho *supra*, pp. 34-35, una sucesión de aventuras diversas y de diverso desenlace), y mucho menos la que afirma en el *Libro* el predominio del goce dionisíaco o del "élan vital" bergsoniano (CAPECCHI, "Il *Libro*...", II, 89). Para Kellermann (p. 243), el fracaso de los amoríos no emana de intención didáctica sino del supuesto tema central del *Libro*, que es el pecado y, en particular, la tendencia al pecado más bien que el pecado en acto. Aparte el hecho de que esta explicación no puede extenderse a la novela de Lucio, a las *maqāmat* de Selomó ibn Siqbal ni a las

composición (*Zur dichterischen Originalität...*, pp. 14, 18 *ss.*, 27), o no tan flojo como dicen por ahí (pp. 63, 79, 96, 105).

novelas picarescas, ¿es legítimo el paralelo entre la tendencia al pecado y el cortejo amoroso por una parte, y entre el pecado en acto y el logro del amor por la otra? Si el impulso o tendencia al pecado es para el cristiano una disposición inherente al hombre, pero reprimible merced a la religión, el cortejo amoroso es una actividad pecaminosa, cualquiera sea su éxito, de igual suerte que el robar es pecado independientemente de que el ladrón escape o no con la presa. Por lo demás, el poeta no tuvo empacho de pintar el pecado en acto, no sólo al traducir el *Pamphilus* (laguna de 32 coplas entre las 877 y 878), sino al componer de su cosecha las dos primeras cánticas de serrana (970-971; 981 *ss.*), donde el ridículo de que se cubre mostrándose forzado por las serranas lascivas prueba que no le preocupaba el sutil distingo entre pecado y tendencia al pecado, sino el afán de desvalorizar todo loco amor. A decir verdad, unas páginas atrás el mismo Kellermann observa (p. 234) que el reiterado fracaso amoroso debe conectarse con el didactismo del *Libro*, maravillosamente glosado por el poeta al meditar sobre la primera derrota (copla 105):

> Como dize Salamo, e dize la verdat,
> que las cosas del mundo todas son vanidat.
> todas son pasaderas, van se con la hedat,
> ssaluo amor de Dios, todas sson lyuiandat...

Don Américo Castro (*La realidad...*, pp. 385 *ss.*) comenta sagazmente el contraste que ofrece el *Buen amor* entre lo concreto de la pintura del ambiente, de lo no individualizado (los pies movedizos de la juglaresa y del tejedor, 470-471; el rabadán, el pastor y su mozo, 1213; el aterido de frío que se besa las uñas, 1274*d;* el labriego y sus tareas mensuales, 1272 *ss.;* los asnos y tábanos en verano, 1285, 1293*cd*, etc.), y lo abstracto y vago de las figuras que el autor aisla (no sólo personificaciones como don Carnal, doña Cuaresma, don Jueves Lardero, don Ayuno, sino también las amadas nobles, las serranas, la misma Trotaconventos), y lo explica porque los elementos ambientales "no eran realidades «categorizadas» literaria y tradicionalmente... Un personaje literario era, en cambio, una estructura con su vida ya hecha". La explicación me parece muy acertada, pero no exclusiva del *Buen amor*, sino pertinente por esencia a las grandes obras de la literatura didáctica. Piénsese en el *Roman de la Rose* (sobre todo en la parte de Jean de Meung), en el *Conde Lucanor* y hasta en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón y de Ben Jonson, donde lo que sostiene poéticamente la obra es la riqueza concreta de lo que el autor ha intuido libremente —la escalera de piedra muy bien labrada por debajo del Tajo y la cámara con los libros de don Illán, el lodo de agua rosada, canela y almizcle de la reina Ramayquia— y no los personajes que los autores no han querido concretizar porque se proponían presentarlos como tipificaciones convencionales de la conducta humana. Si, como observa con no menos acierto Castro (p. 387), esto no acontece en la *Celestina*, es porque la finalidad didáctica, no ajena a la reflexión de Fernando de Rojas sobre el libro acabado, está lejos de haber presidido íntimamente al libro durante su creación.

3) Cabalmente la esencial diferencia en la caracterización de Trotaconventos y de Celestina constituye un testimonio irrecusable a favor

de la intención didáctica presente en el *Buen amor* y ausente en la *Tragicomedia*. La verdad es que, al cotejo con la Vieja del *Pamphilus*, Trotaconventos resulta considerablemente más vivaz, más en camino a la individualización. Pero al cotejo con Celestina, tal vivacidad se reduce a multiplicar las notas accesorias de ambiente y a desarrollar un solo aspecto del personaje, desarrollo que continúa en otras aventuras, independientemente del *Pamphilus*. Ese solo aspecto es la maestría en las artes que inducen al loco amor: no aspira, pues, Juan Ruiz (como los autores de la *Celestina*) a la representación integral, artísticamente desinteresada, de esa criatura humana, antes bien la reduce a la única faceta que se propone fustigar, con esquematismo inherente a la literatura didáctica.

Así, la imitación del *Pamphilus* ha introducido la nota de la codicia, algo ampliada —conforme a la técnica habitual del Arcipreste—, pero no ahondada, pues también queda en suspenso: sólo Rojas convirtió lo que hasta entonces era un rasgo humorístico secundario en una clave trágica de Celestina, porque sólo él encaró como artista y no como moralista el papel de la tercera. Nada dice Juan Ruiz sobre el pasado de Trotaconventos, sobre sus vicios y debilidades, y, aunque diestro en semblanzas de belleza y fealdad, calla su físico y apariencia: evidentemente, también aquí ha prevalecido la sequedad del *Pamphilus* sobre la profusión detallista con que la literatura romana y la árabe presentan a la alcahueta, lo que destaca el enfoque didáctico del *Buen amor*. En cambio, el Arcipreste es de veras innovador en cuanto a la habilidad profesional de la medianera, tanto al delinear en general el tipo (437*b* *ss.*, 937 *ss.*) como al retratarla en particular (698 *ss.*, 1317*a*, 1573 *s.*). Muy lejos deja Juan Ruiz al *Pamphilus* cuando expresa la confianza de Trotaconventos en sus propias artes (703*d*, 709, 711*a*, 716) o cuando encarece en ocho versos (704-705, ni sugeridos siquiera en el *Pamphilus*) la reserva del gremio: lo instructivo es que tal reserva no pertence a Trotaconventos como individuo, sino como miembro del "ofiçio de corredores", según recalca el uso del plural ("encobrimos..., vendemos..., ayuntamos..."), en tanto que Celestina, aun refiriéndose a su gremio, es ante todo individuo que jamás se disuelve en categoría genérica.

La ofensiva contra doña Endrina comienza con la actualización de los preceptos previamente enunciados (436 *ss.*): Trotaconventos, fiel a su género (699*a*: "Era vieja buhona, *destas* que venden joyas"), aparece pregonando sus mercancías hasta entrar en casa de la viudita, a quien ofrece una sortija mientras declara lo que trae pensado (724). Apartándose del *Pamphilus*, donde sin ningún pretexto la Vieja se arrima a la puerta de Galatea y por feliz azar ésta oye las palabras que le están destinadas, Trotaconventos procede "con antipara" (1323*a*), esto es, adopta los diversos oficios que le abren las puertas. Estos oficios encubridores son otras tantas notas ambientales, pues pertenecían a la realidad social de la época, y así lo confirma don Amor (438*d*, 440): Trotaconventos no es sino la ilustración concreta de semejante categoría (699*a*, 700*ab*, 937 *s.*, 1324*b*), pero en la literatura castellana, la "antipara" es un aporte original de Juan Ruiz. Que la *Tragicomedia* lo tuvo presente es innegable; no menos innegable es que le imprimió una diferencia radical: el didáctico Arcipreste toca en general los diversos oficios de la medianera, aun dentro de su más pormenorizado episodio (699-700), en

tanto que los autores de la *Celestina* los despliegan como notas de un solo personaje concebido en su concreta individualidad. Otro aporte original de Juan Ruiz a la maestría de la tercera es su don de improvisación, el sacar partido, por ejemplo, del pleito que inquieta a doña Endrina (y del que ella acaba de enterarse) para recomendar a don Melón como el defensor ideal (742 *ss.*), y en el episodio de la mora una insinuante acomodación al interlocutor en lengua y estilo (cf. pp. 67-68 y nota 57). Pero en lo propiamente dramático, Juan Ruiz no va más allá del *Pamphilus:* a diferencia de Celestina, Trotaconventos no obtiene el sí de la amada, y fuerza el juego trayéndosela con engaño a su casa. El Arcipreste debió de advertir cuánto menguaba su brillante relato el sustituir de repente el poder de seducción de la tercera por una burda treta, ya que al referir brevemente otras hazañas de la vieja no introduce estratagemas semejantes, y atribuye su éxito exclusivamente a sus artes, alabadas en términos de magia (941 *s.*). A su vez, las restantes aventuras amorosas del *Libro,* en las que media Trotaconventos-Urraca, son todas fracasos: aparte la de las coplas 910 *ss.*, frustrada por muerte de la dama, asistimos una tras otra a las derrotas de la tercera (1318 *ss.*, 1323 *ss.*, 1343 *ss.*, 1508 *ss.*). Verdad es que el poeta siempre sabe dotar a su personaje de animación y versatilidad, pero en los dos últimos episodios, el de la monja en apariencia frivola y el de la mora zahareña, el talento de la mensajera sirve más que nada para realzar la virtud triunfante de las adversarias. Por valioso que sea el personaje de Trotaconventos, no es el bosquejo completo que los autores de la *Tragicomedia* sólo hubiesen tenido que pasar en limpio. Entre ambas obras hay una diferencia fundamental en que no puede insistirse demasiado: el *Libro de buen amor* pinta el tipo general de la tercera, sin interesarse en la biografía personal de Trotaconventos-Urraca, sino únicamente en las mañas de su oficio, que detalla para precaver a las "señoras dueñas"; la *Tragicomedia* pinta una tercera individual en su íntegra personalidad, que después, y fuera ya del ámbito de la obra en que nació, ha adquirido valor de tipo en gracia a su mérito artístico. Celestina es personaje de drama; Trotaconventos es personaje de fábula.

4) Otro argumento a favor de la intención didáctica del *Buen amor* es el nombre de doña Endrina. Para Cejador, la endrina representa a la amada menuda y esquiva, como la frutilla agridulce que el amante coge para comer; para Spitzer es la flor del endrino lo que representa a la amada por su blancura, símbolo de inocencia, por abrirse en primavera y por tener espinas; para Lecoy, es una "denominación extraña" que resulta por asociación de la de don Melón, la cual a su vez resulta por asociación del apellido Huerta, el cual deriva de un juego de palabras con el apellido Ortiz; para Kellermann, que admite la opinión de Spitzer, el nombre de doña Endrina es sobre todo un medio artístico de dar vida al personaje; para Leo, que adopta la opinión de Kellermann, ese nombre grotesco y abstruso le sirve a Juan Ruiz para compensar con genial fantasía el aburguesamiento prosaico de su versión del *Pamphilus*[49]. Ahora bien: ninguna de estas ingeniosas elucubraciones

[49] CEJADOR, t. 1 de su ed., pp. 216 y 276, anotaciones a 596 y 812; SPITZER, "Zur Auffassung...", p. 265, nota 1; LECOY, p. 318, n. 1; KELLERMANN, p. 236, nota 1;

aclara el *tertium comparationis* que pudo mover a Juan Ruiz a escoger este nombre como lo hace, a la perfección, Luis Quiñones de Benavente en su *Entremés de Pipote, en nombre de Juan Rana* (ed. E. Cotarelo y Mori, *NBAE*, t. 18, p. 715*a*); en él, a la queja de una muchacha casadera de que su hermano, el letrado Pipote, la tiene siempre en su estudio para vigilarla, el aludido replica:

> Aquí habéis de asistir, no os dé mohina,
> que también la doncella es como endrina,
> que apenas la han tocado
> cuando el dedo le dejan señalado,

efecto debido a la cera o pelusilla que la recubre y que las descripciones de la endrina suelen indicar. Ignoro si la imagen es creación del Arcipreste o corría en su época; me inclino a lo segundo, ya que en el *Buen amor* se lee sin comento alguno, como si fuese obvia, y los traspiés de los intérpretes prueban suficientemente que no lo es[50]. Primariamente

U. LEO, pp. 54 *ss.*, 80. Cejador marra la metáfora: no hay alusión alguna a la breve estatura de la dama, y la endrina no es un fruto tentador como, por ejemplo, la manzana, que Juan Ruiz nombra varias veces en ese sentido, 163, 678*ab* y la enumeración de 862 (donde no se mientan endrinas), por la sencilla razón de que no es muy comestible (cf. P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du xix*e *siècle*, Paris, 1875, *s. v. prunelle*). La interpretación de Spitzer es insostenible porque *endrina*, lo mismo que *cereza, guinda, manzana, pera*, etc. designa el fruto y no la flor; en segundo lugar, si Juan Ruiz hubiese aspirado a un simbolismo poético, extraña —como objeta con razón LEO, p. 57, nota 78— que no hubiese echado mano de la rosa, consagrada en ese papel y, puede agregarse, cuyos varios aspectos no desconoce el poeta (cf. 18*a*, 1500*b* que compara a doña Garoza con una "blanca rrosa", 1663*i*, 1664*h*, y sobre todo 378*b*, con alusión a la *rose vermeille* de Guillaume de Lorris y Jean de Meung: "que la lyeue a las vertas por las rosas bermejas"); por último, si doña Endrina fuese un nombre de puro lirismo, es chocante que el autor le haya acoplado el nombre de don Melón, que es evidentemente jocoso. Lecoy, que al calificar los nombres vegetales de "denominaciones extrañas" renuncia en verdad a dilucidar su imagen, parte del nombre Melón Ortiz, que aparece al final del episodio (881*d*), pero el apellido Ortiz se introduce en el *Libro* como juego de palabras con el apellido Huerta, dado por Trotaconventos al mencionar por primera vez a la viuda el nombre de su enamorado (727*c*), el cual es a la vez un apellido corriente y el lógico complemento del nombre Melón. La explicación de Lecoy peca, además, por suponer que el nombre de don Melón, que aparece en 727*c*, determina el de doña Endrina, que ha aparecido más de quinientos versos atrás, 596*a*. Kellermann no aclara en qué contribuye el nombre a dar vida al personaje, ya que hay en el *Libro* varios personajes con nombre (por ejemplo las serranas Gadea y Aldara), y aun con nombre significativo (don Hurón), de los que no puede decirse que tengan vida propia. Leo exalta la función poetizadora del nombre de doña Endrina, pero después de todo reconoce (p. 57, nota 78) que "el elemento de comicidad que da unidad estilística a todo el hallazgo fantástico" es "por lo demás, difícil de asir", cuando precisamente para la sutil función estética que le asigna hubiese sido necesario un nombre de simbolismo claro e inmediato, no un nombre sin tradición literaria y sin connotación cómica.

[50] Descripción de la endrina en *The Encyclopedia Americana*, 1957, *s. v. sloe*: "The fruit is... with a bloom"; *Der Grosse Brockhaus*, 1956, *s. v. Schlehe*: "bereiften... Steinfrüchtchen". El orden de creación de estos nombres en el episodio es, pues, doña Endrina, don Melón de la Huerta (que luego permite el retruécano entre "de la Huerta" y "Ortiz") y doña Rama. LEO, p. 55, nota 76, enmienda la plana a F. CASTRO GUISASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924, p. 157 ("Juan Ruiz reduce los progenitores de doña Endrina... a sola su madre"), pues cree leer mención del padre en 909*a*: "Entyende byen mi estoria de la fija del endrino". Pero la enmienda es equivocada: al mora-

no hay, pues, en el nombre de doña Endrina simbolismo lírico ni vitalización dramática ni función estética compensadora, sino una metáfora didáctica, destinada a orientar al público desde el comienzo sobre el sentido del personaje. Este nombre ha sugerido el de la madre, doña Rama, que vemos surgir de la imagen de 812*c*, pero el nombre del enamorado, don Melón de la Huerta, está también pensado en clave moral, ya que designa al galán como un necio casquivano, quizá apuntando a la par a lo incierto de su calidad (cf. el refrán "el melón y el casamiento ha de ser acertamiento", glosado en *El sí de las niñas*, I, 9). El reemplazo de los nombres antiguos de la comedia latina —el terenciano Pánfilo y la virgiliana Galatea— por estos nombres vulgares, a la vez humorísticos y moralizantes, prueba qué ajeno está Juan Ruiz al ensueño estético de Boccaccio, muy aficionado a adornar sus escritos con nombres a la antigua y cabalmente con el de Pánfilo, y qué presente está en su *Libro* la intención doctrinal, hasta en los detalles con que adapta una obrilla ajena.

5) Por último, no es superfluo tener en cuenta las repetidas admisiones de didactismo en los mismos críticos que rechazan la interpretación didáctica del *Libro*. Lecoy, por ejemplo, escribe que la afabulación autobiográfica ha sido combinada "con la única intención de hacer sensible una idea y una enseñanza" (p. 360), y en vista de lo absurdo de que dicha enseñanza sea la del amor sensual (¡autorizada con trece aventuras fracasadas de las catorce que el *Libro* narra!) y de que sus elementos edificantes sean una parodia a la vez sincera e irónica de obras serias (pp. 361 *ss.*), se impone la conclusión de que, en efecto, el poeta se propuso hacer sensible una idea y una enseñanza, las cuales no son sino las que él mismo pregona del Prólogo al Epílogo: "reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar", de suerte que el lector "fazer a Dios seruiçio en punto lo desea".

lizar su relato, el Arcipreste recuerda a las "señoras dueñas" la moral implícita en el símil de la ciruelita silvestre que revela indeleblemente el menor manoseo, y por eso vuelve al punto de partida, pasando de la personificación ("hija") a la imagen ("endrino"); el uso del artículo aclara la intención de emplear el sustantivo como nombre común y no como nombre propio; idéntico error en CAPECCHI, "Il *Libro*...", II, 63, que imprime "la fija del Endrino", como lo había hecho Cejador en su edición; el error parte probablemente del primer editor de Juan Ruiz, el benemérito TOMÁS ANTONIO SÁNCHEZ, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv*, Madrid, 1779, t. 4, p. xxvii: "las bodas de don Melón de la Huerta con la hija de don Endrino". AGUADO, *s. v. pebre*, y LEO, p. 58, creen que también don Pepión (658*b*) forma parte de la familia vegetal, por su semejanza con *pepón* 'pepino'; pero *pepión* designa exclusivamente una antigua moneda castellana de escaso valor; ésta es la única acepción que conocen Berceo, el *Alexandre* y Juan Ruiz, y conviene perfectamente al v. 658*b*, como anotó Cejador; J. COROMINAS, *DCEC*, *s. v.*, cree posible que el poeta "juegue además con el nombre de un vegetal (como en don Melón, doña Endrina, etc.): entonces se tratará probablemente de *pepón* 'pepino' que coincidía aproximadamente": la conjetura no convence, porque al jugar del vocablo Juan Ruiz nunca estropea palabras (véanse mis "Notas...", p. 129). En cambio, es aceptable la puntuación propuesta *s. v. pepita* para 845*c*: "A la vieja pepita", o sea, 'achaque mortal', por alusión a la enfermedad de las gallinas que es la única acepción en que Juan Ruiz emplea el término (977*b*); dicha puntuación elimina el retruécano que imaginó AGUADO, *s. v.*, entre *pepita* 'semilla' (cuyo más antiguo ejemplo conocido data de fines del siglo xv) y *Pepita*, nombre propio (ya que *Josefa* y su hipocorístico son muy posteriores al siglo xiv), y además exime al poeta de la necedad de olvidar que el nombre que ha dado a ese personaje es "doña Rama".

Con mucha razón don Américo Castro rechaza para el *Buen amor* un didactismo rígido o inartístico (pp. 388, 397). El didactismo del *Buen amor* es tanto o más flexible y artístico que el de las *maqāmat* árabes y hebreas con que está emparentado, y merece plenamente la calificación de "literatura a la vez moralizante y vitalizada" que el mismo crítico otorga a Ibn Hazm (p. 383). Su enseñanza, como la de *Calila e Dimna* (p. 412), es ante todo guía práctica de la conducta y no conocimiento objetivo, pero también puede ser saber desinteresado, como lo es, en mayor proporción, el de las *maqāmat*, y ya se ha visto que Castro enlaza con la tradición hispanoislámica (y desde luego, también hispanohebrea: testigos al-Harisí y Yosef ibn Sabarra) la orgullosa conciencia de oficio poético. La tesis del mudejarismo de Juan Ruiz no puede menos de confirmar en sus varios aspectos la intención didáctica del *Libro*, y por eso leemos en *La realidad...* certeras observaciones como las siguientes (pp. 393 y 422): "Junto a esto [el suceso humano de la serrana] el Arcipreste piensa en el problema de la conducta; predica y es didáctico, y también es didáctica y sermoneadora la literatura islámica... Su arte consistió en armonizar (castellana y cristianamente) las dos tendencias fundamentales de la literatura árabe de los siglos previos: sensualidad y ejemplarismo moral".

Lógicamente las admisiones del didactismo del *Libro* pululan en el artículo de Kellermann que establece como su tema central un concepto teológico, ya que en un poema compuesto cara al pueblo, como el *Buen amor*, la teología no existe por sí misma sino como base de normas prácticas; dicho de otro modo, como base de enseñanza moral. Véase el siguiente muestrario, del que omito muchos ejemplos menos terminantes: p. 228: Juan Ruiz ha incluido los casos bíblicos o clásicos "en un conjunto didáctico"; p. 229: "el sistema entero [de ilustrar cada pecado con una fábula] corresponde por cierto al arte de la predicación medieval"; p. 230: "la manera narrativa del *Libro* no apunta precisamente al efecto realista sino al simbolismo ejemplar. No domina lo épico, sino lo práctico"[51]; p. 230: "la realidad del *Libro del Arcipreste de Hita* es una realidad de lo general, de lo típicamente humano, de lo hecho visible con intención ejemplar. Pero su ejemplo principal es el Arcipreste mismo"; p. 234: "este hecho [el fracaso de las aventuras amorosas] debe ponerse en conexión con el empleo docente y disuasivo del ejemplo, arriba establecido"; p. 237: en el debate con don Amor "la didáctica amorosa se enfrenta con la teológica"; p. 245: el excurso sobre la confesión responde a la concepción práctica, expuesta en el Prólogo, de proveer al hombre de defensas contra el pecado, cosa que hay que asociar con lo dicho más arriba "sobre la actitud de experiencia del

[51] Aquí cita Kellermann a W. KRAUSS quien, en su mencionada reseña del libro de Lecoy, *ZRPh*, 62 (1942), 537, escribe a propósito de 950*a*: "prouar todas las cosas el apostol lo manda": "La vida es [en el *Buen amor*] un continuo experimentar y, en tanto que lo es, un continuo moralizar". En la p. 249 vuelve Kellermann sobre sus pasos para restar importancia al sentido didáctico de los ejemplos y proverbios, alegando que "no apuntan inequívocamente en tal o cual sentido, y pueden emplearse para hacer visibles diversos enfoques espirituales o anímicos Son un método, no el contenido de un pensar": sin duda, pero son el método didáctico por excelencia —no un método lírico, narrativo o dramático— adoptado en toda época para la enseñanza popular de la moral.

Arcipreste..., sobre el predominio de lo práctico antes que lo épico, sobre el significado de *provar*"... Nótese en especial la observación de la p. 235 sobre el episodio de doña Endrina, el más largo, más vivaz y más dramático, y en cuya última copla, no obstante, "desaparece tan enteramente la ficción como si se tratase del final de un ejemplo, a la manera de los demás": esta exacta observación puede servir de pauta para interpretar el resto de las aventuras enhebradas en el relato autobiográfico, pues por gozosa y lograda que sea su realización —como por otra parte también lo es la de los cuentos y fábulas—, la intención didáctica del poeta está siempre presente y acaba por asomar. Análogo valor interpretativo tiene la observación de la p. 248: "Más que en ninguna otra parte del *Libro*, se tiene la impresión de que en las coplas sobre la muerte el contenido religioso-didáctico hace estallar el marco narrativo, de que la prédica sobre la muerte es más importante para el poeta que la noticia sobre el fin de la alcahueta". Todas estas observaciones implican el reconocimiento de la intención didáctica del *Buen amor*, mientras la observación de la p. 245 acerca del excurso sobre la confesión ("en medio del episodio épico-satírico..., el *Libro* se transforma, pues, en poema didáctico") revela que lo que impide a Kellermann admitirla es su estrecha concepción del didactismo como exposición grave de un saber objetivo. Claro está que el didactismo del *Libro* no consiste en una sucesión de excursos doctrinales sino en una orientación moral de base devota (y, subsidiariamente, en informaciones de orden cognoscitivo), expresada en la tradición del libro edificante y ameno de musulmanes y judíos, el cual es desde luego tan sincero en la "santidat mucha" como en el "juego e burla"[52]. Para nuestro gusto, el arte de Juan Ruiz es tan superior en las burlas, que ha hecho poner en duda la sinceridad de sus veras; pero quizá no sintiesen así los lectores más cercanos al poeta, ya que el juglar del siglo XV desconcierta a los eruditos modernos por elegir del *Buen amor* precisamente dos tiradas moralizantes, y ya que los versos transcritos por el Arcipreste de Talavera pertenecen asimismo a la moraleja de una fábula (cf. *supra*, pp. 18-19). Como quiera que sea, la actitud didáctica y la briosa personalidad de Juan Ruiz explican su elección de las *maqāmat* hispanohebreas con su flexible estructura autobiográfica, articulada en torno al autor, protagonista y maestro, que en muchos casos derrama ridículo sobre sí mismo para desaconsejar al público su propio extravío.

DOÑA GAROZA Y LA MORA

La unidad formal que confiere al *Libro* la forma autobiográfica, y la unidad íntima que emana de su intención didáctica convencen de arbitrario el erigir unos episodios en "núcleos" y rebajar otros a "satélites" a base de su mayor o menor extensión. Dentro de la serie indefinida de la autobiografía, todos tienen, por decirlo así, igual jerarquía; y los episodios contiguos de la monja amorosa y de la mora esquiva lo documentan mediante su contraste, sin duda deliberado.

[52] De modo parecido, CAPECCHI, que condena la interpretación didáctica del *Buen amor* y al resumirlo o bien omite los pasajes pertinentes o bien calla su

Entre los estudiosos más recientes del *Buen amor*, LEO, pp. 82 y 88, encara la historia de doña Garoza como una réplica de la de doña Endrina; sería ésta una versión occidental y dramática y aquélla una versión oriental y didáctica del *Pamphilus*. Lo cierto es que el drama occidental, entendido como la escenificación de una historia cerrada, mediante el exclusivo discurso directo de los personajes, es ajeno a Juan Ruiz, y la superioridad en este sentido del episodio de doña Endrina deriva de la forma dramática de la comedia elegiaca que le ha servido de modelo. Prodigiosamente dotado de intuición concreta, de talento para dar vida a los personajes y evocar la conversación menuda, Juan Ruiz puede crear una situación de apariencia dramática, pero no puede estructurar dramáticamente una historia en sus varias peripecias, y tan cierto es esto que, cuando topa en el *Pamphilus* con una verdadera comedia, no la reconoce y la envuelve en narración. Su forma de enfrentar personajes es el debate, sin acción ni persuasión verdadera, bien que lo anima y varía con todo el vivaz atractivo de su arte. Dentro del debate, la variante favorita de Juan Ruiz es la de la didáctica popular oriental, donde el diálogo no procede por argumentos abstractos sino por fábulas y apólogos. Este procedimiento, "bastante poco natural" (LECOY, p. 322) para el crítico de nuestros días, que ha olvidado la encrucijada de culturas en que vivió Juan Ruiz, debía de ser bastante natural para un escritor familiarizado con *Calila e Dimna*, con *Sendebar* y, más o menos de oídas, con las *maqāmat* hispanohebreas. Según GYBBON-MONYPENNY, p. 69, el episodio de doña Garoza es, en miniatura, un cuento que sirve de marco a otros, a la manera del *Conde Lucanor*, más el añadido del debate, cosa no advertida hasta ahora porque, siendo Juan Ruiz mucho más grande artista que don Juan Manuel, mantiene nuestro interés en el cuento principal y en los personajes. A mi entender, ni la comparación con el *Conde Lucanor* ni el juicio sobre don Juan Manuel son muy atinados, ya que, frente al *Libro del caballero y del escudero* y al *Libro de los estados*, es el *Conde Lucanor* la única entre las obras mayores del magnate castellano sin relato continuo que haga las veces de marco de los contenidos didácticos. A esta última forma, predilecta de la novelística oriental, prefirió don Juan Manuel —y no por incapacidad en las artes de narración y caracterización, según prueba sobradamente la excelencia de sus Exienplos— la serie de cuentos sin más hilo de unión que la identidad del consejero y del aconsejado, presente en la primera reelaboración occidental de aquella novelística (*Disciplina clericalis*, ed. A. Hilka y W. Söderhjelm, Heidelberg, 1911: el árabe y su hijo, para los cuentos 1, 2, 5, 6, 18 a 21, 23, 24, 26, 27, 29, 30; el maestro y el discípulo, para los cuentos 9 a 17). Precisamente desde el siglo XII, cuando la *Disciplina clericalis* corre por Europa, surge una curiosa solución mixta: en el citado poema anglonormando *Le donnei des amanz*, una "damaisele / mut gente e bele" discurre con su ardiente enamorado —un clérigo—

sentido, juzga románticamente incompatibles didactismo e inspiración (o belleza); así, los castigos de don Amor y de doña Venus no son tiradas didascálicas gracias al "férvido sentimiento" y a la "cálida inspiración" ("Il *Libro...*", I, 163; cf. II, 89): el poema de Lucrecio, disparatadamente aducido a propósito del Planto de Trotaconventos, le hubiera podido demostrar lo absurdo de tal estetismo.

en un debate, intercambiando ambos varias fábulas y cuentos tomados de la recopilación de Pedro Alfonso; y Lecoy (p. 323, nota 1) aduce el ejemplo paralelo del tratado *De arte honeste amandi* en la traducción francesa de Drouart la Vache. Ya se ve qué obvio era para Juan Ruiz emplear un marco de la clerecía occidental —la visión alegórica en el debate con don Amor, la comedia elegiaca *Pamphilus* en la historia de doña Endrina, un lance amoroso con una dama "mucho letrada" (coplas 81 *ss.*) en la primera aventura del *Libro,* y con una monja en la historia de doña Garoza— e insertar en él fábulas y cuentos. Para la empresa de escribir un episodio amoroso algo extenso, éste era el esquema más a mano, no inadecuado, por lo demás, para la historia de la monja, ya que el encierro de la heroína excluía más movidas andanzas.

El episodio de doña Endrina, por circunstancias externas tales como el escandalizar menos a los mojigatos que el galanteo monjil, el derivar de una fuente conocida, y sus contactos con la *Celestina,* ha sido mucho más estudiado que el de doña Garoza, pero éste merece toda atención, pues constituye una muestra más independiente del arte del Arcipreste. Su ambiente no está sugerido menos concretamente que el de aquélla: en la primera plática, Trotaconventos menciona la dieta de agua, legumbres y pescado, las sayas de estameña, muestras de pobreza y austeridad conventual frente a los regalos del mundo (1392 *ss.*); en la segunda, contrapone entre apiadada y burlona el tedio del convento —largos rezos, canto, lectura y riñas— al juego y risas del mundo (1396 *ss.*), y una observación del narrador pinta con graciosa diferenciación el ansia con que monjas y frailes frivolos buscan respectivamente la distracción de locutorio y refectorio (1399). La protagonista está trazada con la misma técnica que los restantes personajes del *Libro,* o sea, comienza por desprenderse de una situación general, como ilustración típica de una categoría humana, de acuerdo con el inherente didactismo de la obra, y se vivifica actuando, hasta casi rozar la individualización. Trotaconventos es al comienzo una de "estas trotaconventos" (441), una "destas que venden joyas" (699), pero después de introducirse vendiendo joyas en casa de doña Endrina y de trotar con sus mensajes por el convento de doña Garoza, entre otras empresas, recibe en el apasionado Planto y epitafio "una fe de vida", para usar la feliz expresión de *La realidad...*, p. 440. Doña Endrina nace como la "dueña falaguera" que ha de ser piedra de toque de los castigos de don Amor (578), reuniendo todas las perfecciones de la dama ideal (581 *ss.*); pronto el desarrollo del relato la muestra menos linajuda, menos rica, menos retraída de lo que el paradigma asienta y con fisonomía mucho más concreta y animada[53]. Análogamente, doña Garoza, que surge de la recomendación de la vieja de amar "alguna monja", de esas aficionadas al galanteo, a las golosinas y al buen vino (1332 *ss.*), se perfila en sus pocas y breves actuaciones como un personaje de rasgos muy netos y muy distintos de los afirmados en su "definición" genética. Y, como en el caso de Trotaconventos y doña Endrina, también en el de doña Garoza (árabe 'desposada'), el nombre significativo encierra la esencia del personaje: bajo la cubierta del nombre "infiel", se esconde la fiel des-

[53] Cf. *infra,* Apéndice, p. 72, acerca de la Cántica de loores de 1678 *ss.* como término de una progresiva personalización de la plegaria a la Virgen.

posada del Señor; tras la apariencia de devaneo mundano, la conducta intachable; bajo el hábito e velo prieto, la blanca rosa (1500*b*) [54].

Pues si Trotaconventos confirma, particularizándolos, los conceptos generales que le dan nacimiento, y si doña Endrina los modifica al particularizarlos, doña Garoza cobra existencia concreta desmintiéndolos en una línea quebrada de constantes sorpresas, que estructura el episodio en la forma más detenida y compleja del zigzagueo humorístico grato a Juan Ruiz (cf. *supra*, pp. 44-45). Dicha quebrada comienza en la copla 1256, al presentar en general a las monjas como livianas y falsas, y rubricar la sátira encareciendo por boca del narrador su disolución, pues inmediatamente, cuando don Amor se queja en particular de las monjas toledanas, quedan éstas ensalzadas por su devoción, caridad y austeridad (1307 *ss.*). Tras la aventura de la bella devota (1321 *ss.*) —que en cierto modo sirve de preludio a la de doña Garoza—, Trotaconventos, escarmentada, aconseja amar "alguna monja", ya que su amor no se malogrará por casamiento o por indiscreción, apoya el consejo en un sarcástico panegírico de sus ventajas y habilidades (1340*cd*: "mas saben e mas valen sus moças cozineras / para el amor todo, que dueñas de sueras"), y se ofrece a abrir trato con una monja conocida suya. Como

[54] LEO, p. 80, empeñado en contrastar los dos episodios amorosos más largos, exagera el detallismo burgués del ambiente de doña Endrina, y reduce el de doña Garoza a un "limbo" indeterminado, regateándole, por ejemplo, las notas descriptivas de la copla 1399 so pretexto de que tienen carácter general, aunque no es menos general el de las notas descriptivas de la copla 656, que Leo convierte (p. 55) en propiedad particular de doña Endrina. Tampoco es exacto que, frente a doña Endrina, persona determinada y única (pp. 75, 77), doña Garoza carezca de identidad, y sea meramente "alguna monja" (1332*b*), intercambiable con cualquier otra (pp. 76 y 80): ya se ha visto que dentro del *Libro* es idéntica la génesis de sus principales figuras femeninas. Y nada más falso que encasillar las notas descriptivas de doña Garoza (1499 *ss.*) bajo el rótulo de "el ya conocido ideal de belleza" (p. 80), pues tanto en el caso de doña Endrina (653) como en éste, "el ya conocido ideal" y su formulación retórica (431 *ss.*) ceden el paso a unas pocas notas, en parte originales (como el "alto cuello de garça" de las dos amadas, y los "ojos que paresçian candela", 1502*a* de la segunda), y de tono intensamente afectivo; en el caso de doña Garoza, Leo mismo reconoce (p. 81) que dichas notas apuntan a un contraste "hostil al claustro, entre la belleza juvenil de la monja y su vestimenta oscura y grosera", lo que por cierto denota una intención de presentar muy concretamente al personaje. Muestra de la desatención al texto que vicia el estudio del profesor Leo es la afirmación (p. 80) de que el nombre de doña Garoza no sugiere ni puede sugerir nada, y que "hubiera podido llamarse sencillamente «la monja»": por lo visto, la opinión de Juan Ruiz no debió de ser la de su crítico, ya que le dio nombre propio y no poco sugestivo; cf. J. OLIVER ASÍN, "Historia y prehistoria del castellano *alaroza*. (Novedades sobre el *Libro de buen amor*)", *BAE*, 30 (1950), 389-421, quien reconoce en *alaroça* (*Buen amor*, 1392*c*, *Cancionero de Baena*, núm. 322, v. último) y en *Garoça* la forma con y sin artículo del árabe *'arūsa* 'novia, desposada', como ya lo había hecho para el nombre propio Cejador, en nota a 1346*a*, interpretándolo 'desposada, esposa del Señor, como quien dice'. SPITZER, "Zur Auffassung...", p. 265, nota 1, pone en duda el étimon árabe y, en vista de los nombres vegetales del episodio de doña Endrina, cree que *Garoça* debe relacionarse con *carozo* o *garojo*, como imagen de cosa sin valor. A esta opinión se opone *1)* que fuera del episodio de doña Endrina, no hay en el *Libro* nombres vegetales: cf. Cruz, Urraca, Hurón, para mencionar sólo los significativos; *2)* que como en todos los nombres humorísticos del *Libro*, la clara inteligibilidad debía ser condición precisa, que no posee la supuesta asociación entre *carozo*, *garojo* y *Garoça*; *3)* que dado el desenlace del episodio, es del todo inadmisible que el poeta escogiese para la virtuosa monjita un nombre denigrante. Oliver Asín, por otra parte, cree que en

la bella devota, la monja entabla coloquio familiar con la vieja, pero el poeta advierte (1347*a*): "era de buena vyda, non de fecho lyviano", y muy lejos de mostrarse fácil, según lo han hecho esperar las promesas de la medianera, inicia el largo debate por fábulas. Por otra parte —nuevo zigzag—, el tono amistoso de la monja y sus excusas (1344, 1346, 1368) inducen al lector, predispuesto por tanta copla satírica, a creer que su resistencia no será cosa mayor, y le confirma en tal presunción el que doña Garoza, como la frágil doña Endrina (764*d*), encargue a la mensajera volver luego. En la segunda visita, Trotaconventos, más osada, se mofa de la vida monjil y, como queda dicho, el autor intercala una copla maligna sobre frailes golosos y monjas galantes que es natural aplicar al caso particular en cuestión. Pero —primera sorpresa— doña Garoza responde mucho más resuelta que la víspera (1423), al punto de que la medianera se reduce a reclamar para su protegido no más del saludo que por cortesía no puede negarse ni a un "chato pastor" (1452*cd*, 1480*c*). Doña Garoza pide entonces el retrato verbal del Arcipreste, y condesciende a hablarle, aunque no la primera y no a solas. Pero Trotaconventos sale de esta visita tan esperanzada, como de la visita a la bella devota (cf. 1328 y 1394), y el poeta acumula versos que

sus dos formas el arabismo en cuestión es humorístico, pues se entendería como 'esposa o desposada musulmana' para zaherir a mujeres a quienes se tachaba de moriscas de origen, e infiere este matiz del citado Decir de Pero Vélez de Guevara (*Cancionero de Baena*, 322), en escarnio de una dama, supuesta descendiente de Albuhacén. A mi ver, la broma de Pero Vélez de Guevara es idéntica a la de fray Diego de Valencia, quien en el Decir 501 del mismo *Cancionero*, contra el asendereado converso Juan de España, acumula voces hebreas, aunque las más de ellas no designan cosas específicamente judías: el chiste está en no emplear las palabras castellanas habituales, sino las equivalentes árabes o hebreas para enrostrar al destinatario su antiguo linaje. Nótese también que los topónimos donde el término árabe originario se ha traducido no muestran connotación especial, pues los nombres romances rezan "Salto de la Novia", "Loma de la Novia", etc. y no "Salto o loma de la Novia *mora*". Oliver Asín se esfuerza por hallar el matiz especial de 'musulmana' en el v. 1392*c*, suponiendo que Trotaconventos pinta al Arcipreste como novio árabe, por cuya cuenta corren el ajuar y las arras. Pero la suposición es gratuita: al tratar con doña Garoza, la medianera se guarda muy bien de mentar bodas, como lo hace con toda insistencia al tratar con doña Endrina, ya que las excluye el estado religioso de los dos amantes, y en cambio saca partido de una situación de que no disponía en el otro caso: el contraste entre la "lazeria" conventual y el lujo y abundancia que puede brindarle el amigo. Es probable que la intención estilística de *alaroça* en el v. 1392*c* consista en evocar la pompa y el regalo de la novia mahometana, que debió de impresionar a los cristianos que convivían con los árabes, como anota Oliver Asín, quien asimismo señala el donaire adicional del juego con el nombre propio: *alaroça* y *Garoça* como *Cruz* y *cruzada*, *Quiteria* y *quitar*, o como el petrarquesco *Laura* y *l'aura*. Pero si estos usos condicen bien con el estilo del *Buen amor*, es del todo inaceptable que Juan Ruiz insinúe con ellos el abolengo morisco de la monja, que no indica en ninguna otra parte del largo episodio. Es instructivo el paralelo con otro arabismo de la misma esfera semántica, *ajuar*, testimoniado por primera vez, que se sepa, en *Mio Cid*, 1650 y 2571; sin duda hay humorismo en el v. 1650: "por casar son uuestras fijas, aduzen uos axuuar", pero el humorismo consiste en la ironía de que, por su derrota, los almorávides proveerán de bienes dotales a las hijas casaderas de su enemigo, y no en que el Cid achaque a sus hijas ascendencia morisca. No merece refutarse el otro alambicado argumento a favor del origen árabe de doña Garoza, que requiere convertir a la hermosa de cuello de garza, color fresco de grana y ojos como candela en una jamona entrada en años (pp. 400 *ss.*).

crean la impresión de que las prevenciones y dilaciones sólo servirán para realzar "la buena çima" (1498*d*) de la conquista amorosa. La entrevista de los dos amantes comienza con un verso solemne (1499*a*: "En el nombre de Dios fuy a misa de mañana", que a la luz de los siguientes parece irrisión sacrílega), con las breves notas descriptivas de la hermosa monja, con la piedad mundana por el sacrificio de su vocación, con el deseo destacado por la plena conciencia del pecador, por la formulación directa y triunfal del amor correspondido (1499 *ss.*). Pero un vuelco súbito pone en salvo el primer verso de la entrevista, nada sacrílego en verdad: doña Garoza, la desposada del Señor, es tan fiel a Dios y tan respetada en consecuencia por su "mandado e leal amador", como la bella devota, una vez casada, se excusa y es excusada de su enamorado (1330), y la anunciada "buena çima" es el "lynpio amor" (1503*c*), de veras contraído "en el nonbre de Dios". Y, por último, un nuevo viraje vuelve a brindar una generalización burlona sobre las monjas, a tono con las ya señaladas y sobre todo en irónico contrapunto con el panegírico que encabeza el episodio. Ya se ve que lo distintivo de esta arquitectura es encaminar al lector en una dirección para sorprenderle inmediatamente con la opuesta, y en este caso, el más largo y elaborado de los que presenta el *Libro*, la sorpresa gira entre la categoría general y el personaje particular, cuya reacción la desmiente. Esta curiosa relación perdura en la *Celestina* y funciona allí como uno de los más delicados resortes en la creación de los caracteres[55].

Los estudiosos que han prestado atención a la entrevista entre doña Garoza y el Arcipreste han admirado su fogoso lirismo, único en todo el poema, sin calar la originalísima reelaboración de un tema bien conocido en la lírica medieval latina y vulgar: la canción de monja pesarosa, que en la literatura castellana parece especialmente cultivada en la primera mitad del siglo XVI, y de la que se conocen además versio-

[55] Cf. para esto mi libro en prensa *La originalidad artística de "La Celestina"*, cap. 11. El zigzagueo entre la visión satírica general y la visión enaltecedora particular explica el desenlace edificante del episodio, al que LEO, p. 69, asigna como causa única el "miramiento por su lector y quizá por la censura eclesiástica". Los dos miramientos sumados no fueron óbice para que Juan Ruiz mostrase a clérigos seglares, frailes y monjas disputándose el privilegio de hospedar a don Amor, se exhibiese a sí mismo como protagonista de trece amoríos y a los arciprestes como jerarquía especialmente enamoradiza, y pusiese en escena a los clérigos amancebados de Talavera acariciando el deseo de atentar a la vida del Primado de las Españas (copla 1704), y ya se sabe que varias de estas situaciones no son invención personal del poeta. CAPECCHI, "Il *Libro...*", II, 77-78, aferrado a su imagen preconcebida de la medianera, no cae en que esta vez no es ella quien gana la partida, y por consiguiente no percibe el original planteo del episodio. Para el amor de monjas como hecho social y literario en España desde el siglo XIII hasta el XVII, véase la excelente nota de don AMÉRICO CASTRO en su ed. del *Buscón*, Madrid, 1927, pp. 264 *ss.*, y los textos reunidos por LECOY, pp. 266 *ss.* Agréguese la disposición de las *Partidas*, VII, 22, 2; varias alusiones del *Arcipreste de Talavera*, I, 2; II, 5, 11, 13 y "Media parte", 1; casi todo el contenido de Jacme Roig, *Spill*, II, 4 (que coincide con Juan Ruiz en la enumeración de golosinas monjiles); los villancicos "No me las enseñes más...", incluido por Diego Sánchez de Badajoz en su *Farsa del juego de cañas*, y "Gentil caballero...", recogido por Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela;* la canción zejelesca anónima "¡Ay Dios, quién hincase un dardo...!"; la comedia de Tirso, *Amar por señas*, I; el romancillo malicioso corriente en varias provincias argentinas "Estaba fray Diego..." (I. MOYA, *Romancero*, Buenos Aires, 1941, t. 2, pp. 275-276).

nes populares[56]. Es notable que los textos del siglo XVI y uno de los folklóricos estén mucho más cerca que el *Buen amor* de las versiones medievales: quizá haya repugnado a la devoción castellana fijar literariamente, en primera persona, la queja de la monja hastiada de sus menesteres sagrados y que echa de menos los goces del mundo. Lo cierto es que Juan Ruiz se guardó de exhibir esa lamentable criatura, antes bien expresó por su propia boca, como espectador, la natural piedad hacia la hermosa que ha renunciado al siglo, realzando así el mérito de la monja, a quien deja intacta en su pedestal de virtud, para edificación —y lástima— de los legos. De todo el zigzagueo del episodio, el más inesperado y poético es el que, merced a esta recreación de la canción medieval, transforma a la monja de seducida en seductora (para hablar etimológicamente), ya que es ella la que desvía al enamorado de su propósito liviano y le atrae al buen camino.

Frente a la historia de doña Endrina, paráfrasis del *Pamphilus*, la

[56] Adopto la denominación de don RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires-México, 1941, p. 38. Para una noticia somera y ejemplos varios, véase la citada obra de ALLEN, *Medieval Latin lyrics*, pp. 75-77; el ejemplo más antiguo (primera mitad del siglo XII) es la canción anónima "Plangit nonna fletibus..." (ed. M. VATASSO, "Contributo alia storia della poesia ritmica latina medievale", *StM*, 1, 1904, 124); la versión francesa más antigua, "Quant ce vient en mai, ke rose est panie...", es del siglo XIII (K. BARTSCH, *Romances et pastourelles...*, I, núm. 33); cf. también A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3ª ed., Paris, 1925, pp. 190-191; para versiones italianas, *ibid.*, p. 191, y R. ARAMON I SERRA, "Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista", *ER*, 1 (1947-48), 159-188; una versión alemana, en boga en 1395, se transcribe en *Die Limburger Chronik* de Tilemann Elhen von Wolfhagen (ed. A. Wyss, *MGH, Deutsche Chroniken*, IV, 1, p. 48). Del siglo XIV es la versión catalana "Lassa, mays m'agra valgut..." (ed. J. RUBIÓ, "Del manuscrit 129 de Ripoll del segle XIVᵉ", *Rev. de Bibliogr. Catalana*, 5, 1905, 376, trunca según su editor); el citado episodio del *Spill*, vs. 5366 *ss.*, refleja la canción en que las monjas maldicen a quienes las han hecho pronunciar sus votos por fuerza. Fuera de las coplas 1499 *ss.* del *Buen amor*, no ha quedado versión medieval en castellano, aunque certifican su existencia varias canciones de entre fines del siglo XV y mediados del XVI, en que una moza enamorada se resiste a entrar en el claustro: "No quiero ser monja, no...", "Agora que sé d'amor ¿me metéis monja?...", "Agora que soy niña...", "Aunque me vedes...", "Meteros quiero monja..." (D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Madrid, 1956, núms. 50, 99, 107, 178 y 190), "¿Cómo queréis, madre...?" (P. HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, 1933, p. 171), "Nam quero ser monja, madre..." del anónimo *Auto de dom Fernando* (*Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, ed. C. Michaëlis de Vasconcelos, Madrid, 1922, p. XV. Agradezco a Margit Frenk Alatorre la gentil ayuda que me prestó para reunir este material). Otro testimonio de la canción castellana de monja pesarosa es su presencia en el romancero popular hispanoamericano (cf. por ejemplo MOYA, *Romancero*, t. 2, pp. 293-294) y en el cancionero infantil (S. CÓRDOBA, *Cancionero español infantil*, t. 1, Santander, 1948, pp. 94-95; MOYA, *op. cit.* pp. 234-235: versiones argentina y chilena). De mediados del siglo XVI datan varias piezas no populares: los vs. 651 *ss.* del *Sermón de amores* de Cristóbal de Castillejo (1542), tanto o más retardatario en su pensamiento que en su arte, mantienen la actitud medieval común, más burlona que compasiva. Sebastián de Horozco, en unas décimas a nombre de una monja y en un diálogo en eco, en prosa (*Cancionero*, ed. A. M. Camero y J. M. Asensio, Sevilla, 1874, pp. 80 y 270 *ss.*), sin dejar de reconvenir la liviandad de la monja, reconoce el daño de disponer de ella sin su consentimiento. Mucho más sentidas son *Las doze coplas moniales*, atribuidas según LECOY, p. 267, nota 7, al erasmista Pedro de Lerma (*Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. L. Usoz y Rio, Madrid, 1843, pp. 220-224), que Adolfo de Castro publicó en parte, como ilustra-

de doña Garoza no se apoya en ninguna fuente docta, quizá en ninguna determinada fuente libresca, y hace culminar el debate oriental por fábulas y apólogos en la situación temática de una canción popular. En la breve aventura siguiente, "De como Trotaconventos fablo con la mora de parte del Arcipreste e de la respuesta que le dio" (1508 *ss.*), Juan Ruiz, desasiéndose de toda previa forma literaria, recorta en su ambiente cotidiano un trozo de vida que vierte en la forma más ajustada a su capacidad poética: la de una escena sola, sin juego dramático, sin dominio de una voluntad sobre otra; un pequeño debate, al fin. Pero aquí la esencia estática del debate cuadra íntimamente con la oposición irreconciliable de la muchacha mora a las solicitaciones pecaminosas del mundo cristiano, y la admirable ejecución compensa vivazmente la falta de verdadero movimiento interior. Con taimada garrulería, Trotaconventos prodiga los nombres amistosos —dos veces "amiga", tres veces "fija" en las tres coplas 1509-1511—, finge dolerse con afectuoso reproche del largo tiempo pasado sin verla, y regocijarse con su buena fortuna, encarece los dones del galán, y trata de insinuarse en el ánimo

ción al *Sermón de amores* de Castillejo (*BAAEE,* t. 32, p. 147), y Horozco (*Cancionero,* ed. cit., p. 219) incluye con el epígrafe: "Agenas. Siguese una glosa que dizen aver compuesto una monja, o a lo menos se le atribuye, sobre la canción vieja que comienza *A la mia gran pena forte...*" Parecido tono emotivo tienen las quejas de la monja en el *Auto de las cortes de la Muerte,* 1557, de Micael de Carvajal y Luis Hurtado (*BAAEE,* t. 35, pp. 16*b ss.*). Con diversa orientación el tema resurge en *El si de las niñas,* II, 5, en *La Hermana San Sulpicio,* en "La monja gitana" de Federico García Lorca, mientras Antonio Machado en su composición "En tren" alude a la canción infantil peninsular. La canción de monja pesarosa no tiene, por supuesto, la menor intención de atacar al monasticismo cristiano; ha brotado de una actitud antes festiva que sentimental —según revelan los deseos bastante arriscados que expresan las pesarosas—, la cual torna en burla la cuita de la monja sin vocación, apuntando a veces al abuso muy frecuente en la Edad Media de hacer profesar a niños de corta edad por imposición de los padres o tutores (cf. E. POWERS, *Medieval people,* Hardmondsworth, 1937, p. 73). La Edad Moderna, acuciada por la Contrarreforma (según demuestra fray Juan de Pineda, *Agricultura cristiana,* II, 18, §§ 12-13, que alaba las medidas del Concilio de Trento para atajar el "grande engaño del demonio" de hacer entrar en religión niñas pequeñas), plantea más gravemente el problema de la validez de los votos contraídos sin la suficiente libertad o responsabilidad, y simpatiza más con la víctima de la vocación forzada: de ahí el tono patético de varias composiciones no puramente líricas del siglo XVI. En Francia el problema suscitó reflexión seria y continua, y culminó literariamente, al calor del iluminismo, favorecedor de los derechos de la persona, en *La Religieuse* de Diderot (cf. G. MAY, *Diderot et "La Religieuse",* New Haven-Paris, 1954, pp. 171 *ss.*; agréguese a los textos ahí reunidos LA FONTAINE, *Contes,* II, 16, Prólogo; *Lettres portugaises,* 1, 5). Manzoni, devoto católico, trazó con honda simpatía artística en *I promessi sposi* la figura siniestra de la monja, en verdad desecrada por el egoísmo inmoral con que la familia ha forzado su vocación. El Dr. Hans H. Frankel me ha llamado la atención sobre el drama chino anónimo (hacia el siglo XVI), conservado en muchas versiones, *Ni Ku Ssu Fan,* 'Una monja anhela el mundo', muy afín en espíritu y tono a la canción medieval y a la folklórica, pues asimismo expresa el rencor de la protagonista, reclusa desde niña, hacia sus padres, el tedio por los quehaceres rituales, el lamento por su cabellera cortada, el deseo de tener marido, aunque la maltrate; al fin, la monja decide escapar y, en algunas versiones, encuentra un monje huido con el que se marcha (L. C. ARLINGTON-H. ACTON, *Famous Chinese plays,* Peiping, 1937, pp. 319 *ss.*): cf. la canción francesa de igual desenlace "L'autrier un lundi matin...", en BARTSCH, *Romances et pastourelles...,* I, núm. 34. La afinidad se explica por haber surgido en las circunstancias paralelas del monasticismo budista.

de la muchacha acumulando léxico y fórmulas arabizadas[57], hasta que, perdida la paciencia, habla francamente en un último compás de espera. La mora ataja tan variado juego con las cuatro lacónicas respuestas en su lengua, hábilmente colocadas al final de cada copla llenada con la charla tentadora de la medianera, como sonoros acordes que marcan su inexpugnable voluntad. Nótese también que, así como las monjas toledanas o don Gil de Albornoz quedan ensalzados al recibir el juicio adverso de don Amor y de los clérigos disolutos, de igual modo la queja de Trotaconventos sobre el difícil acceso de la muchacha subraya su virtuoso retiro.

Distinto en estructuración, el breve episodio también contrasta minuciosamente con el de doña Garoza en cuanto al contenido. Si en éste, Juan Ruiz brinda extensa y repetidamente los supuestos de la aventura, en aquél los reduce a tres versos (1508*abc*); si los amores de la monja aparecen como consecuencia del lance frustrado de la bella devota y como causa indirecta del de la mora, éste guarda sólo esa escasa conexión con el anterior y ninguna con lo que sigue, pues es la última empresa en que figura Trotaconventos —espectacularmente derrotada. Si la historia de doña Garoza está prologada y epilogada con la enfática consideración de los pros y contras del amor de monjas, la de la mora es la única horra de moralización, aunque no de moral, pues el último verso de la estrofa introductoria —el verso que suele llevar el peso aforístico de la cuarteta— contrapone soberbiamente la amada silenciosa e intachable al poeta verboso y pecador ("ella fizo buen seso, yo fiz mucho cantar") mediante sus dos frases simétricas y asindéticas, en las que un mismo verbo ("fiz", "fizo") se carga inesperadamente de distinto sentido. Dichos rasgos crean un interesante contraste entre la apariencia de la monja, equívoca hasta el final, y la inequívoca postura de la mora desde el principio, contraste que se refleja también en la grata locuacidad de la primera, en la afición a lucir su bella palabra ("muchas fablas sabedes", reconoce Trotaconventos, 1498*a*, vencida por su interlocutora en la esgrima del apólogo) y hasta en su capacidad de escribir una "fermosa respuesta", el famoso billetico de monja (1498*b*), frente a las cuatro frases descarnadas de la mora, cuya lengua extraña simboliza el deliberado alejamiento de la muchacha. La delicada figura de

[57] El árabe imperfecto de las respuestas de la mora (cf. H. B. RICHARDSON, *An etymological vocabulary...*, p. 240) testimonia el conocimiento oral, nada erudito, que Juan Ruiz compartiría con todo su auditorio, condición imprescindible para el efecto del trozo. Es importante notar que en las palabras de Trotaconventos el poeta ha concentrado arabismos en una proporción inusitada (interjección *ya, çodra, albalá, laúd,* según CEJADOR, o *ala ud* según J. OLIVER ASÍN, "La expresión *ala ud* en el *Libro de buen amor*", *AlAn,* 21, 1956, 212-214) y por única vez en todo el *Libro* ha usado repetidamente *Criador,* designación de 'Dios' muy adecuada a los moros y judíos ya que aleja toda identificación con las personas cristianas de la Trinidad; cf. los versos en que Antón de Montoro alega en prueba de la buena fe de su conversión el rezar a la Virgen y no jurar más por el Criador (*Cancionero,* ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid, 1900, núm. 36, p. 99: "¡Oh Ropero amargo, triste, / que no sientes tu dolor! / Setenta años que naciste / y en todos siempre dixiste / *Inviolata permansiste* / y nunca juré al Criador"). La optación de 1511*a* ("¡si el Criador vos de paz con salud!" posiblemente refleje una fórmula de cortesía árabe, así como la figura etimológica de 1511*c* ("aducho bueno vos adugo") posiblemente sugiera un sintagma característico de las lenguas semíticas.

doña Garoza, a la vez virtuosa y frivola, surge lentamente de los preliminares de su episodio, de sus variadas reacciones a lo largo del largo debate, de las reacciones de la vieja y del enamorado, de la sorpresa de la entrevista final. La recia figura de la mora brota de una pieza de sus cuatro negativas y de las palabras tan astutas como ineficaces, esta vez, de Trotaconventos. A buen seguro, las juglaresas moras para quienes Juan Ruiz compuso tanta cántica (1513*b*) no serían dechado de virtud; sin embargo, el poeta elige a una mora por heroína de la más densa versión de la amada zahareña, y la caracteriza con una riqueza y primor incomparables con las borrosas siluetas de las amadas cristianas. Creo que esta peculiaridad sólo puede explicarse como voluntario embellecimiento del mundo musulmán, de igual sentido —aunque expresado en plano social humilde y acentuando sólo la superioridad moral— que el que opera don Juan Manuel al deslumhrar a sus lectores con visiones de la fastuosa cortesanía de los reyes hispanoárabes. Ambos son, en efecto, la expresión literaria más perfecta del impacto árabe en la vida castellana de mediados del siglo XIV, y el primer paso en el largo trayecto de su idealización nostálgica.

APÉNDICE: LA PRISIÓN DEL ARCIPRESTE

La apostilla final del ms. S, "Este es el libro del Arçipreste de Hita, el qual conpuso seyendo preso por mandato del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo", si no emana del copista Alfonso de Paradinas, es por lo menos posterior a diciembre de 1350, fecha en que el prelado en cuestión fue creado cardenal. Sobre el crédito que merece la apostilla, ténganse en cuenta los errores señalados *supra*, p. 22, nota 14, y además los hechos siguientes:

1) Don Gil obtuvo el arzobispado de Toledo en 1338, de suerte que el *Libro*, acabado en 1330 (ms. T, 1634*ab*), no pudo ser "compuesto" durante esa prisión. De ahí que, para mantener algún valor a la glosa, se presuma que *compuso* está laxamente empleado por 'acabó' (lo que concuerda con la variante del mismo ms. S. en 1634*b*: "fue compuesto", donde el ms. T, más antiguo, trae "fue acabado"), y se refiere a la revisión de 1343, cuyos agregados hablan de prisión (1*d*, 2*d*, 3*d*, 1674*f*) y de enemigos (7*d*, 10*c*). De todos modos, queda en pie el error de designar como cardenal a don Gil ya en 1343.

2) Don Gil interviene en 1340 en la batalla de Salado[58]; en 1341 cerca a Baza[59]; a comienzos de 1342 va a Burgos a recaudar fondos para la campaña de Algeciras, y desde mediados del mismo año se halla en Jerez de la Frontera reclutando tropas; pasa a Francia a tramitar un empréstito, y allí queda hasta después de agosto de 1343[60]; oficia en la mezquita consagrada de Algeciras a fines de marzo de 1344 (JARA, p. 112), y parte a Sevilla, donde interviene en las alianzas con Francia e Inglaterra en 1345[61]. Así, pues, desde 1339 (en que convoca el concilio de Toledo) hasta 1345 (en que convoca el concilio de Alcalá), don Gil secunda arduamente a Alfonso XI en la Reconquista, reside

[58] *Crónica de don Alfonso Onceno*, ed. F. Cerdá y Rico, Madrid, 1787, cap. 254, pp. 443 *ss.*

[59] A. JARA, *Albornoz en Castilla*, Madrid, 1914, p. 96, quien sigue a BALTASAR PORREÑO, *Vida y hechos hazañosos del gran Cardenal don Gil de Albornoz*, Cuenca, 1626.

[60] *Crónica...*, cap. 268 y 270, pp. 472 y 489, y cap. 306, p. 561.

[61] G. DAUMET, *Étude sur l'alliance de la France et de la Castille au xiv^e^ et au xv^e^ siècles*, Paris, 1898, pp. 12 *ss.*, 135 *ss.*, 149 *ss.*, 153 *ss.*

poco o nada en su diócesis, y es muy dudoso que se aplicara a vigilar la moral de sus sufragáneos, menos que nunca durante los años 1342 y 1343, que corresponden a la campaña de Algeciras. Puede suponerse que, en ausencia de don Gil, Juan Ruiz fuese encarcelado por los eclesiásticos a cargo de la diócesis, pero entonces de los cuatro datos de la glosa, tres resultan equivocados, lo que no tiende a corroborar la exactitud del cuarto. Estas suposiciones recuerdan los subterfugios para defender la interpretación literal de 493*a*: "Yo vy en corte de Roma", que es un tópico de la sátira goliardesca (cf. LECOY, p. 241).

3) Según Jara, p. 184, el 16 de abril de 1342 don Gil tuvo en Toledo un sínodo "que agravó las penas impuestas a los concubinarios" y reguló "el modo de pagar a la mitra los diezmos del ganado", lo que, salvo la discrepancia en los días, cuadra a maravilla con la Cántica de los clérigos de Talavera, como apunta LECOY, p. 235, y aprueba MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, p. 206, nota 2, y además hace plausible la prisión de Juan Ruiz en 1343. Desgraciadamente, las colecciones de concilios de Mansi, Tejada y Hefele no saben nada de tal sínodo, y las dos únicas constituciones que da a conocer Jara muestran muy curiosa coincidencia con la primera y la última del concilio de Alcalá que don Gil reunió en 1347[62]; agréguese que el equívoco título de la primera constitución del concilio de Alcalá de 1347, "De uita et honestate clericorum" (que en verdad reglamenta el sombrero de viaje para el alto clero) ya indujo a error a Hefele, que lo parafrasea como si reglamentase la conducta de los eclesiásticos[63]. Me temo, pues, que en la noticia de Jara sobre el sínodo de 1342, único en el que don Gil se habría ocupado en los clérigos concubinarios, ha entrado por mucho su ansia de dar base histórica al *Libro de buen amor*, que le ha llevado a fraguar con sin igual desparpajo la minuta de la supuesta sesión del cabildo de Talavera (pp. 172 *ss*)., extractada de las coplas 1690 *ss*., y las provisiones del concilio de Toledo de 1339 (pp. 176-177): "Entre las correcciones disciplinarias impuestas por esta asamblea, figura la de encarcelar al regocijado Arcipreste, portador de las cartas y autor de la canción de escarnio". JARA (p. 184) escribe también que la pintura de las monjas mundanas en el *Buen amor* (coplas 1241, 1255 *ss*., 1332 *ss*.) corresponde a la situación anterior al concilio de 1339, y la de las monjas austeras (1307 *ss*.) a la posterior al sínodo de 1342 (admitiendo, a la vez, que no se sabe nada sobre cómo don Gil disciplinó a las monjas) pero, de todos modos, este último pasaje no es de los agregados en la revisión de 1343, de suerte que ya estaba escrito en 1330.

4) Por otra parte, Nicolás Antonio[64], al hablar de los escritos de don Gil, relaciona puntualmente las constituciones de 1339 y 1345 con los respectivos concilios, pero menciona sin relacionar con ningún sínodo o concilio una *Constitutionem contra clericos concubinarios*, fechada el 15 de abril de 1342. Sospecho que este escrito acompañaba sencillamente la carta que el austero Benedicto XII le había dirigido desde Aviñón, el 20 de enero de ese año, conminándole a él y a los arzobispos de Braga, Compostela y Sevilla a castigar rigurosamente a los clérigos concubinarios[65]. Los vs. 1693*b* ("el papa nos enbia esta constituçion") y 1696*d* ("[querria que] apellasemos del papa entel Rey de Castilla") —que no reflejan literalmente las versiones conocidas de la

[62] J. TEJADA Y RAMIRO, *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia de España y de América*, Madrid, 1859, t. 3, p. 591; t. 6, p. 72.

[63] *Histoire des conciles*, trad. Dom H. Leclercq, Paris, 1915, t. 7, 2ª parte, p. 900 y, a su zaga, H. J. WURM, *Cardinal Albornoz, der zweite Begründer des Kirchenstaates*, Paderborn, 1892, p. 23.

[64] *Bibliotheca Hispana Vetus*, t. 2, Madrid, 1788, p. 169, n. 1.

[65] C. BARONII, O. RAINALDI, J. LADERCHII, *Annales ecclesiastici*, Barri Ducis, 1872, t. 25, pp. 275-276.

Consultatio sacerdotum— favorecen la conjetura de que la causa del revuelo fue la carta de Benedicto XII, transmitida por don Gil. Así calamos la génesis de la discutida glosa. Pues si, contra lo narrado en el texto, el escriba de S introdujo en los epígrafes al Arcipreste como enamorado de doña Endrina, ¿qué mucho que lo identificase con el arcipreste libidinoso, portador de "las cartas" de don Gil en la Cántica de los clérigos de Talavera, agregada en 1343, y le hiciese encerrar por su prelado en la prisión que también hallaba mencionada en las poesías añadidas en 1343? Se necesitaba un lector más atento de lo que demuestra haber sido quien borrajeó la famosa apostilla para advertir que el arcipreste que llora al traer las cartas disciplinarias es inseparable de los arciprestes enamorados a quienes se dirige doña Cuaresma (1069*c*), de los que andan en el séquito de don Amor (1245*b*), de los que hablan en secreto con dueñas en el mes primaveral (1283*b*), para advertir, en suma, la intención satírica acumulada sobre el cargo, ya que no sobre la persona del autor[66].

En cuanto a la prisión mencionada en los agregados de 1343, creo que fue BATTAGLIA, "II *Libro*...", p. 722, nota 1, el primero en observar que el poeta "podría aludir a una prisión ideal"; SPITZER, "Zur Auffassung...", pp. 255 *ss.*, ha reunido ejemplos de la Biblia y la literatura latina medieval latina y romance que documentan lo corriente del tópico devoto de la "prisión" y de la súplica a la Virgen para librar de ella al poeta; en español pueden recordarse Berceo, *Loores a la Virgen*, 118*bc*, 198*d*, 231*d* y *Milagros*, 620*c*, y el mismo Juan Ruiz, 1666*i*. LECOY, pp. 331-332, ha demostrado el carácter tópico de la oración de las coplas 1 *ss.*; agréguese que su hechura —coplas de cuaderna vía cuyo último verso repite la queja en primera persona, a manera de estribillo— tiene un precedente exacto en los *Loores de la Virgen*, 78 *ss.*, y en el *Poema de Fernán González*, 105 *ss.*, y que los "traydores" y "mescladores" que el poeta teme y maldice (es. 7*d*, 10*c*) también pueden entenderse en sentido teológico: cf. Berceo, *Santo Domingo*, 768*d*; *Milagros*, 187*a*, 197*c* ("los falsos traydores"), 202, 259*c*, 841*a*; *Loores*, 4*c* ("los falsos lesongeros"), y el mismo Juan Ruiz, 1666*gh*: "el diablo... / con su obla engañosa"; 1716*c*: "pecado ['diablo'] enganador". Es significativo que el escriba de S, nada reacio a fantasear en los epígrafes en sentido ingenuo, no vea alusiones biográficas en dichos poemas. El Avemaria, coplas 1661 *ss.*, también añadido en S, implora la protección de la Virgen contra la "gente maliciosa" y exalta su poder de librar al hombre de "carcel peligrosa" en los términos más generales; asimismo es de carácter general la Cántica de loores (1668 *ss.*), cuyas dos primeras coplas loan a la Virgen en abstracto, y las restantes ruegan que guarde al poeta "de lisyon, / de muerte e de ocasion" y hablan de sus agravios "en esta çibdad", la ciudad terrenal por oposición a la de Dios, según interpreta Spitzer en el lugar citado (cf. *Loores*, 231*cd*, donde Berceo solicita la protección de la

[66] El fantaseo pseudobiográfico sin más base que las poesías mismas no se ha cebado exclusivamente en Juan Ruiz: así está confeccionada gran parte de las *vidas* y *razos* (cf. J. BOUTIÈRE y A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours*, Toulouse-Paris, 1950, pp. XV *ss.*). También aconseja cautela el caso de Garcí Ferrández de Jerena, de quien el *Cancionero de Baena* urde una maligna biografía en los epígrafes que antepone a sus poesías (núms. 555 a 565), las cuales son bonitas cantigas, devotas o amorosas, y sin el menor asidero concreto para las hablillas de los encabezamientos. —Como fantasía pseudoerudita, vuelvo a apuntar el artículo de F. CAPECCHI, "II *Libro de buen amor*...", quien dejando muy atrás la apostilla de S, nos informa que Juan Ruiz, persona de confianza de don Gil de Albornoz y encargado de llevar sus cartas a la colegiata de Talavera, fue condenado por éste en su vejez (bien que dejó su retrato juvenil en las coplas 1485 *ss.*) a la larga prisión por sus malas costumbres, que asoman en la alusión a la casa pública de Toledo (1306*a*) y en la alusión obscena de la copla 1630 —ambas descubrimiento exclusivo del señor Capecchi— y, sintiéndose cercano a la muerte, se vengó agregando al *Libro* la Cántica de los clérigos de Talavera. Huelgan comentarios.

Virgen aludiendo con alegoría moralizada a la historia del patriarca José: "Trayme del peccado do yago embebido, / preso so en Egipto, los vicios me an vendido"). La más patética de las Cánticas de loores (1678 *ss.*) evita generalidades y acumula las expresiones de dolor, pero no contiene mención alguna de cárcel o de enemigos: ¿no se trata aquí de que el poeta intensifica la habitual plegaria a la Virgen como refugio de cuitas[67], la desprende poco a poco de generalidades y acaba por presentarla —conforme a la manera distintiva del *Libro*— como experiencia personal? MENÉNDEZ PIDAL (*Poesía juglaresca...*, p. 210, nota 1) hace hincapié en la frase "sin merescer", con que el poeta encarece su dolor (1674*f*, 1683*a*) y, como KELLERMANN (p. 233), la juzga incompatible con la interpretación de "prisión" y "cuita" en sentido teológico; pero idéntica incompatibilidad se halla en términos generales en los dos versos inmediatos 1668*d* y 1669*a*: "non catando su *pecado*, salvas lo [la Virgen a su devoto] de amargura. // Ayudas al *ynoçente* con amor muy verdadero", y con generalidad subrayada por el uso de expresiones litúrgicas en 1674*e ss.*: "de aqueste dolor que siento / en presion *syn merescer*, / tu me deña estorçer / con el tu deffendimiento. // Con el tu deffendimiento, / non catando mi *maldad* / nin el mi *merescimiento* / mas la tu propia bondad: / que confiieso en verdat / que so *pecador* errado", y 1676*f-h*: "pero non so *meresciente*, / venga a ti, Señora, en mjente / de conplir mi peticion" (cf. Berceo, *Milagros*, 781*b* y 963*d*; J. Manrique, *Coplas por la muerte de su padre*, 39). O sea: el poeta, sin olvidar el concepto teológico cristiano del hombre como pecador por esencia, se recomienda a la Virgen, alegando que, fuera de esa condición esencial, no ha cometido falta, y acaba la súplica en el mismo tono general, rogando a la Virgen que le guarde, no de prisión ni de enemigos, sino "de tan fuerte tentación" (1677*c*). El cotejo de estas Cánticas de loores con los versos de Pero López de Ayala, "Yo estaba encerrado en una casa escura..."[68] es terminante, máxime por las dos circunstancias de que, aunque el Canciller parece haber tenido muy presente la lírica devota de Juan Ruiz (como ya notó T. A. SÁNCHEZ, *Colección...*, t. 1, p. 112), habla de su encarcelamiento en términos inequívocos, y de que Juan Ruiz no lo hace aunque su estilo poético es infinitamente más concreto y pintoresco.

En suma: *1)* las circunstancias históricas conocidas no confirman la noticia sobre la prisión de Juan Ruiz, la cual, como bien vio Battaglia, nota citada, podría ser simple conjetura del autor de la glosa de S. *2)* Inferir de las coplas agregadas en 1343 que Juan Ruiz estuvo en prisión es mucho más aventurado que inferir que dialogó con don Amor, estuvo en Roma, era "velloso, pescoçudo", etc. —ya que todo esto está afirmado categóricamente— o, para salir del *Buen amor*, es mucho más aventurado que inferir de *Loores*, 215*cd* ("Acorrinos, sennora, sey nuestra pagada, / ca yaze en grant peligro la nuestra cabalgada") y 231*d*, que Gonzalo de Berceo tomó parte en un ataque de caballería y estuvo preso en Egipto, y del *Cantar de mio Cid*, 81 *ss.*, que Rodrigo Díaz de Vivar estafó a sus prestamistas judíos (y no veo por qué los monjes de San Pedro de Cardeña, que exhibían una de las arcas del engaño, han de gozar de menos crédito que el autor de la glosa del ms. S, aunque fuese el colegial Alfonso de Paradinas). Lo que sí se sabe con certeza es que el ruego devoto para librarse de "esta prision", el debate con el Amor, la requisitoria contra Roma, el retrato del sanguíneo, la vida como batalla, Egipto como lugar de cautiverio y el engaño de las arcas son tópicos literarios. Tampoco descuento, por otra parte, la posibilidad de que alguna vez un poeta acomodase más o

[67] No sólo presente en las poesías devotas agregadas en 1343 (1 *ss.*, 1648*e-g*, 1662*g ss.*, 1668 *ss.*, 1674 *ss.*), sino también en las ya existentes en la redacción de 1330 (cf. 1058*b*: "a mis coytas fagas aver consolaçion").

[68] Ed. A. F. Kuersteiner, New York, 1920, t. 1, coplas 754 *ss.* (ms. N).

menos adrede una situación verdadera a una consagrada por la tradición literaria (cf. *RFH*, 1, 1939, 284): probablemente sea éste el caso de la Cántica de los clérigos de Talavera, donde la hostilidad a las cartas disciplinarias no está por cierto retratada del natural, sino a través de la *Consultatio sacerdotum*, anterior en más de un siglo, según el brillante hallazgo de MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, pp. 205 *ss.*

Después de enviar a la imprenta este artículo, llegó a mis manos el del señor DÁMASO ALONSO, "La cárcel del Arcipreste" (*CuH*, febr. 1957, 165-177), según el cual "hay algo como una presencia, un crujido de lirismo represado" a lo largo del *Libro de buen amor*. Juan Ruiz habla, "sin que pueda caber duda alguna, de una auténtica prisión de cal y canto... Los argumentos [de GONZALO MENÉNDEZ PIDAL en *HGLH*, 1, p. 477] que prueban la prisión son evidentes e inmediatos: el texto mismo del Arcipreste; basta leerlo" (pp. 166-167).

Veamos, pues, los argumentos de G. Menéndez Pidal. Cuando el poeta habla de sí mismo, "lo hace sin dar cabida a la imaginación" (*HGLH*, 1, p. 476). Semejante peculiaridad constituiría una premisa inmejorable para interpretar la prisión como cárcel de cal y canto, pero es lisa y llanamente insostenible: en primera persona, y subrayando que no se trata de sueño o borrachera, Juan Ruiz desarrolla su largo debate con don Amor (180 *ss.*), y al acabarlo, el ms. S —el que según don Ramón Menéndez Pidal representa la recensión de 1343— agrega la copla 575, donde el autor se nombra solemnemente para autenticar su coloquio con el marido de doña Venus; en primera persona y con indicación de su cargo, el poeta, en compañía de su comensal, don Jueves Lardero, recibe la carta de doña Cuaresma (1068 *s.*), luego ofrece hospedaje a don Amor triunfante (1260 *s.*) y obtiene sus confidencias (1303 *ss.*). G. Menéndez Pidal apoya su afirmación contrastando el retrato de don Melón (727 *s.*) con el del Arcipreste (1485 *ss.*). El contraste carece de sentido, porque el primero apenas ofrece un rasgo físico (beldad), así como el segundo apenas ofrece un rasgo moral (valentía); el primero destaca el linaje y bienes, el segundo no los nombra; los dos retratos son igualmente enaltecedores e igualmente realistas (cf. 755*b*: elogio de don Melón por entender de pleitos, y 1489*b*: elogio del Arcipreste por entender de juglaría), pero escogen distintos aspectos, conforme a la distinta situación en que se insertan. De la observación de G. Menéndez Pidal (que el discreto D. Alonso omite), debidamente rectificada, se desprende que el *Buen amor*, y con muy especial conciencia en la edición de 1343, contiene alegorías expuestas en primera persona como sucesos acontecidos al autor. En la p. 477 de la *HGLH* leemos: "Juan Ruiz explícitamente nos habla de prisión en el cód. de Salamanca y sólo en él... Si esta prisión... designase la vida terrena, mal podría explicarse... «en presion sin merescer»... Y aun resultaría peor explicar cómo Juan Ruiz puede atribuir su encierro a «traydores» y «mescladores»". He respondido a todos estos reparos en las páginas inmediatamente anteriores, salvo al primero, que pasé en silencio por parecerme tan flojo que no merecía refutación; pero como es éste el primero de los agregados por D. Alonso, comienzo por él mi examen de la argumentación de este último crítico.

1) No es exacto que Juan Ruiz hable de prisión sólo en la edición de 1343. L. Spitzer, en su estudio de 1934, citó ya la copla 787: "Coraçon que quisiste ser preso e tomado / ... posiste te en presion e sospiros e cuydado" (cf. 110*b*: "non ternia tantos presos el amor quantos tien"). D. Alonso descarta la copla 787 porque en ella el uso de "presion" es figurado: no conozco mejor ejemplo de razonamiento circular. Convengo desde luego en que un escritor puede emplear una misma palabra ya en sentido recto, ya en sentido figurado; en lo que no convengo es que del empleo figurado en un pasaje inequívoco de la redacción de 1330 se siga necesariamente el empleo recto en

pasajes discutidos de la redacción de 1343. Si en 1343 —vienen a decir G. Menéndez Pidal y D. Alonso— Juan Ruiz se refiere a la condición terrenal del hombre, ¿por qué no habló de ella en 1330? La respuesta se encuentra en la p. 173 del artículo de D. Alonso, el cual observa con muchísima razón que "no hay motivo para suprimirle al pobre Juan Ruiz" el derecho de emplear "prisión" en sentido translaticio en 1330 y en sentido recto en 1343: ¿por qué suprimirle entonces el derecho de decir unas cosas en 1330 y otras en 1343? Si todo lo que el poeta tenía por decir se lo había dicho ya en 1330, mal podía hacer agregados en 1343.

Además, afirma D. Alonso que en dichos agregados la queja por la prisión "es una obsesión" (p. 167; cf. p. 170: "la misma obsesionante cuita que atormenta por todas partes al poeta"). Pues bien: en la nueva edición representada por el ms. S, Juan Ruiz ruega a Dios y a la Virgen que le libren de prisión y cuita en las coplas 1-10, 1670-1683, y se queja a la Ventura de su tribulación mortal en 1685-1689; no se acuerda para nada de cuitas y prisiones en el Prólogo en prosa, aunque en él habla prolija y directamente al lector de su intención al componer el poema; tampoco en las coplas intercaladas 75, 90-92, 452, 575, 910-949, 1016-1020 (y estos dos últimos pasajes no condicen mucho con la amargura de la supuesta prisión), ni en las dos Cánticas de gozos a la Virgen (1635-1649), en todo paralelas a las dos de la edición primitiva (20-43), como exponentes del género mariano en cuyo cultivo Américo Castro ve naturalmente prueba de la alegría del poeta, no de su "obsesionante cuita", ni tampoco en el Avemaría glosado (1661-1667), que D. Alonso (p. 172) califica repetidamente de "jubiloso", ni en la chispeante Cántica de los clérigos de Talavera (1609-1709). Es falso, pues, que la queja por la prisión sea "obsesionante" en los agregados de 1343.

El Avemaría glosado posee rasgos que ninguno de los dos mencionados críticos anota, por escribir sin duda de prisa: *a)* aunque perteneciente a la redacción de 1343, cuando, según estos críticos, está Juan Ruiz sumido en "los sufrimientos que atormentan su ánimo" (p. 177) en la prisión, es una poesía "jubilosa", que emplea en forma inequívoca la palabra "cárcel" para expresar una imagen teológica: no puede descartarse, en consecuencia, la posibilidad de que en la misma época y en el mismo presunto encierro o fuera de él, Juan Ruiz compusiese otras poesías devotas con parecido uso de "prisión"; *b*) en ese "jubiloso" Avemaría glosado, Juan Ruiz ruega a la Virgen que le guarde "de muerte vergoñosa" (1662*h*) y que le aparte "de gente maliçiosa, / cruel, mala, soberujosa" (1665*hi*). D. Alonso se guarda muy sabiamente de asociar estos ruegos con la presunta cárcel de cal y canto (aunque es marcada la coincidencia con los que de hecho asocia, 1670*g*: [que me guardes] "de muerte"; 7*d*: [guárdame] "de traydores"; 10*c*: [que todo se torne sobre] "los mescladores"), por la sencilla razón de que en el Avemaría estos ruegos alternan con otros de carácter evidentemente general y no muy adecuados para quien está sufriendo tormento en una cárcel (1663*ij*: "que me guardes, lynpia rrosa, / de ffollya"; 1667*d-f*: "tu me guarda de error, / que my vida sienpre sigua / en bondad"), y de que la "gente maliçiosa, / cruel, mala, soberujosa" de la copla 1665, si por una parte corresponde a los "traydores" y "mescladores" de 7*d* y 10*c*, dentro de la misma composición tiene como réplica —en la copla 1666, de estructura paralela— al "diablo, suzio tal, / con su obla engañosa", es decir, no se deja interpretar como los "hombres viles" que con "la cizaña que le habían metido" al poeta le hicieron víctima de una persecución judicial (pp. 168-169).

Vale la pena repetir el examen de las cuatro composiciones líricas en las cuales, según D. Alonso, vierte Juan Ruiz el "horrible tormento" que sufre (p. 170). La primera consta de cinco coplas, 1668-1672; las dos primeras enca-

recen en abstracto el socorro de la Virgen; en la tercera, el poeta declara: "yo so puesto en tal espanto", e implora a la Virgen para que le guarde "de quebranto, lisyon, muerte e ocasion" (nótese la vaguedad de este término): en suma, de todo mal; en la copla cuarta, leemos: "yo so mucho agraujado en esta çibdad seyendo", sin ninguna especificación más. D. Alonso, que analiza las tres composiciones restantes, no menciona siquiera ésta, y con buen motivo: cualquiera que haya leído el *Buen amor*, sabe lo concreto y circunstanciado que es Juan Ruiz para nombrar ciudades, y no puede menos de encontrar muy plausible la interpretación de L. Spitzer —'ciudad terrena' en oposición a la "ciudad de Dios"— para "esta çibdad" excepcionalmente indeterminada. La última copla trae una súplica, "la mj coyta tu la parte, / tu me salua e guia", análoga a la de 1058*c*, que también se halla al final de una poesía mariana, en el texto de 1330: "a mis coytas fagas aver consolaçion": a D. Alonso toca demostrar la diferencia fundamental entre los dos versos, correspondiente al "horrible tormento" que Juan Ruiz sufre al componer el uno, pero no al componer el otro. La segunda cántica, coplas 1673-1677, contiene el verso "en presion syn meresçer", aclarado en su contexto *(supra*, p. 72) a la luz de expresiones semejantes de la misma composición y de otras, y acaba con otra vaga súplica a la Virgen para que le guarde "de tan fuerte tentaçion". La cántica siguiente, coplas 1678-1683, la más apasionada en la expresión del dolor, desde la segunda hasta la última copla (en contraste con las anteriores, donde la queja ocupa poquísimo espacio comparada con las generalidades, y el tono es mucho más sosegado), ofrece notables paralelos —que ni G. Menéndez Pidal ni D. Alonso anotan, por haber leído el poema sin duda de prisa— con las cánticas presentes en la versión de 1330; compárense 1679: "Grand fyança he yo en ty, Señora, / la mj esperança en ty es toda ora, / de tribulança syn tardança / ven me librar agora", y 1047: "My alma en ti cuyda, en tu alabança / de ty non se muda la mi esperança; / Virgen, tu me ayuda e sy[n] detardança..."; 1680: "Virgen muy santa, yo paso atribulado, / pena atanta, con dolor atormentado...", y 1058: "Por aquestas llagas desta santa pasion, /a mjs coytas fagas aver consolaçion...". Por añadidura, esta cántica que, según D. Alonso (p. 170), "actualiza la tribulación" y está llena de "gritos que parecen de muy auténtica sinceridad", no mienta ni para remedio la prisión de marras, como tampoco la mientan la única copla conservada de otra cántica a la Virgen (1684) y la Cántica a la Ventura (1685-1689). A quien arguya que semejante ausencia de alusiones concretas ha sido impuesta por la convención del género —lírica devota—, la respuesta obvia de todo lector del *Buen amor* es que la observancia de tales convenciones rezará con cualquier poeta, pero difícilmente con Juan Ruiz, concreto y circunstanciado si los hay en los más distintos tonos y géneros, aparte que la misma vaguedad —natural al hablar en sentido universal y no personal— se halla en la oración narrativa de las coplas 1 *ss.* Véanse más adelante, en la discusión del argumento núm. 7, los detalles concretos en que abundan las composiciones que fray Luis de León escribió desde la cárcel inquisitorial, para apreciar lo extraño de que un poeta como Juan Ruiz exprese su reacción ante los lances de su propia vida con lugares comunes de la devoción mariana y en estilo infinitamente más vago y abstracto que el que emplea al describir sus encuentros con don Amor. Lo que se infiere del examen de las cánticas a la Virgen agregadas en 1343, es que el tono dolorido que parece personal al lector ingenuo de hoy —¡vaya a saber cómo parecería en 1343!— falta en las primeras composiciones (Gozos y Avemaría) y crece en las restantes, culminando en la última ("Quiero seguir a ti, flor de las flores..."), con un *crescendo* de lo abstracto a lo concreto, de lo típico a lo individual, que no es nada privativo de estas poesías, sino muy propio de la

manera artística de Juan Ruiz (cf. *supra*, p. 72, y p. 62 acerca de Trotaconventos, doña Endrina y doña Garoza).

2) La oración de las coplas 1 *ss.* "es un tópico de la Edad Media" que al final (*Mio Cid*, 330 *ss.*) o al final de cada estrofa (*Buen amor*) lleva la "petición individual" (p. 168). D. Alonso, por trabajar sin duda de prisa, no ha examinado más ejemplo de este tópico que el que cuadra a su tesis. Un examen menos apresurado enseña que en algunos casos a la parte narrativa sigue en efecto la aplicación al caso personal del orante: *Mio Cid*, 330 *ss.*, imitado en el *Abad don Juan de Montemayor (apud* R. MENÉNDEZ PIDAL, *Historia y epopeya*, t. 2, Madrid, 1934, p. 232); *Rimado de palacio*, oración "Sennor, tu non me oluides, ca paso muy penado..."; fray Íñigo de Mendoza, *Sermón trobado (apud* R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castell. del siglo xv*, t. 1, pp. 54*b*-55*a*)[68]; en otros ejemplos, y precisamente dentro de poemas o pasajes devotos, la aplicación es personal en la forma, pero la primera persona designa la condición humana en general: Berceo, *Loores*, 78 *ss.*; *Milagros*, 453 *ss.*; *Rimado de palacio*, rogaria "Sennor, tu nos defiende e nos guarda de ocasion..." Constituye un caso intermedio la oración de la epopeya clerical *Fernán González*, 105 *ss.*, con su estructura exactamente paralela a la oración del *Buen amor*, y donde la aplicación no es ni particular ni universal, sino colectiva, pues abarca a toda la España cristiana tributaria de Almanzor. También es instructivo este caso porque, sin emplear "prisión" en sentido alegórico, está muy lejos de designar con ese término una cárcel de cal y canto: "saqua nos e libra nos de tan cruel presyon" (107*d*). Pues —hecho curioso, no señalado por D. Alonso— Juan Ruiz emplea la palabra concreta "cárcel" en sentido figurado inequívoco (1666*i*; cf. igual uso en el *Cancionero de Baena*, núm. 344, verso 1*k*, y *Danza de la Muerte*, 52*e*), pero al referirse a la supuesta cárcel de cal y canto, usa exclusivamente la palabra "prisión", que en los siglos XII a XIV está a medio camino entre el sentido abstracto y el concreto, más cerca de la voz actual "cautiverio" que de la voz actual "cárcel".

En la copla 7, afirma D. Alonso (p. 168), Juan Ruiz alude a una persecución judicial y menciona a los "traydores" los cuales fueron "causa indudable de la persecución misma": ¡lástima que cabalmente uno y otro es lo que D. Alonso debiera probar! La copla contiene una alusión al evangelio de San Mateo, 10:18-20; ofuscado por ella, D. Alonso parafrasea así el texto de Juan Ruiz: "ahora la súplica consiste en pedir como gracia especial el don de la palabra en presencia de los poderosos acusadores" (p. 168). Ante todo, ni San Mateo ni Juan Ruiz mencionan tales "poderosos acusadores"; en segundo lugar, ese pedido concreto del don de la palabra sería absolutamente único, no sólo en esta oración, sino en todas las cánticas en que Juan Ruiz habla de cuita y prisión; pero lo que Juan Ruiz pide es sencillamente: "Señor, tu sey comigo, guardame de traydores": D. Alonso, leyendo sin duda de prisa, ha encajado por su cuenta en la súplica del poeta un pormenor que pertenece a la pintura del milagro narrado en los versos previos de la copla; suponer que Juan Ruiz pide las "palabras mejores" de 7*c* es tan atinado como suponer que en la copla 6 pide a Dios que le salve del mar y del horno, y en la 5 del vientre de la ballena. La copla 9, en que el poeta —olvidado de los sufrimientos carcelarios que le infligen sus intérpretes— formula sosegadamente a la Virgen un pedido nada particular ("ganame del tu fijo graçia e bendicion"), autoriza a pensar que también en la 7 el pedido es general: el poeta evoca el difícil juicio en que Jesús prometió protección a los suyos, y le ruega que esté con él en el Juicio por excelencia y le guarde de los "traydores" que disputarán su alma, como "los falsos traidores" que traban del alma del Romero de Santiago y del avaro don

[68] Cf. J. GIMENO CASALDUERO, "Sobre la «oración narrativa» medieval: estructura, origen, supervivencia", *AUM*, 16 (1957-58), 1-17.

Estevan (*Milagros,* 197*c,* 259*c*)[70]. Nótese también que, al endilgar intención autobiográfica a la alusión al evangelio, D. Alonso hace incurrir a Juan Ruiz en la torpeza de designar como "gobernadores y reyes" a las autoridades eclesiásticas ante las cuales —estampa en la página siguiente— es "razonable" pensar que los perseguidores llevaron al poeta. Con lo cual caemos en la nada "razonable" situación señalada hace años: cuando Juan Ruiz se hallaba en la cárcel, padeciendo "horrible tormento" y perseguido por traidores, ¡buen momento era de congraciarse a las autoridades eclesiásticas reeditando su *Libro* de estructura y didactismo semíticos, que contenía entre otras la historieta de Pitas Payas, sus trece amoríos y las coplas 1513-1514 acerca de su amistosa colaboración con juglaresas judías y moras, mendigos y escolares vagabundos! Comparados con los reparos que suscita esta novela, nada son los que han arrumbado definitivamente el viajecito a Roma que con menos gasto de imaginación los críticos noveleros infirieron de 493*a*: "Yo vy en corte de Roma, do es la santidad. . ."

3) Acerca de las coplas 8-10, dirigidas a la Virgen, y en particular del verso 10*c* ("ffaz que todo se torne sobre los mescladores"), comenta D. Alonso: "No puede caber duda de que Juan Ruiz se siente traicionado, delatado por seres rencorosos, que se ve acorralado, y pide contra ellos la protección de Dios y de la Virgen" (p. 169). Aunque este argumento ocupa casi una página, toda su supuesta fuerza probatoria estriba en la palabra "mescladores", cuyo sentido es tan claro como el de "cárcel" o "prisión". Lo que D. Alonso debería probar es que aquí "mescladores" debe entenderse única y exclusivamente por los 'mestureros o calumniadores de carne y hueso', y no por los calumniadores diabólicos (recuérdese que "diablo" significa originariamente 'calumniador, cizañero') a quienes la Virgen ha de humillar (cf. Génesis, 3:15, y Epíst. a los romanos, 16:20). Recuérdense también los epítetos de Berceo, *Santo Domingo,* 768*b*: "commo es el deablo tan sotil reboltor", y *Loores,* 4*c*: "de ti [la Virgen] se temieron luego los falsos lesongeros", en el sentido del provenzal *lauzengiers* 'calumniadores o cizañeros'. D. Alonso no prueba su tesis, y no la refuerza cuando glosa la inocente palabra "todo" en conformidad con la novela que va trazando: dentro de ella, "todo" es "evidentemente la cizaña que le habían metido" al Arcipreste los susodichos mescladores; fuera de ella, no veo por qué "todo" no puede ser la cuita del poeta como pecador, la saña y rencores de Dios y de la Virgen (4*cd,* 10*b*). Pues es necesario advertir que, por leer sin duda de prisa el texto de Juan Ruiz, ha caído D. Alonso en el error de adjudicar los "rencores" de 10*b* ("tira de mj tu saña, tira de mj rencores") a los imaginarios delatores del poeta, hurtándoselos a la Virgen, a quien pertenecen al igual de "saña" (cf., en la misma oración, 4*d*: "dame tu mjsericordia, tira de mj tu saña", 9*c*: "dame tu graçia e dame consolaçion", cuyo paralelismo prueba que los dos abstractos corresponden al personaje invocado). Si al lector moderno repugna atribuir deseos de venganza a Dios o a la Virgen, no sucedía lo mismo con el devoto medieval: en el Milagro del clérigo ignorante, la Virgen pone fin a su "brabiello sermon" con la amenaza: "¡Desend veras que vale la sanna de Maria!" (231*d*), y Berceo acude a la intercesión de Santa Oria para que Dios "non quiera vengança tomar del mi pecado" (2*d*).

4) En la Cántica a la Ventura, coplas 1685-1689, el poeta habla "de la «cuita extraña»... y de su «gran tribulación» y pide que se le cambie en «gozo». Es, pues, una tribulación concreta, real, temporal... No puede tratarse de la vida terrenal o de la herencia del pecado, *sencillamente porque a quien suplica ahora es a la Fortuna*" (p. 170). Admiro la desenvoltura con que

[70] Para "traydores" y "engañadores" como epíteto de los diablos en el *Buen amor* inclusive, cf. *supra,* p. 71.

D. Alonso echa como al descuido su "pues" (el poeta habla "de su gran tribulación... Es, *pues,* una tribulación concreta") para dar a su afirmación aire de inferencia lógica. La verdad es que Juan Ruiz habla de su cuita con apasionamiento, pero sin una sola circunstancia concreta, real, temporal; el estilo de esta cántica —como el de todo el *Buen amor*— es más vivo y directo, menos erudito y reflexivo que el de las quejas contra Fortuna que abundan en los cancioneros del siglo xv; pero de que los versos de amor de Juan Ruiz sean infinitamente más vivos y directos que cuantos brinda la poesía cortesana del siglo xv, ¿se inferirá que los trece amoríos que se atribuye le acontecieron concreta, real y temporalmente? Por supuesto, la Cántica a la Ventura no contiene la alegoría de la vida terrenal como prisión; en el alborozo de destacar tamaño descubrimiento, no se percata D. Alonso de que la ausencia de "prisión", "traidores" y "mescladores" en esta Cántica a la Ventura y su presencia exclusiva en los versos que imploran la protección de Dios y de la Virgen corroboran la acepción espiritual de dichos términos: a la jurisdicción divina corresponde, en efecto, la condición universal del pecador y no a la de la Fortuna. Pero si los mescladores eran de carne y hueso y la cárcel de cal y canto, si "algo nuevo y terrible había acaecido hacia 1343 en la vida de Juan Ruiz" (p. 177), ¿por qué no sacarlo a relucir en su queja a la Fortuna, señora de cuanto acaece?

5) La súplica de la cántica "Quiero seguir a ti, flor de las flores..." es "ardiente y emocionante (con emoción que llega al lector del siglo xx)... Son gritos que parecen de muy auténtica sinceridad... No se corresponden en nada con el dolor del que se ve prisionero de la «vida terrena»... Es una pena muy especial por la que el poeta *pasa* («yo paso atribulado / pena atanta...»)..." (p. 170). En suma: la viva emoción de estos versos *prueba* que la pena expresada es personal, brota de un percance en la biografía del individuo Juan Ruiz. Casi es ocioso aclarar que D. Alonso repite la falacia (vulgarísima del romanticismo acá) de limitar la sinceridad y fuerza de la inspiración poética a lo que le sucede personalmente al autor. Pues no llega menos al lector del siglo xx la emoción no personal, sino general, del *Dies irae*:

Quid sum miser tune dicturus,
quem patronum rogaturus,
cum uix iustus sit securus?

O la del poema *De contemptu mundi*:

Urbs Sion unica, mansio mystica, condita caelo,
nunc tibi gaudeo, nunc mihi lugeo, tristor, anhelo...
O bona patria, num tua gaudia, teque uidebo?...
Dic mihi flagito, uerbaque reddito, dicque: "Videbis".

O la de los *Loores de Nuestra Señora*:

En grant verguença yago, mesquino peccador,
quando veo por mal siervo muerto tan buen sennor;
yo falsé su mandado, Él muere por mi amor.
En grant verguença yago, mesquino peccador.

A buen seguro, son todos éstos "gritos que parecen de muy auténtica sinceridad", pero que cabalmente se corresponden en todo con el dolor del poeta no por una pena muy especial, sino por su condición universal de pecador. Y como "las cosas del mundo todas son vanidat, / todas son *pasaderas*", según dice Juan Ruiz (105*bc*), no veo por qué el empleo de la misma palabra "pasar" ("yo paso... pena atanta") ha de tenerse por inherente a una pena individual suya y no a la pena universal por la vida transitoria en este mundo. Pues en terreno medieval, la aludida falacia estética es además un anacro-

nismo, particularmente disparatado en el caso del poeta que, al ofrecer sus aventuras como enseñanza y escarmiento, proclama sin dejar dudas la condición universal de su yo (76*a*): "E yo, como ssoy ome como otro peccador..."

6) Las expresiones "sin meresçer", "a tuerto" son incompatibles con el sentido metafórico de "prisión" (p. 171). Para estos reparos, que son los de don Ramón Menéndez Pidal y de Kellermann, véase *supra*, p. 72, y se advertirá qué de prisa ha leído D. Alonso las cánticas en cuestión, ya que transcribiendo dichas expresiones de 1674 y 1683, no ha parado mientes en los versos 1668*d*, 1669*a*, 1675*b* *ss.* que alaban a la Virgen porque protege al pecador indigno —condición humana universal— y ayuda al inocente —condición humana particular, más moral que teológica, ejemplificada en las coplas 1 *ss.* con la enumeración de personajes bíblicos.

7) La citada copla 1666, en que el sentido alegórico de "cárcel peligrosa" es indiscutible, lejos de autorizar la posibilidad de igual sentido en los pasajes discutibles que emplean "prisión", por ejemplo 1674 y sobre todo 1678-1683, muestra "cuán diferentemente hablan artistas como Juan Ruiz cuando tratan asuntos personales y cuando tocan tópicos generales" (p. 172). Este argumento agrega a la falacia del núm. 5 una falacia nueva, si bien no especialmente ingeniosa: la de contraponer una cántica floja a la mejor cántica mariana del *Buen amor*. Por andar sin duda de prisa, D. Alonso ha olvidado la contraposición justa, entre las dos mejores composiciones devotas del poema: las citadas coplas 1678-1683 ("Quiero seguir a ti, flor de las flores...") y las coplas 1555 1558, uno de los pasajes más briosos e inspirados de todo el *Libro*, y que no trata de asuntos personales sino de un tópico general: el júbilo de la humanidad por la victoria de Jesús sobre la Muerte.

Para rematar el encierro de Juan Ruiz, señala D. Alonso el parecido que según él guardan algunos pasajes de las cánticas en cuestión y otros de las poesías que fray Luis de León escribió en la cárcel inquisitorial (pp. 173-174). El parecido es más que dudoso en los versos que entresaca de *Esperanzas burladas*, inexistente en la estrofa "Virgen, no inficionada..." de la oda *A Nuestra Señora* y en la única estrofa aducida de la oda *En la fiesta de Todos los Santos*, las cuales elaboran un concepto piadoso (a menor mérito del pecador, mayor mérito de la gracia) del que no hay rastro en las cánticas del Arcipreste. La muy vaga semejanza con la estrofa primera de la oda *A Nuestra Señora* es harto natural puesto que ambos poetas imploran la protección de la Virgen. Lo más curioso del cotejo es que D. Alonso, por releer sin duda de prisa los versos de fray Luis, no ha reparado en que, siendo éste, como poeta clásico, incomparablemente menos dado que Juan Ruiz a lo particular concreto, abunda en la oda *A Nuestra Señora* en alusiones muy particulares al comportamiento de amigos y enemigos durante su prisión (vs. 28, 48-53, 61), al poder del Santo Oficio y al secreto de sus procedimientos judiciales (39, 74-75)[71]. La porción final de la oda *En la fiesta de Todos los Santos*, escrita en la cárcel, lamenta el estado de la clerecía, pide a Dios que la reforme, y promete celebrarle cuando se encuentre "fuera de este estrecho", lo que no deja dudas sobre la naturaleza temporal de su prisión. También ha olvidado apuntar D. Alonso que en *Esperanzas burladas* los menos característicos son los versos que ha recortado —donde fray Luis encarece su dolor en términos generales—, frente al título y al largo apóstrofe a los personificados contentos (versos 1-27), a la descripción muy pintoresca de la cárcel (10-15), a la imagen del pájaro, que tan gráficamente pinta el fracaso de su apresurada defensa (40-42) y a la semblanza virgiliana de la vida de campo, al final, con la que implícitamente condena el

[71] Cf. ed. del P. Angel Custodio Vega, Madrid, 1955, p. 43: "Fray Luis comienza todas las estrofas con una invocación a la Virgen, a la que sigue una particular deprecación del poeta, alusiva a alguno de los tormentos que padece en la cárcel".

ajetreo ciudadano que causó su injusta persecución (46-67). Asimismo aduce D. Alonso las famosas quintillas dobles "Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado..." como paralelo a las quejas de Juan Ruiz, pero en este caso el paralelo (si se perdona el chiste) resulta perpendicular: ya se ha visto que al hablar de su supuesta prisión de cal y canto, el Arcipreste evita rigurosamente toda expresión concreta y material, como lo es "encerrado"; además, fray Luis se refiere a su encierro en pretérito, de modo que deja bien claro que no entiende por él la condición humana (lo mismo al final de *En la fiesta de Todos los Santos*), y los ocho versos restantes, como los últimos tercetos de *Esperanzas burladas*, alaban el retiro campestre como vida ideal *en la tierra*.

En testimonio de la diferencia de tono que se observa cuando un poeta habla de "prisión" en sentido recto, vertiendo la angustia de lo que experimenta en persona, y cuando habla en sentido figurado, tocando un tópico, D. Alonso opone a las citadas poesías de fray Luis las odas *A Felipe Ruiz* ("¿Cuándo será que pueda / libre de esta prisión volar al cielo...?") y *Noche serena* ("mi alma que a tu alteza / nació, ¿qué desventura / la tiene en esta cárcel baja, escura?"). El testimonio es, en efecto, altamente instructivo. Concuerdo en un todo con D. Alonso en que el uso de "prisión" y de "cárcel" en estas odas es "metafórico, por el cautiverio que para el alma es el mundo" (p. 174). Pero nada menos que el P. Ángel C. Vega, docto editor de fray Luis, cree que los dos términos en cuestión están empleados en estas dos odas *también en sentido recto* (ed. cit., pp. 34, 37, 474); y, por muy de prisa que escriba D. Alonso, sospecho que ha de conocer la interpretación del P. Vega, ya que firma la Carta-epílogo de su edición. La exegesis del P. Vega ilustra muy al vivo la tendencia a interpretar las creaciones literarias en sentido biográfico, a "traducir" los grandes temas de arte y de pensamiento a pequeños lances personales. Recuerdo que con gran sorpresa (y horror) de mi parte oí una vez a algunos universitarios españoles e hispanoamericanos —entre los que se hallaba un poeta distinguido— rechazar la interpretación alegórica de "En una noche escura..." y "¿Adónde te escondiste...?", como tapujo gazmoño amañado para encubrir las sin duda directas y sinceras confidencias eróticas del autor. Si estas poesías nos hubiesen llegado tan mondas de comentario sobre la vida e intención de San Juan de la Cruz como nos ha llegado el *Libro de buen amor*, ¡qué novela de escapadas nocturnas, de correrías por "montes y riberas" y de amores en el fondo de la "bodega" (de cal y canto, claro) nos habrían obsequiado los críticos aficionados a la sinceridad autobiográfica y al grito del alma!

Para concluir con el "paralelo" de fray Luis: desde la cárcel de la Inquisición escribe éste poesías angustiadas, llenas de concretas alusiones a sus circunstancias; quizá haya escrito también algunas de las odas en que expresa su anhelo de huir de este mundo. Lo que no escribió fue una sola poesía de tono sereno o risueño, una sola poesía jubilosa o de asunto amoroso, como las varias que Juan Ruiz agrega desde su supuesta prisión de 1343 (cf. los primeros párrafos del argumento núm. 1). El cotejo con la poesía de fray Luis favorece decididamente la hipótesis de que la cuita y la prisión de la oración y cánticas del Arcipreste en 1343 deben entenderse como alegorías espirituales.

8) Si la apostilla del ms. S continúa "una cadena de mss., desde el que salió de la pluma del Arcipreste o desde uno muy próximo a ese original..., las noticias del *explicit* de Salamanca serían de un valor enorme" (p. 175). Ni más ni menos: si las noticias de la apostilla fuesen auténticas, serían auténticas. Si la apostilla se limita a recoger la tradición oral, también es valiosa, porque alguna vez —que, con alguna suerte, bien pudo ser esta vez— alguna tradición oral contiene alguna verdad (pp. 175-176). Y si la apostilla es de la cosecha personal del escriba Alfonso de Paradinas, quien la infirió de su lectura del poema, también es valiosa, por pertenecer a "un intelectual ilustre a prin-

cipios del siglo XV" *(ibid.)*. Ahora bien: don Ramón Menéndez Pidal cree con mucha probabilidad *(Poesía árabe y poesía europea*, pp. 114 *ss.)* que Alfonso de Paradinas ejecutó su copia entre los veinte y los veinticinco años, edad un tanto temprana para calificar de "intelectual ilustre" al prelado de quien ni Menéndez Pidal ni M. GARCÍA BLANCO ("D. Alonso de Paradinas, copista del *Libro de buen amor*. Datos para su biografía", *EMP*, 6, 339-354) consignan un solo escrito y que, si no es errada la transcripción de Ducamin, era capaz de gastar un latín tan poco católico como el del explicit: "*laus tibi xpiste* quem *liber explicit iste*". D. Alonso cala muy bien la situación, pues si la calla aquí, donde le conviene abultar la autoridad intelectual de Paradinas, renglones más abajo, cuando le conviene achicarla, nos habla de "el muy joven Paradinas" (p. 176). Pero por precoz que fuese la intelectualidad de Paradinas, bueno es recordar que los títulos de su ms. están plagados de inexactitudes en contradicción grosera con el texto correspondiente (cf. *supra*, p. 22, nota 14), y que si filólogos profesionales como Tomás Antonio Sánchez (que identificó a Juan Ruiz con el arcipreste portador de las cartas de don Gil, *Colección de poesías...*, t. 4, p. vi) y el P. Vega sucumben al autobiografismo ingenuo, la "autoridad" y "respeto" de las noticias de Paradinas no tienen excesivo peso.

Acto seguido, D. Alonso aclara que esta tercera hipótesis, basada en la "autoridad" y "respeto" del "intelectual ilustre" Paradinas es, en efecto, muy poco afortunada, pues la "maravillosa correspondencia" cronológica de sus noticias, a tres cuartos de siglo de los hechos, rebasa la capacidad de investigación de "el muy joven Paradinas" y, por consiguiente, la apostilla o es totalmente verídica o se remonta a una antigua tradición oral (p. 176). Queda demostrado *(supra*, pp. 69-70) que, aparte la noticia en discusión sobre la cárcel de Juan Ruiz por orden de don Gil de Albornoz, los otros tres datos de la apostilla son erróneos. D. Alonso, escribiendo sin duda de prisa, no ha examinado la cronología de los concilios y escritos de don Gil, y por eso apoya la disparatada ocurrencia de Paradinas (o quien fuese) de zurcir la prisión de que el Arcipreste habla en primera persona con el pesaroso arcipreste de las coplas 1691 *ss.*, sin tomar en cuenta que, al satirizar a los clérigos amancebados, Juan Ruiz se pone del lado de las autoridades eclesiásticas, esto es, del lado de don Gil.

Por si pareciera poco probable que un lector alejado solamente en tres cuartos de siglo de Juan Ruiz incurriese en tan patente error, me permito recordar la anécdota que cuelga a Lope de Vega el libro del P. BOUHOURS, *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, escrito a unos treinta años de la muerte de Lope (cito por la ed. de Amsterdam, 1688, p. 353): "J'ay oûï dire... que le fameux Evesque du Bellay Jean Pierre Camus estant en Espagne, et ne pouvant entendre un Sonnet de Lope de Vegue qui vivoit alors, pria ce Poëte de le luy expliquer; mais que le Lope ayant lû et relû plusieurs fois son Sonnet, avoûa sincérement qu'il ne l'entendoit pas luy-même". Evidentemente la anécdota ha partido del soneto humorístico "Cediendo a mi descrédito anhelante..." impreso a continuación del *Laurel de Apolo* (*Obras sueltas*, t. 1, Madrid, 1776, pp. 275 *s.*), donde Lope amontona disparates culteranos en primera persona y acaba confesando a un interlocutor imaginario: "que yo soy quien lo digo y no lo entiendo". El uso de la primera persona bastó, pues, para dar al soneto, a pocos años de escrito, una interpretación autobiográfica que convierte a Lope en campeón del culteranismo, blanco verdadero de su sátira. Exactamente lo mismo ha pasado con Juan Ruiz, a quien la famosa apostilla transforma en víctima del Arzobispo de Toledo, cuando su satírica Cántica de los clérigos de Talavera le muestra aplaudiendo su imposición de las medidas disciplinarias recomendadas por el Papa.

Concluye D. Alonso asegurando que en las coplas 1-10 y 1668-1689 "el autor habla de sí mismo como si estuviera en una cárcel verdadera [*sic*]..., en ellas la única interpretación posible es *prisión* = 'cárcel de cal y canto'; ...*cuita, tribulación*... están empleadas por el autor para designar los sufrimientos que atormentan su ánimo, hallándose... en una cárcel física" (p. 177). La principal diferencia entre esta conclusión y la mía (cf. *supra*, p. 72-73) estriba en que, aunque me parece mucho más fundada la interpretación espiritual de "prisión" (no menos "verdadera", cristianamente hablando) propuesta por S. Battaglia, ni he excluido ni excluyo del todo la posibilidad del uso recto, y la posibilidad de que el poeta haya expresado una situación concreta en estilo devoto convencional. Procedo así no por curarme en salud —por si entre los legajos del Arzobispado de Toledo apareciera el proceso de Juan Ruiz—, sino porque la realidad es demasiado compleja para confiar en que la hipótesis más verosímil sea siempre la verdadera, y porque, no siendo la interpretación textual una disciplina matemática, rara vez permite llegar a conclusiones absolutamente seguras. En la interpretación textual no puede descartarse la reacción subjetiva del intérprete, y, faltando prueba objetiva externa, en un caso discutible como el de la "prisión" y "cuita" de Juan Ruiz es necedad insigne arrogarse terminantemente el monopolio de la verdad. A lo que aspira la interpretación filológica de un texto es únicamente al mayor grado posible de verosimilitud, y para ello debe basarse en buenas razones y buena lógica y en el esfuerzo por comprender a cada autor en sus circunstancias, bajo la guía —¿hay que decirlo?— del amor entrañable al texto estudiado y que, precisamente por entrañable, no necesita invadir la exposición crítica con vanidosos floripondios. En lo que la interpretación filológica no puede basarse es en la ocurrencia personal del filólogo (por otro nombre, intuición de presencia y crujido), sin más garantía que su verbosidad, en el biografismo anecdótico como panacea literaria, en la aplicación anacrónica de los modos de pensar, sentir y actuar del comentador al autor comentado, en la acumulación vehemente de frases adverbiales ("sin que pueda caber duda alguna", etc.) y afirmaciones de que la interpretación sostenida "es la única interpretación posible", y en la difamación de los estudiosos extranjeros de opinión independiente.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL

Berkeley, California.

ÍNDICE DE PASAJES

Los pasajes anotados del *Libro de buen amor* son: coplas 7 (p. 76), 10*b* (p. 77), 12*c* (p. 39, nota 33), 17 *ss.* y 69*b* (p. 32, nota 23), 378*b* (p. 57, nota 49), 658*b* (p. 58 nota), 909*a* (pp. 57-58, nota 50), 1024 *ss.* (p. 45, nota 39), 1131*b* (p. 30), 1311 (p. 34 y nota 27), 1317*a* (p. 34), 1392*c* (p. 64 nota), 1509*b* *ss.* (p. 68, nota 57), 1553*b* *ss.* (p. 38 nota), 1570*c* (p. 35, nota 29), 1674*f* y 1683*a* (p. 72). El uso de "pecado" y "buen amor" se estudia en las pp. 38-39 y nota 33; el de "pecador", en la p. 39 y nota 34; el de "prisión", en la p. 76; los epígrafes del ms. S, en la p. 22 y nota 14; la apostilla de S, en las pp. 69 y 80-81.