

Pocos libros medievales españoles conservan una vitalidad y una capacidad de sugestión sobre el lector actual tan grandes como el Buen Amor del Arcipreste de Hita. Pocos, también, que planteen problemas críticos de tal dificultad y hayan suscitado, en los últimos años, mayor número de interpretaciones dispares. Quizá será necesario, pues, un nuevo estudio de conjunto que, teniendo en cuenta las aportaciones recientes de la crítica, propusiera, a la vez, una interpretación global y detallada.

Luis Beltrán Fernández de los Ríos, profesor en la Universidad de Indiana, nos ofrece una verdadera guía para la lectura de Juan Ruiz, siguiendo su obra verso a verso, desde la oración inicial hasta la muerte de Trotaconventos y los últimos gozos de Santa María. Su trabajo es el resultado de un encuentro personal —por lo tanto, polémico, discutible— con el texto del Arcipreste: una interpretación poética realizada desde el presente. Acompañado por este libro, el lector actual podrá comprender mejor el Libro de Buen Amor y alcanzar, así, su propia lectura personal.

Fundación Juan March/Editorial Castalia

FJM-Ple 5-Bel
Razones de Buen Amor : oposiciones y
Beltrán, Luis.
1032469



BIBLIOTECA FJM

Fundación Juan
FJM
Ple-5
Bel

Fundación Juan March (Madrid)

RAZONES DE BUEN AMOR
Luis Beltrán



PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL

RAZONES DE BUEN AMOR

Luis Beltrán



Fundación Juan March/Editorial Castalia



PENSAMIENTO LITERARIO ESPAÑOL

RAZONES DE BUEN AMOR

FJM-Ple 5-Bel

SEMINARIO
Luis Beltrán

RAZONES DE BUEN AMOR

*Oposiciones y convergencias
en el libro del Arcipreste de Hita*



Fundación Juan March

EDITORIAL  CASTALIA

Fundación Juan March (Madrid)

RAZONES DE
BUEN AMOR

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con la opinión de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: Diego Lara

© 1977: LUIS BELTRÁN

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1977: FUNDACIÓN JUAN MARCH y EDITORIAL CASTALIA

DEPÓSITO LEGAL: V. 3.573 - 1977

I.S.B.N 84-7039-261-1

IMPRESO EN ESPAÑA - PRINTED IN SPAIN

ARTES GRÁFICAS SOLER, S. A. - JÁVEA, 28 - VALENCIA - 8 - 1977

SUMARIO

PRÓLOGO	9
I. ORACIÓN INICIAL	13
II. PRÓLOGO EN PROSA	29
III. SEGUNDA APERTURA	59
IV. GRIEGOS Y ROMANOS	70
V. MALA CRUZ Y PEOR ESTRELLA	87
VI. EL DEBATE CON DON AMOR	122
VII. AMOR DE TODA COSA	212
VIII. ANÁSTASIS DE JUAN RUIZ: CALLEJAS Y MON- TAÑAS	256
IX. CUATRO MUJERES MÁS Y UN TRIÁNGULO A LA DIVINA	315
X. DE LA MUERTE DE TROTA CONVENTOS A LOS ÚLTIMOS GOZOS DE SANTA MARÍA	352
BIBLIOGRAFÍA	379
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	395
ÍNDICE DE MATERIAS Y NOMBRES	399

A mis padres

PRÓLOGO

ME GUSTARÍA, ahora que mi trabajo está concluido, poder afirmar que pensé desde el comienzo que mis razones tendrían de alguna manera que llegar a coincidir con las del libro del arcipreste de Hita, que detrás de mi afán de adentrarme en él se ocultaba el de penetrar en mí mismo y que al final de mi viaje o la distancia entre objeto y sujeto habría de haberse reducido a cero o no habría habido tal viaje, tan sólo espacio perdido.

Desgraciadamente no me es posible asegurarlo así. Lo que puedo decir, y quizá no sea mucho después de dos años de esfuerzos, es que el libro y yo hemos llegado a entendernos. En mi opinión, lo que ha ocurrido es una especie de encuentro, una armonización, si no de contrarios, al menos de distantes: el texto y yo, sus palabras y mi experiencia, el ayer y el ahora, lo inerte y lo animado. Dicho de otro modo, ha tenido lugar el acto de la interpretación poética. Sobre un sistema de signos se ha volcado vida, la mía, o, si lo preferimos, sobre esta vida el pasado ha podido verificarse tornándose presente. El que este presente sea también el mío, sea yo, es algo puramente accidental, hubiera podido ser, de hecho ha sido, muchos otros. Pensemos en todas las recepciones del libro de Juan Ruiz, en todos los presentes en que ha ido actualizándose y con los que, al hacerlo, ha ido aumentando de verdad y significado, de manera no del todo distinta a como crece una palabra —cualquier palabra— con las nuevas acepciones que el uso va apilando sobre ella.

Buen Amor, libro sobre el que he pensado las páginas que siguen, es realidad, es decir, es. Y en tanto, y sólo en tanto que yo también soy, él y yo podemos comprendernos por

constituir parte de un todo que nos incluye y nos trasciende. Pensar en *Buen Amor* es inevitablemente pensar en mí en cuanto que participantes ambos de una misma totalidad; y cuanto más en su interior penetre, más profundamente lo conozca, más estaré acercándome a lo que sin dejar de ser el objeto de mi interpretación estará empezando a ser parte del propio yo, es decir del sujeto que lleva a cabo ésta.

Interpretar resulta ser así un progresivo converger de opuestos, un peregrinaje hacia la unidad —lo uno— a través de lo distinto, un redimir de diferencias o, como dije al principio y en este caso concreto, un irse haciendo con las razones de *Buen Amor* las mías. Cada intérprete transforma en acto lo que en el texto literario era en potencia. Pensemos que no hay literatura sin lectores, que es en ellos donde finalmente la obra se cumple y se cumple en lo que ellos son y de la manera en que ellos la tendrán que hacer que sea. Quiéranlo o no; esto no tiene nada que ver con la voluntad.

Existen, desde luego, el sistema de signos que es el texto y las estructuras en que estos signos se constituyen y que imponen su inapelable vigencia sobre los procesos mentales del crítico que viene sobre ellos a llevar a cabo su función. Es quizá por esto por lo que elegí escribir sobre el poema del arcipreste siguiéndolo verso a verso desde la primera copla hasta el final. Dado que a mí no me es posible aceptar la idea de que un texto pueda tener un significado «objetivo» que exista más allá de la experiencia que de él obtiene la imaginación crítica del que lo analiza, tenía que precaverme en la medida de lo posible del peligro de no ver en él más que mi imagen y acabar, como Narciso, ahogándome en el goce del propio yo. Esta, dije, pudo ser la razón que me llevó a escribir un comentario lineal. Si lo fue, lo fue de una manera inconsciente sin embargo. Lo cierto es que nunca se me ocurrió pensar que a mí me fuera posible hacerlo de ninguna otra forma, y al decir esto último estoy viniendo a dar de nuevo en el yo en el que todo inevitablemente comienza.

Quisiera además pedir disculpas por un par de libertades que me he tomado y que tienen algo que ver con el sentido de mi trabajo y con lo que hasta aquí he venido diciendo. La primera es que he decidido devolver al texto la espléndida libertad con que se nos muestra en los manuscritos eliminando

enteramente la puntuación. Parece ya bastante arriesgado el intentar adivinar cómo pudo haber leído su obra el poeta responsable por el montaje de *Buen Amor*, pero el implícitamente asegurar que sus tempranos intérpretes o lectores de distintos años y lugares y sobre la base de versiones manuscritas no puntuadas, plantaran sus comas y pausas consistentemente en los mismos sitios resulta inaceptable. Se afirma además en el interior del poema una y otra vez su esencial ambigüedad, la falta de puntuación confirma y enriquece ésta.

Mi segunda libertad tiene que ver, como ya se habrá notado, con el título del poema. Al amparo de la copla noventa y tres he preferido llamarlo *Buen Amor*.

Una última advertencia: dadas las características de mi trabajo, el haber incluido en él el texto completo de todas las coplas a que hago referencia hubiera extendido demasiado su longitud. En la mayoría de los casos cito, pues, valiéndome sólo del número de verso o copla. Esto hace que mi libro dependa aún más del poema sobre el que se basa, en cuya apretada compañía deberá, para ser útil, necesariamente de consultarse.

No me queda más que dar las gracias a dos personas sin cuya ayuda y estímulo este trabajo hubiera sido sencillamente imposible, Ann Bristow Beltrán y Julián Marías. Debo también mucho a la señorita Julia F. Willkie, que puso en limpio mi atormentado original, ayudándome a ver más claro algunas cosas.

Bloomington, 25 de agosto de 1976

I

ORACIÓN INICIAL

ME HA parecido conveniente para facilitar la comprensión de mis observaciones sobre ellas reproducir aquí las diez primeras coplas del manuscrito de Salamanca: ¹

- 1 Señor dios que a —los jodios pueblo de perdiçion
sacaste de cabtiuo del poder de fa[ron]
a —daniel sacaste del poço de babilon
saca a —mi coyado desta mala presion
- 2 Señor tu diste graçia a —ester la Reyna
antel el rrey asuero ouo tu graçia digna
señor da me tu graçia e tu merçed Ayna
sacame desta lazeria desta presion
- 3 Señor tu que sacaste al profecta del lago
de poder de gentiles sacaste a —santiago
a santa marina libreste del vientre del drago
libra A —mi dios mio desta presion do ya[go]
- 4 Señor tu que libreste A —santa susaña
del falso testimonio de —la falsa conpañia
libra me mi dios desta coyta tan maña
dame tu misericordia tira de mi tu s[aña]
- 5 A jonas el profecta del vientre de —la ballena
en —que moro tres dias dentro en —la mar ll[ena]
sacastelo tu sano asy commo de casa buena
mexias tu me salua sin culpa e sin pena
- 6 Señor a —los tres niños de muerte los libreste
del forno del grand fuego syn lision
de —las ondas del mar a —sant pedro tomeste
Señor de aquesta coyta saca al tu açipre[ste]

- 7 Avn tu que dixiste a —los tus seruidores
que con ellos serias ante Reys dezidores
E les diras palabras que fabrasen mejores
Señor tu sey conmigo guardame de trayd[ores]
- 8 El nonbre profetizado fue grande hemanuel
fijo de dios muy alto salvador de ys[rael]
en —la salutaçio[n] el angel grabiel
te fizo çierta desto tu fueste çierta del
- 9 Por esta profeçia e por la salutaçion
por el nonbre tan alto hemanuel saluaçion
Señora dame tu graçia E dame consolaçion
ganame del tu fijo graçia E bendiçion
- 10 Dame graçia señora de todos los señores
tira de mi tu saña tira de mi Rencores
ffaz que todo se torne sobre los mescladores
Ayuda me gloriosa madre de pecado[res]

Al referirse a estas coplas en su artículo «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*»,² María Rosa Lida de Malkiel nos asegura que son coplas de cuaderna vía en cada una de las cuáles el último verso repite la queja en primera persona a manera de estribillo y, continúa diciendo, que estas coplas tienen un precedente exacto en los *Loores de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (cs. 78 y siguientes). Creo que la señora de Malkiel comete aquí una ligera inexactitud. No es sólo el último verso de cada copla el que repite la queja o, mejor dicho, en algunas no es sólo el último y en otras, como la número ocho, no hay queja. Quizá, y a riesgo de pecar de puntilloso, deba decir que en realidad queja no hay en ninguna de las coplas y que lo que en ellas se encuentra es más bien una angustiada petición de ayuda. La autora del citado artículo está, desde luego, muy cerca de la verdad cuando afirma que la primera persona se manifiesta en las diez estrofas que constituyen esta oración, ya que es en sólo una copla, la octava, donde la primera persona no llega a materializarse.

Las dos diferencias que acabamos de apuntar entre esta estrofa y las anteriores, más el espacio en blanco que en el manuscrito las separa, más la afirmación de Menéndez Pidal en su reseña a la edición de Ducamín³ de que el copista quizá

dejara allí ese espacio para añadir más tarde un epígrafe que indicase el final de una oración y el comienzo de otra dedicada a la Virgen, son todo cosas que me autorizan, al menos en principio y para facilitar su estudio, a dividir esta apertura en dos grupos de siete y tres coplas respectivamente.

Centrando mi atención sobre el primero, observo en la disposición de elementos comunes a las coplas que lo integran algunas peculiaridades que sugieren un deliberado esfuerzo ordenador. Es difícil no notar que se está evitando ser demasiado repetitivo y que los recursos utilizados para evitar la monotonía no obedecen a puros criterios formales sino que parecen ser portadores de un cierto significado.

Como la señora de Malkiel afirma en el artículo acabado de mencionar, cada una de estas siete coplas se divide en dos partes claramente diferenciadas: una directa apelación a Dios (Señor, dios) a quien en cada una de ellas se identifica como poder salvador no en abstracto sino sobre la base de ejemplos concretos que el autor desarrolla más o menos y, una segunda, en que éste, animado por la fuerza de los precedentes que acaba de recordar, urge a Dios para que le conceda a él algo de la misma ayuda y le saque de su presente y, dado el tono en que se expresa, evidentemente angustiosa dificultad. Pero el número de versos dedicado a cada una de estas dos partes no es el mismo en todas las coplas. En las cuatro primeras se van alternando de la forma siguiente: copla número uno, tres versos de ejemplos —uno de petición de ayuda; copla número dos, dos versos de ejemplos— dos de petición; la copla número tres repite la proporción de la primera, y la cuarta, la de la segunda. Las coplas quinta, sexta y séptima repiten todas la proporción tres-uno. El autor, valiéndose así de medios que pudiéramos llamar mecánicos, ha evitado resultar demasiado reiterativo y dividido al mismo tiempo este segmento de su oración inicial en dos grupos de coplas: grupo 1-4, en que la proporción es alterna, y grupo 5-7, en que es constante.

La división en dos grupos está confirmada por otros factores. Las cuatro primeras coplas comienzan todas con el sustantivo «Señor», y en cada una de ellas Dios aparece nombrado dos veces (1: Señor, dios; 2: Señor, señor; 3: Señor, dios; 4: Señor, dios). Este sistema se interrumpe bruscamente

al llegar a la número cinco en la cual no hay término «Señor» al comienzo, en la que ni Dios ni Señor aparecen en absoluto y en la que nos encontramos por primera vez el término «mexias», y nos lo encontramos al comienzo del último verso en posición no ocupada en ninguna de las coplas precedentes por los vocativos análogos: «Señor», «dios». Creo que estos hechos guardan estrecha relación con el de la naturaleza de los ejemplos contenidos en cada una de las divisiones. Así, de los siete contenidos en las primeras cuatro coplas, cinco pertenecen al viejo testamento y están distribuidos de manera que aparecen en todas y llenan por completo tres de ellas. En cuanto a número de versos, sólo dos de los diez dedicados a ejemplos se ocupan de material de otros procedencias.

La copla número cinco comienza con Jonás, personaje del viejo testamento pero cuyo nombre aparece también en el nuevo, y en boca de su protagonista, quien, en el evangelio de San Mateo, respondiendo a los fariseos y escribas que le han pedido les dé una seña que les ayude a identificarlo, contesta: «Generatio mala et adultera signum quaerit, et signum non dabitur ei nisi signum Ionae prophetae, sicut enim fuit Ionas in ventri ceti tribus diebus, et tribus noctibus, sic erit Filius hominis in corde terrae diebus et tribus noctibus.» (S. Mat. 12. 39-40.)⁴ Jonás es figura de Cristo desde luego, pero así afirmada por Cristo mismo. San Jerónimo y San Agustín nos recordarán este texto, y los tres días de Jonás en el vientre de la ballena se usaron hasta la saciedad, hasta los días del autor que nos ocupa e incluso hasta los nuestros, de manera que mencionar a Jonás y su extraño viaje era tener que pensar inevitablemente en Cristo. Así parece haber ocurrido aquí, donde la fuerza del precedente recordado hace que la imaginación del que reza se reorienta hacia ese otro aspecto de su Dios. Creo que Cristo ocupa por un momento el primer plano en la copla siguiente. La figura es análoga a la de Jonás y el descenso de Cristo a los infiernos: los inocentes rescatados del fuego (horno, infierno) por el Salvador, el misterioso cuarto personaje, cuya espléndida apariencia hace que el rey Nabucodonosor lo compare con el hijo de Dios (Dan. 3.91), y cuya presencia protege a los jóvenes y les permite salir incólumes del horno. Si en la copla número cinco hemos sentido la presencia de Cristo en la figura del profeta Jonás, si he-

mos llegado después a entreverlo desde lejos a través de la atónita mirada del rey de Babilonia, en el verso 'c' de la copla seis lo percibimos de una manera más inmediata, mucho más real, tendiendo la mano al desconfiado Pedro para afirmar sus pasos sobre el agua (S. Mat. 14.29-31).

El ejemplo de la número siete parece estar tomado también de San Mateo «et ad presides, et ad reges ducemini propter me in testimonium illis et gentibus. Cum autem tradent vos, nolite cogitare quomodo, aut quid loquamini dabitur enim vobis in illa hora quid loquamini: non enim vos estis qui loquimini, sed Spiritus Patris vestri, quid loquitur in vobis» (S. Mat. 10.18-20).⁵ «Sed Spiritus Patris vestri quid loquitur in vobis.» Se trata, pues, de un don de orden intelectual. «E les diras palabras que fabrasen mejores» (7c). ¿No es ésta la promesa de Pentecostés? En mi opinión es la tercera persona de la Trinidad la que el contenido de esta copla tiende a evocar en la imaginación del que la escucha o lee; y con ella se completa la invocación a la Divinidad. Hay quien afirma, Chiarini por ejemplo, que la oración a Dios está incompleta y que entre los versos perdidos entre las coplas siete y ocho debieron de hallarse los que la completarían.⁶ Creo que la oración a Dios termina aquí. Hay varias razones. Una, la ya dada de la interpelación sucesiva a las tres personas. Otra tiene que ver con las diferentes formas verbales empleadas, la instalación en el tiempo de los ejemplos aducidos y las expresiones de súplica. En los ejemplos de las primeras coplas todas las acciones son perfectivas, han sido consumadas en el pasado, el suplicante se las recuerda a su Dios para moverle a obrar anticipando, temor natural en un pecador, una posible resistencia. Se trata de mencionar precedentes aplicables a su caso, de citar «jurisprudencia». Es lo que hemos visto en *La abadesa encinta*, en *El milagro de Teófilo*⁷ y en tantos casos en los que el pecador inicia desde el fondo de su vergüenza el camino del regreso recordando y recordándose acciones mucho más graves, situaciones mucho más difíciles, para darse ánimos y robustecer su esperanza.

Pero volvamos al tiempo y a las formas verbales. Las utilizadas en los ejemplos de las seis primeras coplas son todas perfectivas: «sacaste», «diste», «ouo», «moro», «libraste», «tomeste»; en la siete encontramos por vez primera una

escena infinida, inconclusa. Los tiempos utilizados aquí son el incondicional «serías» y el futuro «dirás». El ejemplo aparece en forma de promesa a cumplir y que no vemos realizarse plenamente. Hace falta un futuro que sabemos llegó, como lo sabe el suplicante, pero que en la escena no se manifiesta; un futuro como aquél hacia el que se orienta la esperanza del que reza esta oración al hacer su petición al final de cada copla. Se han reducido distancias entre el ayer factual del ejemplo, y el futuro hipotético de la súplica. La imaginación esperanzada del suplicante quiere contaminar de la realidad del ayer, el mañana deseado. Hay además una relación entre la materia del ejemplo, una promesa, y el nuevo elemento introducido en la súplica, los traidores. Estos últimos son los que quebrantan la fe dada, los que no cumplen lo que prometen o aquello que han dado lugar a que se espere de ellos, los que se vuelven contra su palabra y hacen lo que el Dios al que nuestro apesadumbrado creyente se dirige no hubiera podido hacer jamás. La traición es, recordemos, un pecado del intelecto. En el sistema de Dante encontramos a los traidores en el fondo del infierno, el centro del planeta, el lugar del universo más apartado de Dios, sumergidos en el hielo, son odio puro, símbolo de la anarquía, oposición perfecta del Espíritu Santo, es decir, del conocimiento, es decir, del amor, es decir, de la promesa que llena el ejemplo de la copla número siete. La mención de los traidores cerraría así rotundamente la invocación a la Trinidad proporcionando ese segundo punto de apoyo, ese polo opuesto, sin el cual el universo del hombre sería totalmente inconcebible. Por otra parte, resulta convincente el que para conmovér a su Dios llame traidores a sus enemigos, ya que son éstos los que perverten la más excelsa de nuestras facultades, la razón, y la utilizan para dañar a su prójimo y a aquellos que los aman o en ellos confían. ¿Cómo puede el amor negarse a ayudarnos cuando es el odio nuestro enemigo?

La copla octava es, estructuralmente hablando, tan distinta de las que la preceden como de las que la siguen. No encontramos en ella súplica al final, ni ningún pronombre o sustantivo que se refiera al que la pronuncia, ni hace en ella la primera persona acto de presencia. Pero si desde el punto de vista de su configuración lingüística se nos muestra aisla-

da, temáticamente la clara alusión a la Virgen en los versos 'c' y 'd' la liga a las dos siguientes. El hecho de que nada nos prepare para esta súbita aparición de la Virgen hace pensar que, como ya ha sido notado,⁸ se hayan perdido algunos versos entre las coplas siete y ocho y que estos versos perdidos serían probablemente los que la sirviesen de introducción.

Además de las razones de índole interna ofrecidas y por las que creo que la oración a la Santísima Trinidad concluye en la copla número siete, podrían esgrimirse otras basadas en evidencia externa. La fuente de estas siete primeras coplas es sin duda el «Ordo commendationis animae», del que hablaré con más detalle un poco más adelante. Me interesa hacer notar que aunque no lo sigue fielmente —introduce cambios posiblemente sugeridos por otros autores castellanos que lo utilizaron antes que él⁹— sigue básicamente la configuración del original en un punto de esencial importancia. El Ordo», utilizando primero lo que en tipología bíblica son figuras —prefiguras— de Cristo o escenas en las que una figura de Cristo interviene aunque no sea directamente mencionada, progresa cronológicamente del viejo al nuevo testamento y cierra la serie con Santa Tecla, único personaje nombrado después de San Pedro y San Pablo (los cuales por su parte se presentan unidos formando un ejemplo único: «Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Petrum et Paulum de carceribus. R. Amen.») El arcipreste sigue esencialmente el mismo orden (lo interrumpe brevemente en la copla tres) y nos ofrece, como el original, un solo ejemplo después de mencionar a San Pedro. El arcipreste elimina a San Pablo y pone a San Pedro en el mar, como hicieran antes que él el anónimo autor del *Poema de Fernán González* (c. 106) y Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora* (c. 457); sustituye además a Santa Tecla, la fascinante compañera de San Pablo, cuya presencia, una vez éste eliminado hubiese resultado difícil de justificar, por los «Servidores» no mencionados en ningún análogo castellano a los que el Espíritu Santo visita en Pentecostés. Así, como antes expliqué, cierra su oración de una manera mucho más contundente completando la presentación de la Trinidad y orientándose —uso de formas verbales— hacia la esperanza, lo cual es al fin y al

cabo la función inmediata de la oración rezada por un hombre que se siente perdido.

Voy a añadir una última razón por la cual creo que la oración a la Trinidad está completa y que los versos que faltan debían necesariamente formar parte de la invocación a la Virgen. Lo hago porque me doy cuenta de que ninguna de las razones dadas es por sí misma definitiva y porque mi conclusión está basada en el efecto que todas ellas combinadas han tenido sobre mí. Mi última razón es ese paralelismo establecido entre la copla número diez, última de la sección dedicada a la Virgen, y la siete, al hacerse mención en ambas y sólo en ambas de los enemigos del suplicante que en la copla seis se identificó a sí mismo como arcipreste. Se trata de los traidores (7d) y los mestureros (10c). Actividades ambas estrechamente relacionadas, aunque el mesturero parece un tipo más especializado de traidor, aquél que acuchilla, por la espalda desde luego, pero valiéndose sobre todo de palabras, es decir, el encizañador que sugiere Aguado. Da la impresión que el autor ha querido precisar un poco más las características de sus adversarios, pero lo que desde mi punto de vista importa es: *a*) que los menciona en la copla número diez, claramente la copla final, y *b*) que los menciona únicamente otra vez y precisamente en la copla número siete que, por las razones antes aducidas, parece cerrar la primera parte de su plegaria. Es evidente que si mi lectura es correcta, traidores y mestureros (a los que no se menciona ni en la plegaria de Doña Jimena en el *Poema de Mio Cid*, ni en *Fernán González*, ni en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, ni en López de Ayala) adquieren precisamente por presentarse en lugares tan estratégicos una considerable importancia dentro del contexto de esta oración.

Si las siete primeras coplas están dirigidas a las tres personas de la Trinidad, la apertura de *Buen Amor* en lo que se ha dado en llamar la edición de 1330, comenzaba con lo que son las coplas 11, 12 y 13 del manuscrito de Salamanca, que están dirigidas a la Trinidad. Empezar así era una no infrecuente práctica. La *Santa Oria* y el *Santo Domingo* de Berceo y el *Poema de Fernán González* son tres composiciones del mester de clerecía anteriores al arcipreste que comienzan de esa manera. Y así parece ser que decidió el arcipreste reco-

menzar su libro cuando volvió sobre él —creo que Chiarini es el único que hasta ahora ha negado esto— en 1343.¹⁰ Si es así, y todo parece indicarlo, el autor, al añadir estas coplas al principio de su poema, conoce bien el contenido de éste, y sabe dónde y en qué estado se halla al final de él su protagonista. ¿No es posible que sea desde ese final desde donde la voz de su protagonista se levanta en busca de socorro? No deja de ser curioso que a la hora de intentar aclarar ciertas ambigüedades observadas en estas primeras coplas tantos críticos, pienso especialmente en María Rosa Lida de Malkiel y Dámaso Alonso, se hayan visto forzados de una manera u otra a acudir a las composiciones que se encuentran en las últimas páginas del libro.¹¹ Menéndez Pidal hizo ya notar en su reseña a la edición de Ducamin¹² que «el arcipreste se queja de la prisión al principio y al fin de su obra» y al principio y al fin de su obra es precisamente donde la versión de 1343 difiere notablemente de la de 1330, conservada ésta en los manuscritos de Gayoso y, en forma muy incompleta, de Toledo. Es precisamente en pasajes que sólo aparecen en el manuscrito de Salamanca donde al comienzo (cs. 1-10) y al final (entre las coplas 1660 y 1709) encontramos tratado, con una insistencia que no aparece en ninguna otra parte del poema, el motivo de las prisiones. G. B. Gybbon-Monypenny ha estudiado el problema de la relación existente entre las dos versiones y concluido —después de considerar el hecho posible de que la ausencia de ciertos pasajes de Gayoso se deba a omisiones, resultado de la negligencia del copista o, en el caso del comienzo, a la pérdida de los folios iniciales— que las coplas 1-10 fueron «probably added» por el autor al preparar la segunda versión.¹³ En cuanto a las cánticas del final (cs. 1660-1709) que no aparecen ni en Gayoso ni en Toledo, Gybbon-Monypenny no las incluye en su lista de más o menos probables adiciones y nos aclara más tarde esta ausencia diciéndonos que no tienen nada que ver con el resto del libro con el que, según él, estas cánticas están muy tenuemente conectadas.¹⁴ Añade que estas cánticas, así como todos los demás pasajes que se han interpretado como haciendo referencia a la prisión del arcipreste, no forman parte del cuerpo del libro.¹⁵ Lo que no acierto a explicarme es —considerando que le haya entendido bien— si ni las diez coplas del prin-

cipio ni las muchas del final que hacen referencia a las prisiones tienen que ver con el libro por qué considera las primeras como probablemente añadidas por el autor y excluye totalmente las últimas de su lista de más o menos posibles adiciones. Mi opinión, por las razones que mostraré más adelante, es que el que añadiera las prisiones del comienzo añadió las prisiones del final y que quienquiera lo hizo fue alguien que entendió muy bien lo que había en la primera versión de *Buen Amor*.

Desde luego el armazón que liga estas composiciones finale sentre sí no es muy sólido ni tampoco hay un claro vínculo de unión entre ellas y el resto del libro, ni siquiera entre ellas y las coplas iniciales, pero tampoco cabe duda de que hay ciertas analogías, paralelismos evidentes, que han hecho, entre otras cosas, que muchos estudiosos hayan tenido al hablar de unas que recordar las otras. La «coyta tan maña», la prisión, las dificultades de las primeras seis coplas, aparecen reflejadas de una u otra manera en la totalidad de las composiciones que desde la estrofa 1661 hasta la 1689 nos encontramos en el manuscrito de Salamanca (cs. 1666, 1669, 1670, 1671, 1672, 1674, 1677, 1679, 1680, 1681, 1682, 1686, 1688, 1689); en ellas hallamos malos tratos, pesares, prisiones, malandanzas, cárcel, prisiones, quebrantos, cuitas, cuitas una y otra vez. Cuita, «lazeria» prisión, cuita, cuita, encontramos en las seis primeras coplas. ¿No sugiere este martilleo insistente sobre la condición de cuitado del hablante una insinuación de circularidad? Gybbon-Monypenny nos semiasigura refiriéndose a las dos series de Gozos de la Virgen al final del libro que éstas formaban ya parte de la primera versión. Si pensamos ahora que en la versión de 1330, las dos cánticas de Gozos que en la de 1343 forman parte de la segunda introducción se encontraban situadas mucho más cerca del comienzo, tendríamos allí Gozos muy cerca del comienzo y Gozos al final, es decir, para ser más exactos, dos series de Gozos inmediatamente antes del comienzo de la «acción» y dos series de Gozos inmediatamente después de su final. Parece demasiada casualidad, y uno piensa en un deliberado afán por parte del ordenador de que principio y fin produjesen análogas resonancias en el auditorio (o lector), de que las últimas cánticas alertasen su memoria haciéndole cons-

ciente de una similitud entre cierre y apertura. Y si en 1330, Gozos y Gozos encuadraban la acción del poema, o mejor Virgen y Virgen, María antes del comienzo y después del fin, ¿no es extremadamente creíble que al añadir el prólogo en prosa y las diez primeras coplas apesadumbradas saliéndose así de los límites iniciales, no haya querido restablecer esa sugestión de equilibrio, de, lo digo con cierta inquietud, retorno, amontonando al ordenar su poema en la parte final muchas composiciones que, o ya escritas o escritas para ello, insistieran sobre el tema inicial de las prisiones y tuvieran que forzar la atención del auditorio (o lector) de nuevo hacia el principio y el ayer?

La particular organización de las obras del autor de *Buen Amor* que nos ha conservado el manuscrito de Salamanca no procede de acuerdo con criterios uniformes ni fácilmente delimitables. Las junturas del armazón que la sustenta parecen estar dotadas de cierta elasticidad, parecen tener holgura de manera que puedan ceder en una o varias direcciones de acuerdo con el sentido que les imponga la sensibilidad o imaginación que sobre ellas opere. Las junturas están ahí, sin embargo, y creo pueden ser señaladas, así como las distancias que dentro de las holguras que el autor les ha otorgado puede recorrer cada una de las piezas ensambladas, no consideradas éstas nunca por sí solas sino en relación con todas las demás. Habrá que proceder con gran cuidado para evitar que una presión demasiado interesada, una concentración excesiva en una dirección dada, no haga que toda su delicada y fluida arquitectura se venga abajo y nos encontremos sólo con nuestro desconcierto. Pero estaba hablando de principios y finales. Volviendo a las primeras coplas vemos que, como observara Castro Guisasola,¹⁶ esta plegaria inicial utiliza ejemplos sacados del ritual de agonizantes u «Ordo commendationis animae» que he mencionado más arriba y que consiste en una serie de breves oraciones armonizadas por un mismo tema. Con este ritual cualquier clérigo que hubiera recibido órdenes mayores debía, es decir, tenía el deber, de estar familiarizado. Huellas del «Ordo» se encuentran, como también se ha hecho notar, en la *Chanson de Roland*, el *Poema de Mio Cid*, los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, el *Poema de Fernán González* y el *Rimado de Palacio*. Si en los tres primeros son

huellas nada más lo que encontramos, no así en el *Poema de Fernán González* y el *Rimado de Palacio*, donde la serie de ejemplos es comparable en extensión a la de *Buen Amor*. Comparar brevemente estos tres tratamientos del material del «Ordo» es lo que pretendo hacer ahora no sin antes mencionar que no deja de ser significativo el hecho de que a la hora de añadirle a su libro una nueva apertura el autor haya elegido un ritual de agonizantes, algo que inevitablemente nos sugiere fin y no principio. En ninguno de los textos mencionados más arriba aparece el «Ordo» en posición inicial, lo cual indica que la mencionada posición no era la comúnmente atribuida a tal material y hace aún más significativo el hecho de que el autor decidiera colocarlo donde lo hizo.

Comparando las versiones del *Rimado de Palacio*, *Buen Amor*, y *Fernán González* con el «Ordo» comprobaremos que la de López de Ayala es la que parece más cercana al texto litúrgico. Tanto el autor de *Fernán González* como el de *Buen Amor* (y esto es también verdad del *Cid* y los *Milagros*) entresacan sus ejemplos exclusivamente de la segunda mitad del texto latino; el canciller, en cambio, utiliza a Noé, Abraham e Isaac, ejemplos de la primera mitad. Además, de los nueve ejemplos concretos citados por López de Ayala (excluyo el del género humano) siete se encuentran en el «Ordo commendationis animae»; la proporción es superior a la de *Fernán González*, donde sólo siete de los trece mencionados proceden del «Ordo» o a la de *Buen Amor*, donde hallamos cinco de un total de once. Es decir, de los tres autores el que más parece tener presente el texto del ritual es el canciller, los otros dan la impresión de escribir más de oídas o, si lo hacen de leídas, es de leídas más literarias que litúrgicas (siete de los ejemplos de la plegaria del arcipreste figuran en el *Fernán González*). Así, es precisamente López de Ayala, del que sabemos que escribe sobre la base de una temporada pasada en prisión, el que más claramente escribe sobre la base de un precedente literario. Digo esto porque ha habido críticos que al encontrarse con la fuente escrita han renunciado a considerar la experiencia del autor como material poetizable y poetizado o, viceversa, han concluido que, dado el conocimiento que una cierta experiencia le comunicó, el que su obra coincida con otra anterior debe ser consecuencia mucho más

de la casualidad y mucho menos de la lectura de la misma, como si la distinción entre lo que vivimos y leemos estuviera tan marcada, como si ambas cosas no tendieran a coincidir o no tendríamos a hacerlas coincidir buscando desde lo que se está viviendo aquel texto, lección, que más pueda ayudarnos, o desde aquella lectura, la realidad por ella evocada. No quiero decir con esto que ese semiperfecto desconocido al que desde hace tanto tiempo venimos confundiendo con el protagonista de su propia creación literaria no pueda, a pesar del «Ordo commendationis animae» y de Roldanes, Cides y Milagros, haber escrito sus coplas iniciales en su famosa si incómoda cárcel de cal y canto. No quiero decirlo entre otras cosas porque no creo que haga ninguna falta. Eso es cosa de cajón. Entiéndaseme, es cosa de cajón que el estar en la cárcel y escribir tetrástrofos sirviéndose de materiales bien conocidos y ya utilizados por otros autores no son actividades necesariamente incompatibles. No es de cajón en absoluto el que para hacer que su protagonista hable desde la cárcel tenga el autor que haber estado en ella, especialmente cuando se posee la imaginación creadora del poeta castellano que escribiera ese libro al que llamó *Buen Amor*.

Estoy de acuerdo con Gybbon-Monypenny en que esta cuestión de si el arcipreste estuvo o no en una cárcel no tiene nada que ver con el libro ni con el pensamiento literario en él incorporado.¹⁷ Me parece fundamental en cambio que el autor haya tenido que preludiarlo con una escena en que nos muestra a su protagonista, su yo por él fingido, mirando desde abajo hacia la luz, alzando los brazos en busca de una ayuda que pueda devolverle la libertad que siente perdida. Dada la naturaleza de la fuente que utiliza, un ritual de agonizantes, su auditorio podía difícilmente no asociar su oración con la muerte y no verla por tanto en términos simbólicos; por otra parte, la urgencia de su demanda y la presencia de «mescladores» (cuyo castigo solicita) y traidores en las dos coplas estructuralmente hablando cruciales de su plegaria harían, hacen, que sintamos la presencia de lo personal y concreto. El efecto es que como prisionero real miramos a su protagonista desde fuera, nos da pena de nuestro prójimo encarcelado; mientras que como prisionero simbólico sentimos que su prisión se ensancha, que sus paredes se sitúan a nuestra espalda

y que miramos desde sus propios ojos. Su angustia se hace nuestra, nuestra condición idéntica a la suya: la humana condición. En cuanto símbolo, su protagonista es tanto el yo del autor como el nuestro, lector hoy, lector de siempre, auditorio de ayer. En cuanto a ser real, su yo y sus aventuras aparecen fijadas dentro de un cierto conjunto de circunstancias, somos puramente espectadores, pero, y ésta es la espléndida y aparente paradoja, la doble proyección hacia lo real y lo simbólico intensifica el efecto de cada una. Las circunstancias que lo individualizan lo hacen más corporal, más convincente, y consiguen en retorno que su eficacia como símbolo sea más intensa, nuestra confusión en él más insoslayable. Es decir, la compasión que en un nivel, el literal, siente el lector (auditorio) por el protagonista, hace, en el otro, el alegórico, más intensa la piedad del lector (auditorio) por sí mismo y su propia condición. Prisionero de una cárcel real, de cal y canto entonces, y prisionero de su propia humanidad, encerrado en su cuerpo, prisión de carne y hueso. Por eso, insisto, la presencia de traidores y «mescladores», términos que, sobre todo el segundo, y a pesar de los esfuerzos de la señora de Malkiel,¹⁸ proyectarían entonces como ahora sobre la imaginación del que a estas coplas se expusiera, antes el semblante, y el semblante reconocible, de otro miembro de su misma especie que el de cualquier criatura de infernal naturaleza. Por eso quizá también los dos ejemplos de Daniel,¹⁹ originalidad del arcipreste, que nos muestran cómo las dinastías pueden ser distintas, distinta la figura del rey (Darío, Dan. 6; Ciro, Dan. 14) pero los sentimientos que transforman al prójimo en «mesclador» permanecen constantes. Por eso, creo, el énfasis que se pone sobre ejemplos como los de Esther y Susana, cada uno de los cuales recibe el honor de aparecer aislado en su copla correspondiente, en los que «mescladores» como Hanan y los viejos intentan destruir al inocente y en que los inocentes son salvados gracias a la caridad de una reina y un profeta. Por eso los «servidores» de la copla siete, a los que también se dedica una copla en exclusiva. Con ellos presentes en la memoria, el prisionero parece estar pidiendo inspiración, la gracia de la palabra oportuna en el momento preciso para poder así confundir a los que le calumnian o traicionan. Y por eso, e insistiendo de nuevo, traidores y «mescladores»

aparecen en las dos coplas que cierran las dos mitades en que se divide su plegaria haciendo que estos adversarios, odiadores del prójimo, adquieran un relieve especial y marquen hondamente su contorno primariamente humano en la imaginación del oyente.

No hace falta insistir sobre el hecho de que esta oración está abierta a una interpretación simbólica. Tacke, Spitzer, Battaglia, Lecoy (cautelosamente), la señora de Malkiel (también cautelosamente), y L. G. Moffatt²⁰ han apuntado ya muchísimas razones que justifican este tipo de interpretación.

Añado que las observaciones que acabo de hacer no quieren en absoluto sugerir nada sobre las posibles peripecias biográficas del castellano (lo llamo castellano porque en esa lengua escribió no porque sepa que nació en Castilla), que en la primera mitad del siglo XIV compusiera este poema. He querido hacer notar que cuando el libro comienza y por primera vez nos topamos con este personaje que habla como autor, nos lo encontramos angustiado, rezando una oración que siendo principio está modelada sobre una plegaria íntimamente asociada con la muerte y que su oración aparece elaborada de manera que el que la escuche no pueda evitar sentirse muy cerca del que la reza.

¹ Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, eds., *Libro de buen amor*, 2.^a ed. (Madrid: C. S. I. C., 1972) pp. 1-2. Todas mis citas están tomadas de esta edición, pero suprimiendo la puntuación. Cuando doy sólo los números de copla me refiero a la versión del manuscrito de Salamanca. En otro caso, preciso siempre el manuscrito. Los guiones indican que las palabras entre las que aparecen se hallan en los manuscritos o indebidamente unidas o indebidamente separadas.

² María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *NRFH*, 13 (1959), p. 71.

³ Ramón Menéndez Pidal, reseña de *Libro de buen amor*, ed. Jean Ducamin, *Romania*, 30 (1901), p. 438.

⁴ *Biblia de Jerusalén*, trad. (Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, 1967), «... ¡Generación malvada y adúltera! Una señal reclama, y no se le dará otra señal que la señal del profeta Jonás. Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches, así también el Hijo del hombre estará en el seno de la tierra tres días y tres noches.»

⁵ *Biblia de Jerusalén*, «... y por mí os llevarán ante gobernadores y reyes, para que deis testimonio ante ellos y ante los gentiles. Mas cuando os entreguen, no os preocupéis de cómo o qué vais a hablar. Lo que tengáis que hablar se os comunicará en aquel momento. Porque no seréis vosotros los que hablaréis, sino el Espíritu de vuestro Padre es el que hablará en vosotros.»

⁶ Giorgio Chiarini, ed., *Libro de buen amor* (Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1964), p. 3.

⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, «La abadesa encinta», «El milagro de Teófilo».

⁸ Menéndez Pidal, p. 438.

⁹ *Poema de Mio Cid*, vv. 333 y siguientes. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, cc. 453-459. *Poema de Fernán González*, cc. 106-114.

¹⁰ Chiarini, pp. xxv-xxx.

¹¹ a) María Rosa Lida de Malkiel, pp. 69-82. b) Dámaso Alonso, «La cárcel del Arcipreste de Hita», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 86 (1957), 165-177.

¹² Menéndez Pidal, p. 439.

¹³ G. B. Gybbon-Monypenny, «The Two Versions of the *Libro de Buen Amor*: the Extent and Nature of the Author's Revision», *BHS*, 39 (1962), 205-221.

¹⁴ Gybbon-Monypenny, p. 210.

¹⁵ Gybbon-Monypenny, p. 220.

¹⁶ F. Castro Guisasola, reseña de *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, de J. M. Aguado, *RFE*, 16 (1929), p. 72. En la misma página de su reseña el señor Castro Guisasola nos informa de cómo Julio Puyol y Alonso fue el primero en apuntar la semejanza entre este pasaje del arcipreste y otros análogos del mismo entronque como los que se encuentran en el *Mio Cid*, vv. 333 y sigs., el *Poema de Fernán González*, cc. 106-110 y el *Rimado de Palacio*, cc. 762-774. Véase Julio Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1906, pp. 159-162.

¹⁷ Gybbon-Monypenny, p. 220.

¹⁸ Jacques Joset, «Le *Libro de buen amor* vu par María Rosa Lida de Malkiel», *Le Moyen Age*, 21 (1966), p. 550.

¹⁹ Coplas 1 y 3. Daniel fue arrojado dos veces al foso de los leones. La primera vez por orden de Darío que le hizo permanecer en compañía de los mencionados animales toda una noche. La segunda vez, probablemente bajo Ciro, estuvo encerrado en el foso seis días. El rey, al encontrarlo aún vivo el séptimo día, ordenó que lo sacaran (Dan. 14. 30-41). En ambos casos fueron las envidias e intrigas de «mescladores» las que pusieron a Daniel en tamaños aprietos. «Mescladores» son también los viejos que acusaron falsamente a Susana, salvada, por cierto, por un Daniel aún joven (Dan. 13. 45-64). Y «mescladores» son los caldeos que acusan a los tres jóvenes hebreos de no haber querido adorar la estatua de oro mandada levantar por Nabucodonosor (Dan. 3. 8-12).

²⁰ L. G. Moffatt, «The imprisonment of the Archpriest», *Hispania*, 33 (1959), pp. 321-327.

II

PRÓLOGO EN PROSA

PARECE COMO si desde siempre, el lector (u oyente) de *Buen Amor* hubiera venido sonriéndose al llegar a las líneas del prólogo en prosa que dicen «en pero por que es vmanal cosa el pecar si algunos lo que non los conssejo quisieren vsar del loco amor aqui fallaran algunas maneras para ello» (p. 6, ls. 27-30). Lo que yo quisiera plantearme aquí es cuál sea el alcance de esa sonrisa, hasta dónde y en qué dirección se extiende esa especie de gota de humor sobre el más bien árido mensaje que es el prólogo que nos ocupa. ¿Cuál es el límite de su eficacia? ¿Llega a cubrir todo el prólogo en prosa y sólo la prosa del prólogo? Porque, y esto está a punto de ser otro problema, ¿cuál es la relación existente entre la oración inicial en verso que acabamos de examinar y las páginas en prosa que la siguen? ¿Forman ambas un todo? ¿Se reparten algo entre las dos? ¿Existe entre ellas algún nexo de unión? Y si así fuera, ¿viajaría nuestra sonrisa a lo largo de esos posibles elementos encadenantes hasta alcanzar algunas o todas las coplas iniciales? Resulta desde luego un tanto improbable lo de intentar medir la longitud de este hipotético efecto retroactivo de la súbita sonrisa (o carcajada) con la que el lector se topa en la línea veintinueve de la página sexta de *Buen Amor* (siempre la edición de Criado de Val). Sin embargo, no cabe duda de que leemos, o escuchamos leer, en el tiempo, que a lo que se nos va leyendo vamos reaccionando en el tiempo también a medida que la lectura progresa, y que cualquier cambio brusco en el tono o sentido del texto tendrá sobre la totalidad de éste un efecto necesariamente limitado. Estos límites no serán los mismos para todo lector, dependerán de la diferente retentiva y sensibilidad de cada uno, pero

podremos reconocer con el suficiente grado de certeza, es decir, como cierto para una significativa mayoría, el segmento de la línea argumental que no ha sido alcanzado por la onda expansiva de la «gracia» del autor.

Esto de los límites es algo que se negó a ver Félix Lecoy cuando, al hablar del prólogo en prosa, nos dice: «Qui a jamais pris au sérieux la longue préface en prose, dans laquelle Juan Ruiz prétend tirer au clair ses intentions? Qui a jamais vu autre chose qu'un sermon parodique, au reste admirablement reussi, mais d'un type banal à l'époque?»¹ Por si la esperada respuesta negativa a estas preguntas tuyas se retrasara algo en llegar, nos envía Lecoy a las formas latinas presentadas por Paul L. Lehman² o a las francesas del artículo de Emile Picot.³ Para Lecoy no hay problema; las divertidas afirmaciones del autor en las páginas seis y siete de su libro⁴ contaminan, o redimen, la totalidad del pasaje que, estando construido a la manera de un sermón, se convierte así en un sermón burlesco, género desde luego frecuentísimo en la época como muestran los abundantes ejemplos ofrecidos por los estudiosos mencionados antes. Pierre L. Ullman, en la primera parte de un artículo suyo que volveremos a mencionar,⁵ nos ha demostrado cómo ni las parodias latinas de Lehman ni los «sermons joyeux» de Picot sirven para sustentar la interpretación del prólogo en prosa como sermón burlesco, tanto por su contenido, exhortación a la holganza y el vino en los primeros, escabrosidades de diversa índole en los segundos,⁶ como por el hecho de que el elemento burlesco, lo paródico, se extiende en ellos claramente de principio a fin. No hay aquí posible problema de límites, la presencia de la burla es constante. Claramente éste no es el caso de *Buen Amor*. Añado que si los ejemplos a los que Lecoy nos envía no parecen convincentes no podemos de este hecho deducir la verdad del contrario. Estos ejemplos están mal escogidos pero nuestro prólogo en prosa aún puede ser sermón o parodia de sermón, puede incluso que no se trate ni de lo uno ni de lo otro. El primer problema parecerá ser, pues, el determinar si se trata efectivamente de un sermón; si lo fuese, habrá que fijar dónde comienza y dónde termina éste. Sólo entonces podrá ser precisado el efecto que sobre su totalidad tienen esas frases que tanta gracia nos han venido haciendo a todos.

Lecoy parece identificar el pasaje en prosa con el sermón, aislando así a éste de las primeras diez coplas comentadas más arriba. Es curioso observar cómo los que quieren entender paródicamente el sermón, Deyermond y Chapman para mencionar algunos de los más recientes,⁷ ignoran espléndidamente la oración inicial, mientras que Ullman, que se empeña en tomar el sermón en serio, extiende el brazo para incluir en él la plegaria en tetrástrofos y el «Ihesus nazarenus rrex Iudeorum» que la encabeza. Intentaré en las páginas siguientes resolver estos problemas y aclarar el sentido de estas predilecciones.

Durante el curso académico de 1230-1231 se pronunciaron en la universidad de París una serie de sermones latinos que se apartaban de la tradición homilética establecida. Estos sermones «al estilo de la universidad»⁸ se basaban sobre un «tema», es decir, una cita bíblica que era después desarrollada y dividida de acuerdo con unas reglas que a finales del siglo XIII empezaron a recogerse en manuales de predicación llamados *Artes Praedicandi*. Es posible que algunos de estos manuales existieran antes pero de esta fecha son los más antiguos que nos han sido conservados. El porqué de la súbita aparición de esta manera de sermón precisamente en 1230 no ha sido definitivamente aclarado aunque no parece demasiado aventurado suponer que el conocimiento de la lógica aristotélica, la popularidad por ella alcanzada, y el desarrollo del método escolástico fueran factores decisivos en su condicionamiento. El propósito de estos nuevos sermones no tenía nada de nuevo. Se trataba de persuadir al auditorio, conmoverlo y llevarlo a una más elevada forma de vida. Todo lo cual está muy cerca de la lección de San Agustín en su *De Doctrina Christiana IV*, cuando afirma que la función de un buen predicador es enseñar, deleitar y conmover pero, y Roberto de Basevorn así se lo recuerda también a futuros predicadores en el capítulo XIII de su *Forma Praedicandi*,⁹ sin jamás olvidarse, absortos en el goce de la propia elocuencia y en el del bien que con ella se pueda estar causando, de que la elocuencia debe ponerse siempre al servicio de la enseñanza y, especialmente, última razón de ser de todo sermón, de la salvación de las almas.

Para la consecución de estos fines, los predicadores de la universidad de París dieron con una fórmula que aliaba a los preceptos de la fe los argumentos de la razón en una mezcla más o menos feliz de «auctoritas» y «ratio». Se partía de un texto bíblico, que después se dividía y desarrollaba hasta lograr extraer de él toda su posible lección para nutrir así con ella el espíritu de los fieles. Era esencial que nada se perdiera del contenido del texto sagrado y para esto era imprescindible no salirse de él, puesto que cualquier elemento introducido en el sermón no directamente derivado del tema tendría, para ser incontrovertible, que basarse en otro texto bíblico que habría que citar, que habría a su vez que exponer, rompiendo así la unidad del sermón y reduciendo el espacio que en su análisis el predicador podría dedicar a cada uno de ellos. La otra posibilidad era aumentar la longitud del sermón, lo cual implicaba, y nuestros universitarios autores debían saberlo muy bien, reducir proporcionalmente la atención de los que escuchaban o intentaban hacerlo. Cualquiera de las dos posibilidades suponía disminuir gravemente la eficacia de la lección. El resultado fue: un sermón, un tema. El tema constituye la piedra angular sobre la que debe basarse la totalidad del sermón y todo lo afirmado en éste debe poder ser percibido a posteriori como directamente emanado de aquél. El tema es así el sermón en potencia.

Dije antes y repito ahora que el tema tiene necesariamente que consistir en un texto bíblico. En esta cuestión Roberto de Basevorn no deja lugar a dudas: «Videat (el predicador) etiam quod thema suum de textu Bibliae, non de antiphonario. Unde vitiorum est illud thema quod aliqui assumunt in festo Trinitatis: Tres vidit et unum adoravit, quid non est textus Bibliae». ¹⁰ Lo complicada que podía llegar a ser la estructura de estos sermones nos lo muestra la lista dada por Basevorn en el capítulo XIV, que incluye hasta veintidós ornamentos: 1. thematis inventio, 2. auditus allectio, 3. oratio, 4. thematis introductio, 5. thematis divisio, 6. partium declaratio, 7. partium confirmatio, 8. dilatatio, 9. digressio, quae magis proprie posset vocari transitus, 10. correspondentia, 11. correspondentiae congruentiae, 12. circulatio, 13. convolutio, 14. unitio, 15. clausio, 16. coloratio, 17. vocis discretio, 18. gestus convenientia, 19. opportuna jociatio, 20. allusio,

21. inculcatio, 22. rei dicenda ponderatio.¹¹ Los quince primeros tienen que ocupar su propio lugar y siguiéndose en el orden dado constituyen la estructura del sermón. Sobre esta línea constituida por los quince primeros ornamentos vienen a sobreimponerse una o más veces a lo largo de su progreso los otros siete, con la excepción única del número veintidós, «ponderatio rei dicenda», el cual «semper et in omni loco servandum est».¹²

El autor nos advierte que la totalidad de estos ornamentos sólo se utiliza en la preparación de los más cuidados sermones y por los predicadores más expertos. Por otra parte, estos sermones son tan complicados que en su elaboración se establecen pronto diferencias y, desde muy temprano, los autores de estos manuales de predicación nos hablan de dos métodos diferentes, el inglés (Oxford) y el de París. Basevorn parece encontrar más defectos entre los ingleses, que le resultan a menudo un tanto dados a la vanidad (cap. vii).¹³ Un término que no se halla incluido en la lista de ornamentos ofrecida por Basevorn es el de protema o antitema y ésta es otra cuestión sobre la que ingleses —o al menos algunos ingleses— y franceses no estuvieron de acuerdo. La necesidad del protema parece haber nacido de la inevitable presencia de una plegaria al principio del sermón, inevitable, ya que para llevar a cabo la misión fundamental de éste, la salvación de las almas, era necesaria la ayuda de Dios, la cooperación de su gracia; a conseguir esto la oración se dirigía. Ésta oración, sin la cual no hay sermón posible, que aparece siempre precediéndole y que forma por tanto en cierto sentido con él parte de un todo, tiene como contenido algo no dependiente del tema, ya que la necesidad de la recepción de la gracia divina existirá no importa cual sea el contenido específico del sermón.

Ahora bien, dije al principio que todo sermón debe nacer de su tema, el cual es, para utilizar una muy común metáfora entre los tratadistas medievales de estas cuestiones, como su raíz. El protema tenía como misión precisamente el resolver la dificultad planteada por la presencia de la oración y, ligando ésta al tema, era un segundo texto bíblico de cuyo desarrollo se derivaba la oración y que aparecía unido al tema por alguna clase de recurso, casi siempre por una «concordancia de

palabra». Es decir, y traduzco ahora a Th. Charland,¹⁴ si por ejemplo uno debe predicar el domingo de adviento y elige como tema principal «Dios appropinquavit» se tomará como protema el texto de Eclesiastés (4.17) «Appropinqua ut audias», que se relaciona con el tema por el verbo «appropinquo» y sobre este segundo texto se elaborará un desarrollo que conduzca a una exhortación a rezar. Entre los ingleses sin embargo, y en este punto Roberto de Basevorn está de acuerdo con ellos, se prefirió prescindir del segundo texto y hacer derivar la oración de alguna manera directamente del tema. Una cosa que creo se puede afirmar con toda certeza, y que tiene importancia en cuanto a *Buen Amor* se refiere, es que el protema es secundario, que el único motivo para que éste exista es la oración y que mientras que, por lo tanto, el protema no puede existir sin la oración, ésta puede perfectamente subsistir sin aquél.¹⁵ Como última aclaración advierto aquí que Basevorn y algunos otros tratadistas como Thomas Waleiss designan con el nombre de protema y antitema no sólo este segundo texto sino también el desarrollo derivado de él. Basevorn considera (cap. xxxi) los tres primeros ornamentos de su lista ornamentos del protema, designando así con ese nombre toda la parte del sermón que precede a la «*thematis introductio*».

La expresión «*thematis introductio*» no se ajusta quizá exactamente a la realidad por ella descrita. El tema había sido ya expresado en la «*thematis inventio*»; lo que se hace en la «*introductio*» es repetir éste volviendo a citar libro y capítulo, «*circa quod sciendum quod post orationem resumendum est idem tema quod prius, et quotandum quantum ad librum et capitulum*».¹⁶ La repetición del tema probablemente tenía como propósito hacer que los que llegaban tarde pudieran seguir el sermón.¹⁷ Pronunciado, pues, por segunda vez el tema, se decían unas palabras de presentación que constituían juntamente con él la «*introductio*». Es probable que la «*introductio*» sea un desarrollo posterior pero su uso estaba ya bien establecido en el siglo XIV como nos lo atestiguan el tratado de Basevorn y el *De modo componendi sermonis cum documentis* de Thomas Waleiss, o de Gales.

Acabada la «*introductio*» llega lo que podemos llamar parte culminante del sermón, es decir, la división del tema

en partes u ornamento quinto de la lista citada más arriba: «*thematis divisio*». Fuese cual fuese la extensión del tema lo ideal era dividirlo en tres partes, aunque la división en dos fuese también aceptable. Se prefería el tres por las razones siguientes: *a*) como prueba de respeto a la Trinidad, *b*) porque una cuerda de tres cabos es más difícil de romper, *c*) porque San Bernardo prefirió dividir en tres, y *d*) porque dado el tiempo generalmente asignado para el sermón, tres parece haber sido el número más conveniente.¹⁸ Algo a tener en cuenta en el momento de dividir el tema es que en ningún caso podrá esta división modificar el sentido que el tema tenga considerado en su totalidad. Obtenidas las partes, se procede después a desarrollarlas analizando el alcance y posible significado de cada una, justificando con citas de autoridades no necesariamente bíblicas las afirmaciones secundarias que se hacen sobre ellas o sobre materias con ellas relacionadas. En los sermones menos elaborados este análisis desembocaría en una especie de sumario unificador y en una conclusión que les serviría de cierre, prescindiéndose así de la mayoría de los ornamentos que aún quedan en la lista ofrecida por Basevorn.

Que en *Buen Amor* el autor está operando claramente dentro de esta tradición y manipulando estas estructuras nos lo indicó Pierre L. Ullman¹⁹ y después, aunque con distinto propósito y algunos desacuerdos, Janet Chapman²⁰ volvió a cubrir más o menos el mismo territorio. Mucho de lo que aquí se dice fue ya dicho por ellos, pero me veo obligado a repetirlo para delinear mi argumento e intentar mostrar más claramente las razones de mi posición. No quisiera además caer en esa confusión tan lamentable contra la que nos advierte Roberto de Basevorn: «*In quo patet quam superbi et confusione digni sunt qui praesumpta themata ab aliis respuunt, et ut nova dicant et ab aliis bene dicta ne iterum bene dicant student. Quod si faciendum esset, essent omnes libri alicuius comburendi in morte, ne iterum ibi bene dicta dicerentur.*»²¹

Los dos primeros renglones del pasaje en prosa constituyen el tema del sermón del autor castellano: «*Intellectum tibi dabo et Instruam te In via hac qua gradieris firmabo super te oculos meos*» (p. 3, ls. 1-2).²² El autor nos da, de acuerdo con las normas antes expuestas, el paradero de esta cita en

las Escrituras y continúa con la frase, «en-el cual verso entiendo yo tres cosas» (p. 3, ls. 5-6), que equivale a la frase latina «In quibus verbis tria tanguntur»,²³ que sirve de apertura a la división.

De acuerdo con lo considerado como preferible, el tema aparece en *Buen Amor* dividido en tres partes en señal de respeto a la Trinidad. La división coincide así con el contenido del tema, las facultades del alma, las cuales son a su vez —según San Agustín— reflejo de la Trinidad. Nos encontramos ahora con la primera dificultad. Estas divisiones se realizaban siguiendo dos estrategias diferentes que se conocían con los nombres de «divisio intra» y «divisio extra». La «divisio intra» era la más difícil, se llevaba a cabo sobre la base exclusiva del texto mismo del tema del que se extraían directamente los términos de la división sin que mediara, como dice Etienne Gilson, «aucune considération prise du dehors». ²⁴ Con la «divisio extra» se facilitaban las cosas, se asumía una cierta falta de preparación en el auditorio y se le ayudaba a comprender buscando en la realidad exterior al texto una división ya formada y conocida que después se hacía «casar» con el tema. Etienne Gilson, siguiendo a Charland,²⁵ ha escogido para explicar las cosas el tema «Dominus illuminatio mea et salus mea» (Salmo 26.1) y escribe:

Si l'on a dit à un public populaire: cette parole est orientée vers deux aspects différents de l'âme, il comprendra difficilement. Supposons au contraire, que l'on se place en dehors du texte, et que l'on dise: le péché nous a infligé una double infirmité, l'ignorance dans l'ordre de la connaissance, et l'infirmité dans l'ordre de l'action; c'est contre la première que le Psalmiste dit: le Seigneur est ma lumière; c'est contre la deuxième qu'il ajoute: et mon salut; la lumière s'adresse a l'entendement, au lieu que le salut s'adresse au sentiment; l'une concerne notre faculté de connaître, l'autre notre faculté d'agir; on aura beaucoup plus de chances d'être compris. Que si, au contraire, le même thème devait être divisé devant des clercs, la division intra serait beaucoup plus recommandable... Par exemple: Dominus illuminatio mea et salus mea donnera directement deux parties: l'efficacité de l'action divine sur l'entendement, son efficacité sur la volonté. ²⁶

En el texto castellano uno puede observar que al autor no le ha parecido suficiente afirmar que en el tema se hallan im-

plicadas las tres partes del alma, sino que ha sentido la necesidad de expresar claramente cuáles son estas tres partes.

Th. Charland ofrece el siguiente ejemplo de «divisio extra»:

En prenant le thème «Sic currite ut comprehendatis» (I Cor. 9.24), on procedera ainsi à sa division: il y a une triple loi: la naturelle, l'écrite et l'évangélique. La naturelle nous enseigne ce qu'il faut faire, l'écrite ce qu'il faut faire et comment le faire, l'évangélique ce qu'il faut faire, comment le faire, et en vue de quoi le faire. Voilà pourquoi le prédicateur de la loi évangélique nous enseigne ici ce qu'il faut faire: «currite», comment le faire: «sic», et en vue de quoi le faire: «ut comprehendatis». Una division comme celle là est à coup sure plus à la portée de l'intelligence du peuple.²⁷

En *Buen Amor* se está haciendo algo muy parecido a lo que aquí se describe. Desde luego el autor ha comenzado por decirnos que en su texto él entiende tres cosas (fórmula como ya vimos antes perfectamente convencional), «las cuales dizen algunos doctores philosophos que son en -el alma» (p. 3, ls. 6-7), pero inmediatamente, y anticipándose a la posible ignorancia de su auditorio, pasa a decirnos cuáles son estas tres cosas y el efecto que tienen sobre el ser humano. Así el entendimiento, la voluntad y la memoria «traen al Alma consso-lacion e aluengan la vida al cuerpo E dan le onrra con pro e buena fam(a)» (p. 3, ls. 9-10). El autor ha buscado una realidad exterior al tema, divisible y dividida ya en tres partes —en el ejemplo de Charland, ley: natural, escrita y evangélica; en *Buen Amor*, alma: memoria, entendimiento y voluntad— y ha procedido a diferenciarlas. Esto nos autorizaría a clasificarlo como un caso de «divisio extra». Las cosas no son tan sencillas sin embargo. Nuestro autor no ha establecido una relación precisa entre las divisiones del alma y del tema, en realidad el tema no ha sido dividido. Al auditorio no se le ha informado de qué parte del alma corresponde, a qué parte del tema y no se le informará del todo hasta después de un largo y triple proceso, durante el cual se llevarán a cabo simultáneamente la «divisio», la «partium declaratio» y la «partium confirmatio». Una de las razones para lo que acabo de apuntar es que a nuestro autor, como ya nos probó en su manejo del «Ordo commendationis animae», le gusta hacer

las cosas a su manera aunque esto suponga a veces forzar un poco las reglas y, como veremos más adelante, en este sermón, al dividir el tema violentando su sentido, parece forzarlas hasta casi el punto de ruptura.

En desacuerdo con algunos estudiosos de estas cuestiones,²⁸ me inclino a creer que la técnica aquí seguida por el autor está mucho más cerca de la «divisio extra» que de la «intra». Claro que, de nuevo en desacuerdo con los mismos estudiosos, no creo que esto sea demasiado importante. Para ellos sí lo es, pero es porque tratan de probar que el pasaje en prosa del manuscrito de Salamanca es un sermón paródico. La lógica de su argumento parece ser la siguiente: la comicidad de una parodia se basa en la familiaridad del auditorio con el género parodiado, sólo los expertos podían estar familiarizados con las sutilezas y complicaciones de estos sermones de tema, «la divisio intra», siendo más difícil se dirigía a los expertos, ergo, la división seguida en el prólogo en prosa es «intra». Después de esto todo lo que había que hacer era probarlo. Lo intentaron. Dije que precisar la clase de «divisio» de que aquí se trata no creo sea tan esencial y esto por, entre otras razones, la de que no creo que a este pasaje se le pueda llamar un sermón paródico. Con lo cual no quiero decir que el pasaje en cuestión no tenga gracia, la tiene, pero no tanta ni tan regularmente esparcida como sería menester. Pero es que además podría tratarse de «divisio extra» y estar sin embargo el sermón dirigido a los expertos o, al contrario, podría ser ésta «intra» y ser el pueblo su destinatario. Etienne Gilson lo entiende así: «rien n'interdisait un prédicateur qui le jugeait bon de diviser intra devant le peuple, et extra devant des clercs, selon la facilité ou la difficulté du texte proposé»,²⁹ y yo no he encontrado nada que me permita llevarle a Gilson la contraria. A título de curiosidad solamente podemos añadir que el nivel cultural de clérigos y otras gentes de iglesia en la España del siglo XIII y primera mitad del XIV no parece haber sido muy alto. Todo sugiere que un predicador avisado, y el autor de *Buen Amor* es por lo menos avisado, no hubiera tenido demasiadas razones para asumir la existencia de una diferencia grande en el nivel de preparación intelectual de clero y pueblo:

... and the higher clergy were often no better. From the strictly pastoral point of view the learning of men such as Master Martin, the canon of Orense whose copy of Avicenna was deposited for general use in the cathedral pulpit in 1281, was hardly less barren than the total illiteracy of eight canons of Palencia — almost twenty per cent of the chapter, including the dean and the magister scholarum — thirteen years later. By the mid-fourteenth century, at the latest, the papacy had come to accept the situation, and was prepared to admit to benefices 'in tota Hispania et Vasconia' clerks whose minimal intellectual achievements were deemed inadequate elsewhere.³⁰

El capítulo número veintiuno del concilio de Valladolid de 1322 y los artículos dos y tres del de Toledo de 1339, convocado por Albornoz, son también ilustrativos a este respecto y a ellos envío al lector interesado. Para terminar diré que si tuviera que elegir entre una y otra «divisio» me inclinaría por la «extra» con las reservas antes mencionadas y, añadido, que aunque se tratase de la «divisio intra» esto en ningún caso probaría por sí sólo ni siquiera ayudaría a probar el carácter paródico del pasaje.

Vuelvo ahora a la cuestión más o menos apuntada al principio del efecto retroactivo del humor. Una postura aceptada por algunos, y en principio aceptable, es que si al final de un pasaje de duración dada nos encontramos con un párrafo que nos provoca a risa por precisa y deliberadamente decir, o parecer decir, lo contrario de lo que en serio hasta ese punto se había venido diciendo, y esto sin que nada nos haya puesto en guardia ni nos haya en ningún sentido preparado para ello, que este párrafo desvirtúa todo lo dicho antes, y que la burla de ahora prueba que el autor había estado hablando en burla desde el comienzo. ¿O no es así? ¿O hay algo en serio dicho que en serio fue entendido y es precisamente la seriedad esencial de lo ya oído aún viva en nuestra memoria la que provoca, al ser momentáneamente desvalorizada —insisto, momentáneamente— la metamorfosis en sonrisa de nuestra preocupación? Tanto más honda, por otra parte, la sonrisa será, cuanto más serios durante más tiempo se nos haya mantenido, cuanto más seguros estemos de la verdad de aquello mismo que ahora, en este momento de ironía, se nos niega. Miremos hacia delante (p. 7, ls. 4-32), ¿hace la gravedad

en la que ahora nos adentramos que la sonrisa no haya estado nunca en nuestros labios?

Quiero advertir aquí que una de las cosas de las que procuro olvidarme es la intencionalidad del autor: eso que él pudo haber querido decir. Si quiso por ejemplo que nos riéramos de nosotros mismos, si de él, si ayudarnos a atisbar en nuestra propia condición, si se avergonzaba quizá de haber hablado tanto tiempo en un tono tan elevado, tan «como un cura», y bromea ahora para no asustar, si quiere ponerse a nivel de su auditorio, excitar nuestra curiosidad con la sugestiva promesa de futuras y carnales enseñanzas. Todo esto se ha dicho bastante. Yo me inclino a pensar que la intención es la que en el libro mismo se encuentra, que puede o no coincidir con la que el autor pretendió darle. Hay un largo trecho de la intención a las palabras y nadie sabe exactamente lo que va a escribir, se sabe sólo lo que se ha escrito. Y aun así... Imaginemos al desconocido autor³¹ ya terminadas y ensambladas todas las piezas que constituyen su obra, delante de ella por primera vez entendiéndola del todo. Su comprensión de ella, su manera de leerla, tendrá necesariamente que estar teñida de subjetividad. Algo de su propia vida se proyectó antes, en el momento de escribirla, y se le estará proyectando ahora, en el momento de entenderla terminada, sobre ella de una manera que ni nosotros podemos, ni sus contemporáneos pudieron, jamás determinar. Su intención es suya. Su libro, de todos.

Vuelvo al punto de partida. ¿Cuánto de esta introducción organizada de una manera un tanto libre sobre el régimen estructural de un sermón de tema se nos queda en burla, cuánto en enseñanza? ¿Se mezclan burla y lección en paródica y docente simbiosis o se suceden bruscamente sin fundirse una en otra y es ésta la auténtica lección, la que encontramos sistemáticamente reiterada una y otra vez a lo largo de toda la extensión del poema?

A la hora de determinar cuánto del sermón aparece envuelto en burla habrá que fijar los límites de éste. Ullman, mencionado ya antes, que defiende que el sermón es algo muy serio y trata de no reírse demasiado abiertamente donde todo parece indicar que lo razonable es hacerlo así, afirma dos cosas que me interesa señalar. Una, que la división utilizada

por el autor es la «extra» y, otra, que las diez primeras estrofas constituyen parte del sermón: la «oratio» de que antes hablamos. Los críticos que, al contrario que Ullman, quieren reírse mucho defienden la «divisio intra» y prefieren ignorar que la plegaria está ahí. El porqué de esa, a mi parecer, consentida ignorancia es lo que me gustaría ser capaz de mostrar ahora. Recordemos de paso que prosa y coplas iniciales aparecen únicamente en el manuscrito de Salamanca, lo que sugiere que posiblemente fueran añadidas al mismo tiempo. Ullman defiende su posición con habilidad y utilizaré algunos de sus argumentos aunque no estoy de acuerdo con la afirmación básica de su artículo, afirmación que, por cierto, suaviza al final.³²

La presencia de la oración fue desde muy temprano sentida como una absoluta necesidad. Roberto de Basevorn escribe usando a San Agustín «*Similiter beatus Agustinus, De doctrina christiana, suadet quod praedicateur pro se et pro eis a quibus accipit, i. didicitur, sit prius orator quam dictor*»,³³ y Etienne Gilson precisa la razón de la presencia de esta plegaria utilizando testimonios de tratadistas de los siglos XIII y XIV, especialmente Juan de Gales, a cuya definición nos envía.³⁴

Il faut parler, nous disent-ils, 'invocato Dei auxilio'; et même lorsque la nécessité de cette prière n'est pas incluse dans la définition du sermon, elle est indiquée dans les considérations qui l'accompagnent. C'est qu'en effet l'oeuvre du salut des âmes, fin propre du sermon, ne peut s'accomplir sans la grace de Dieu qui seul les sauve; la très ancienne coutume de prier au commencement de la prédication n'a pas d'autre fondement, et c'est ce qu'un orateur conscient de la modestie de son rôle rappelle d'abord à soi-même et à ses auditeurs: le prédicateur parle, mais ce Dieu qui convertit.³⁵

Lo que no está demasiado claro es la manera en que la oración debe ligarse al sermón al que precede. Para algunos, como vemos más arriba, debe utilizarse de vínculo de unión un segundo texto, protema, ligado al tema por concordancia, bien de palabra,³⁶ bien de palabra o contenido;³⁷ para otros no hay necesidad de un segundo texto, el tema mismo ha de utilizarse como base de un desarrollo secundario que conduzca a la plegaria.³⁸ Lo que parece indiscutible es que había que

vincular armonizando de alguna manera oración y tema. ¿Qué encontramos en *Buen Amor*? Una cosa que su autor no ha hecho ha sido mencionar el tema antes de la plegaria y esto directamente en contra de lo que indica la lista de ornamentaciones de Roberto de Basevorn y de lo afirmado por Charland «Après avoir énoncé son thème, le prédicateur invite l'auditoire à faire avec lui une prière». ³⁹ Lo que allí nos encontramos es un texto «Ihesus nazarenus rrex Iudeorum» (San Juan 19.19), ocupando el lugar en que en un sermón construido estrictamente de acuerdo con las reglas aparecería el protema. Si siendo esto así, tomamos la frase «Ihesus nazarenus rrex Iudeorum» como protema, nos encontramos con algunas irregularidades. No hay, por ejemplo, concordancia de sentido, a no ser que interpretemos la frase del evangelio de San Juan como una llamada a la cual el tema sirviera de respuesta, lo que sería, a mi parecer, extremadamente forzado. En cambio, hay relación indiscutible, entre el «Ihesus nazarenus rrex Iudeorum» y la oración, así como, aunque no tan clara, entre la oración y el tema. En cuanto a la primera relación, notamos la concordancia de palabra entre «jodios» en el primer verso de la copla primera, «Señor dios que a los jodios pueblo de perdiçion», y el genitivo plural del encabezamiento «Iudeorum». Existen además todos esos paralelismos y oposiciones entre el rey liberador (Jesús en la cruz redimiéndonos), el rey que priva de libertad física a sus servidores manteniéndolos lejos de su tierra prometida (Faraón) y el Dios que les ofrece esta tierra y se la da. La situación de Cristo inmovilizado en su cruz es análoga a la del protagonista que eleva a Dios su plegaria desde su celda de canto y cal y carne y hueso. Es, en parte, a ese Cristo a punto de volverse sólo Dios, de dejar atrás cuerpo y prisiones, salvador aún amarrado y ya todopoderoso, al que dirige su plegaria el pobre hombre que grita las primeras coplas de *Buen Amor*, coplas y plegaria que parecen ser contestadas por el tema: «Intellectum tibi dabo, et Instruam te In via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos». Te daré entendimiento suficiente quizá para que salgas de tu celda y conviertas en sublime tu condición y te mostraré el camino por el que habrás de marchar y siendo, dada tu naturaleza, arduo este camino, habré de ayudarte, mis ojos no se apartarán de ti. La ligazón

entre la plegaria y el tema no ha sido establecida de acuerdo con las reglas más estrictas pero creo que la relación observable entre ambos los convierte en partes de un todo reconocible: el sermón.

Si lo entendemos de esta forma y entendemos que el leer, o escuchar una lectura, es, al menos desde un punto de vista mecánico, una operación unidimensional —las palabras se van recibiendo una tras otra en el tiempo— ¿hasta dónde hacia atrás alcanzará mi memoria cuando me lleguen las frases de la burla? Creo que en una composición paródica, el autor deposita señales a lo largo del texto que, al mismo tiempo que facilitan el movimiento de mi memoria van reforzando y orientando en un cierto sentido mis expectativas. Cada nuevo momento de burla me hace recordar los anteriores, los cuales se combinan en mi cerebro reforzándose unos a otros, se confirman, y me hacen con más certeza esperar el siguiente. Mi risa se asegura. Advierto al lector que estoy hablando exclusivamente del sermón inicial y de sobre si éste es o no paródico. Cuando encuentro la siguiente frase en la página seis «en pero por que es vmanal cosa el pecar si algunos lo que non los consejo quisieren vsar del loco amor aquí fallaran algunas maneras para ello», ¿hasta dónde se ve mi memoria proyectada? ¿Se hace paródica la oración inicial que es parte del sermón? Si el sermón es paródico tendrá que serlo en todas sus partes. Después de leer la frase acabada de citar, la oración inicial sigue sin tener ninguna gracia. Si, por otra parte, continúo escuchando o leyendo hasta encontrarme de nuevo con la Trinidad y con el símbolo atanasiano, esa solemne fórmula de afirmación del dogma quizá más excelso de la fe cristiana, las tres personas y el único Dios que tanto me tienen que recordar el contenido del sermón, es decir el alma y sus tres facultades, reflejo de ese Dios uno y trino en el hombre según San Agustín,⁴⁰ ¿podré continuar sonriendo? Además tendré que recordar también las siete primeras coplas dirigidas a la Trinidad, la honda emoción que las empapa y su angustiada petición de auxilio.

En tres partes aparece dividido el tema y en tres partes la totalidad de la sección en prosa del sermón. Me dedicaré ahora a presentar exclusivamente la primera de estas tres partes en que se divide la prosa, parte que incluye la introducción del

tema, su división y la presentación y justificación de las partes siguiendo en líneas generales el orden convencional aunque con las salvedades expresadas más arriba. El autor comienza por decirnos lo que entiende por el tema: el alma y sus facultades que, por si acaso, procede a nombrar. Continúa luego tratando cada una de ellas por separado, diferenciándolas entre sí, aclarando su sentido y defendiendo sus interpretaciones con citas de autoridades (de acuerdo con las reglas de este tipo de sermones no se siente obligado ahora a darnos capítulos y versículos), y defendiendo también, a medida que avanza y con más o menos éxito, la relación que establece entre cada una de las tres facultades y cada una de las secciones en que divide el tema. El tratamiento de la primera facultad —primera parte del tema— comienza en la página tres, línea diez. Se trata del entendimiento que capacita al hombre para comprender el bien como distinto del mal, para percibir la ley de Dios y poder, acatándola en su santo temor, alcanzar la sabiduría. Cuatro citas se suceden en apoyo de sus afirmaciones: «Da michi intellectum e cetera»,⁴¹ «Dame entendimiento» (Salmo 118.34); «ynicium sapiencie timor domini», «El temor del Señor es el comienzo de la sabiduría» (Salmo 110.10); «jnintellectus bonus omibus facientibus eum e cetera», «todos los que le temen (al Señor) tienen buen entendimiento» (Salmo 110.10) y «qui timet dominum faciet bona», «Quien teme al señor practica el bien» (Eclesiástico 15.1). Concluye este apartado citando el fragmento del tema con el que relaciona la primera —en el orden que él las presenta— de las facultades del alma, el entendimiento: «Intellectum tibi dabo», «Te daré entendimiento» (Salmo 31.8).

El segundo apartado se extiende desde la línea veintiocho de la página tres hasta la ocho de la página siguiente. Dos citas aparecen en él, «E meditabor in mandatis tuis que dilexi», «Y meditaré en tus mandatos, que amé» (Salmo 118.47) y «qui diligitis dominum odite malum», «Los que amáis al Señor aborreced el mal» (Salmo 96.10). Termina como el anterior citando la sección del tema que corresponde a lo que acaba de tratar «E instruan te», «y te instruiré» (Salmo 31.8). Así como el entendimiento nos hace capaces de distinguir el mal del bien y a Dios como fuente de este último, así la ayuda y enseñanza que ahora se nos presta ampliando nuestro cono-

cimiento de lo bueno, estimulará más nuestro deseo de alcanzarlo. La relación entre «voluntad» e «instruan te» no resulta tan clara como la establecida entre «Intellectum tibi dabo» y «entendimiento» en el apartado anterior; creo que, sin embargo, el texto no nos permite dudar de que es en efecto la voluntad la facultad del alma de que aquí se trata. Entendimiento, voluntad y memoria es el orden en que nos fueron presentadas en el primer párrafo y al encontrarnos en primer lugar con el desarrollo del entendimiento nos sentimos inclinados a esperar que ese orden se mantenga. Hay además unos hechos incontrastables: no aparece alusión ninguna ni a la voluntad ni a la memoria en el primer apartado que se inicia con el término entendimiento y acaba con él y que encontramos incluido además dos veces en las citas y otras tantas en el texto; en el segundo apartado se ha evitado cuidadosamente mencionar la memoria, el texto casi empieza con el término «instruida» con el cual acaba, y empieza también estableciendo una clara conexión entre instrucción y volición: «E desde que esta informada E instruyda el Alma que se ha de salvar en -el cuerpo limpio e pienssa e ama e *desea* omne el buen amor de dios e sus mandamientos» (p. 3, 1s. 28-30); el elemento volitivo se manifiesta también en las dos citas «E meditabor in mandatis tuis que *dilexi*» (Salmo 118.47) y «qui *diligistis* dominum, odite malum» (Salmo 96.10). Por último, en cuanto el tercer apartado comienzo (página cuatro, línea nueve), nos encontramos con la tercera facultad aquí llamada «rremenbranca».

La lógica del orden que el libro sigue y en el que las tres facultades se suceden parece inevitable: no se puede recordar sino aquello a lo que hemos sido expuestos, que de alguna manera nos ha sido mostrado, y de muy poco sirve que nada se nos muestre si carecemos del entendimiento suficiente para asimilarlo. Con la memoria se completa la descripción del alma. El hombre que ha «distinguido» el bien con la ayuda de Dios, ha con la ayuda de Dios aprendido a desearlo e irá ahora almacenando ese bien —reflejo de Dios— poniéndolo en la celda de la memoria, manteniéndolo activo en el recuerdo, estimulando desde allí la producción de más bien para que éste vaya apilándose en el alma de manera que quede en ella menos sitio cada vez para lo que bien no sea. Resulta

difícil no recordar a Dante y su doble baño en la cumbre del monte Purgatorio: por el primero olvidará todo el mal ejecutado, mientras que el segundo le hará recordar todas sus buenas obras; y es ahora, bondad ya sólo, no simplemente recuperada inocencia, cuando el ex pecador, el alma llena de su bien pasado, puede ser arrastrado de esfera en esfera hasta la rosa celestial: «*beati mortui qui in domino moriuntur opera enim illorum secuntur illos*», «bienaventurados los muertos que mueren en el Señor porque sus obras les seguirán» (Apoc. 14.13); «*tu redis uniuersum quae iustae opera tuae*», «tú devolverás a cada uno según sus obras» (Salmo 61.13). La sección dedicada a la memoria se cierra con el fragmento que queda del tema: «*in uia hac qua gradieris firmabo super te oculos meos*», «en este camino por el que has de andar, tendré fijos sobre ti mis ojos» (Salmo 31.8). El sentido del texto bíblico aparece aquí ligeramente violentado. De acuerdo con la interpretación establecida debería leerse «*et instruum te in uia hac qua gradieris*», «te instruiré en este camino por el que has de andar» pero ha sido alterado. El autor, según creo haber dicho antes, rompe las reglas relativas a la «*divisio thematis*» para, por una parte, dejar aislado «*instruum te*» que asocia con la voluntad, y poder, por otra, ligar «*uia*» con la forma de futuro «*firmabo*» haciendo así que los ojos de Dios velen sobre el hombre todo a lo largo de su existencia.

Dije al principio que la primera parte del prólogo acababa en la página cuatro, línea veintisiete (me veo aquí en la obligación de rechazar la puntuación de Criado de Val).⁴² El apartado de la memoria concluye en la línea veinte. Las siete líneas que siguen a ésta constituyen como una recapitulación en que se nos muestran las tres partes del alma funcionando en armonía, y una a manera de transición entre la parte del sermón que aquí concluye y la que comienza en la línea veintiocho. Retrocedamos un poco. Toda esta parte se ha dedicado a la exposición no simplemente del entendimiento, la voluntad y la memoria, sino del «buen» entendimiento, «buena» voluntad y «buena» memoria. Desde el primer momento (p. 3, 1.8) se nos dijo «... entendimiento, voluntad E memoria las cuales digo si buenas son...». En las líneas nueve y diez de la página siguiente se nos habla del «... buen entendimiento e buena voluntad con buena rremenbranca...» y nos

las vuelve a presentar de la misma manera adjetivadas en ese último párrafo que yo acabo de llamar de recapitulación o transición «...-la buena memoria que con buen entendimiento E buena voluntad...» (p. 4, ls. 22-23). Se trata en esta primera parte, pues, del alma considerada en sí misma, hecha abstracción del cuerpo, operando en circunstancias ideales con la lógica inevitable de su libertad. Hay un conocido pasaje al principio de las *Confesiones* de San Agustín que no resisto la tentación de citar por parecerme entre otras cosas muy significativo en este contexto: «tu excitas ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te». ⁴³ «Cor» puede ser nuestra espiritualidad aprisionada, el alma, que por sí sola se orientaría inevitablemente hacia el supremo bien cuya llamada nunca deja de alcanzarla; pero el alma se encuentra incorporada en la materia y esto la confunde y la distrae. Es de esta confusión de donde nace la plegaria que inicia el libro, plegaria que refleja esa inquietud, base de la condición humana, de la que habla San Agustín. La parte que ahora comienza (p. 4, l. 28) se ocupa precisamente de esa condición, de lo que ella supone para las facultades del alma y de los recursos de que el hombre se sirve para fortalecerse.

El pecado hace su aparición en la línea veintiocho y es definido como un «desacuerdo» que «viene» no de nuestras buenas facultades sino que «viene» —y vamos a encontrar cuatro veces repetida esta forma del verbo venir— a) «de -la fraqueza de -la natura humana» (p. 4, ls. 31-32), b) «de -la mengua del buen entendimiento» (p. 5, ls. 5-6), c) «de -la pobledad de -la memoria» (p. 5, l. 13), d) «por rrazon que -la natura vmana que mas aparejada E inclinada es al mal que al bien e a -pecado que a -bien» (p. 5, ls. 16-18).

Hay un claro paralelismo de opuestos, una casi perfectamente equilibrada correspondencia entre la ya analizada primera parte y la parte del sermón que se extiende desde la página cuatro, línea veintiocho hasta la página seis, línea cuatro; entre las tres buenas facultades de aquélla y las tres deficientes de ésta. Digo casi perfectamente porque creo que el orden que aquí se sigue es voluntad, entendimiento y memoria. La limitada voluntad abarca desde la página cuatro, línea treinta y uno, hasta la cinco, línea cinco, e incluye dos

citadas: una sacada de los dísticos de Catón, «Nemo sine crimine uiuit», «nadie vive sin pecado»⁴⁴ y otra del libro de Job, «quis potest fazere mundum de jnudo conceptum semine?», «¿quién puede hacer puro lo concebido de simiente inmunda?» (Job 14.4). Las dos citas parecen coincidir en afirmar la imposibilidad en que se encuentra el hombre de liberarse de pecado, de rechazar su propia básica impureza. La voluntad del hombre, parece estarnos diciendo aquí al autor, no puede querer el bien tan sólo; se orientará por el polo magnético del bien pero a menudo se desviará de su camino.

El menguado entendimiento se extiende desde la línea cinco hasta la doce y aparece asimismo ilustrado con dos citas «Cogitaciones hominum uane sunt», «vanidad son los pensamientos del hombre» (Salmo 93.11) y «Nolite fieri sicut equus E mulus jn quibus non est jntellectus», «No hagáis como los caballos y los mulos que no tienen entendimiento» (Salmo 31.9). Esta sección no ofrece ninguna dificultad, la que sigue en cambio presenta algunos problemas. Opino que, desde luego, se ocupa de la memoria, la «pobre» memoria para ser exacto, y que es muy larga, extendiéndose desde la línea trece de la página cinco hasta el final de esta segunda parte, es decir hasta la línea tres de la página seis. El problema lo presentan las frases siguientes «E viene otrosi esto por rrazon que -la natura vmana que mas aparejada E inclinada es al mal que al bien e a -pecado que a -bien esto dize el decreto» (p. 5, ls. 16-18). La tercera persona del presente de indicativo del verbo venir ha aparecido precediendo cada una de las tres secciones de esta segunda parte en las que se nos ha hablado respectivamente de la voluntad, el entendimiento y la memoria. Ahora nos la encontramos de nuevo, y la pregunta que uno se hace es si esto supone el comienzo de una cuarta sección y el final por lo tanto de la presentación de la memoria. Podemos contestar a esto con un rotundo no. Hay que seguir leyendo sólo un poco para darse cuenta de que la memoria permanece presente en el texto.

En realidad, desde la línea diecinueve (p. 5), la memoria es claramente la protagonista, y lo que aquí se dice sobre ella va a servirle al autor para ligar esta parte con la tercera y última del sermón, en la cual tan enérgicamente el yo del autor va a manifestársenos. Se nos empieza por decir (ls. 19-

22) que los libros de la ley y del derecho, de «castigos» y costumbres, así como la pintura, la escritura y las imágenes (probablemente tallas, estatuas, lo cual indica el estrecho parentesco que se sentía existir entre literatura y artes plásticas) constituían otros tantos medios para reforzar la memoria y reorientarla hacia el bien, ya que no olvidar es más propio de la divinidad (puro espíritu) que de la humanidad (materia y espíritu). Se refuerzan estas afirmaciones asegurándonos tres veces que así lo dice el Decreto⁴⁵ y, se añade, que siendo el no olvidar cosa de Dios es natural que sea también cosa del alma, espíritu por Dios creado, y no del cuerpo, «que dura poco tiempo» (p. 5, 1.31). Termina este apartado con cuatro citas (en realidad cinco: las dos primeras aparecen consolidadas en una sola) contrastando la validez de la vida del alma con la brevedad de la del hombre nacido de mujer: «Anima mea illius viuet querite dominum e viuet Anima vestra», «Mi alma vivirá para El, buscad al Señor y vivirá vuestra alma» (Salmos 21.31 y 68.33),⁴⁶ «breues dies hominis sunt», «breves son los días del hombre» (Job 14.5), «homo natus de muliere breues dies hominis sunt», «el hombre nacido de la mujer, breves son los días del hombre» (Job 14.1 y repetición de Job 14.5), «Anni nostri sicut aranea meditabuntur», «Nuestros años son semejantes a la tela de araña» (Salmo 89.9).

Lo primero que nos encontramos al llegar a la línea cuatro de la página seis, donde yo creo comienza la tercera y última parte en que esta prosa aparece dividida, es el Yo, un yo que, bien entendido, ya nos habíamos encontrado antes, dos veces en la primera parte (p. 3, ls. 6.9) y una en la segunda (p. 5, 1.13), pero que allí parecía casi como formulario y podía fácilmente pasarse por alto. En cuanto al yo de las primeras coplas es uno totalmente confundido con el texto, fundido en él, se trata de un hombre a solas con su Dios al que desde fuera escuchamos rezar. El yo y sus palabras aparecen también identificados en las dos primeras partes de la prosa. En éstas nos está expresando una realidad universal, en la oración nos muestra una realidad que podemos interpretar en términos universales pero que se nos ofrece deliberadamente singularizada como expresión concreta de un individuo determinado. Si en las coplas iniciales el yo hablante procede y se expresa como si, a solas con su fe, no

estuviese consciente de la presencia de espectadores (situación eminentemente dramática), en la prosa se dirige claramente a un auditorio al que incluye en su texto y al que habla de una verdad común a ambos y en tanto en cuanto que común a ambos. Hablante y texto se hacen una realidad única en la oración, y una realidad son también en las dos partes primeras de la prosa, pero en éstas se nos admite como partícipes. En la tercera parte al yo le ha salido un proyecto, nosotros, en cuanto que lectores o auditorio de su libro, libro del que, por cierto, hasta este momento (p. 6, 1.9) no habíamos oído nada. La enfática afirmación del yo en las primeras líneas de este apartado nos fuerza a considerarnos como público de una realidad distinta que él ha creado y, como tal público, a sentirnos inconfundiblemente distintos a él. El yo del que habla surge, se alza ante nosotros, casi frente a nosotros con su programa para nosotros. Las palabras que oímos no son ya una queja con la que él totalmente se identifica y nos identifica; de un golpe, afirmándose, parece habernos puesto en nuestro sitio, el cual no puede ser más distinto al suyo, nos ha plantado de intérpretes, de posibles clientes, nos dice que podemos hacerle justicia, que podemos no ser honrados con él, que incluso podemos ser torpes y equivocarnos. Nos sentimos un poco inquietos, pensamos que de ahora en adelante habrá que andar ya con mucho ojo.

Que el yo aparece rotundamente afirmado en este pasaje es fácil de probar. En las primeras siete líneas encontramos, además del pronombre personal, tres formas verbales de primera persona («entiendo», «fiz», «conpuse») y dos adjetivos posesivos («mi poquilla çiençia» y «mi anima»). No es un yo más o menos vagamente sugerido sino firmemente asentado en primer plano. Su presencia ya no dejará de sentirse aunque no volverá a aparecer explícitamente hasta el famosísimo pasaje de la risa, «los consejos» y «este mi libro» (ls. 29-31). A partir de este momento las formas de primera persona se mantendrán apareciendo hasta el final (p. 7, ls. 4, 6, 10, 19, 21 y 29).

La presencia del yo afirmado enfrente del auditorio y con una función nueva me permite por sí sólo identificar esta parte y distinguirla de las dos anteriores. Elementos de ligazón no faltan entre ellas, sin embargo, así en la parte anterior

nos habló de los recursos a los que el hombre acude para fortalecer su espíritu (re-animarse), entre otros: pinturas, escrituras, imágenes (p. 5, 1.22) y aquí a la hora de mencionar su libro por primera vez utiliza precisamente el término «escritura» (p. 6, 1.9), estableciendo así una más terminante conexión. Otra cosa que indirectamente subraya la presencia del yo es que en esta parte las citas tan abundantes en las anteriores escasean extraordinariamente, en realidad podemos decir que sólo hay dos (p. 6, 1.15 y p. 7, 1.3) ya que las que aparecen en las líneas de cierre aparecen ya proyectadas sobre el libro mismo y no forman propiamente hablando parte del sermón. La ausencia de citas sugiere que se está hablando menos sobre el testimonio de las «autoridades» que sobre el de la propia experiencia, lo cual pone aún más de relieve la vigencia del yo.

Recapitulando tenemos que en la primera parte se nos habló del alma en buen funcionamiento, se trataba allí de lo puro (mundum) operando en un contexto al parecer libre de contaminaciones. En la segunda, era nuestra realidad, nuestra humana naturaleza (inmundum), lo que veíamos operar y sus lamentables efectos. Puedo decir que en la tercera parte estamos en presencia de esta impureza, de esta mezcla de opuestos pero ahora no ya en términos genéricos sino perfilada, individualizada, reconocible en la figura de un autor que se propone algo, un auditorio que es la causa final de su propuesta y un libro que es la propuesta misma. El yo hablante empieza por caracterizarse a sí mismo como una mezcla de opuestos: «ciencia» (p. 6, 1.4), relacionada con el entendimiento (espíritu), y «rudeza» (p. 6, 1.4), con el cuerpo. Por ser ciencia y alma entiende ciertas cosas, siendo rudeza y cuerpo «entiende» ciertas otras. «Entiende», por ejemplo, del amor loco del pecado del mundo y es capaz al mismo tiempo de intentar escribir en memoria de bien sin por eso dejar de recordar las engañosas sutilezas del amor loco. En cuanto a su público, nos dividimos entre los que tenemos entendimiento (bueno, poco) y los que hacemos «sicut equus et mulus in quibus non est intellectus» escogiendo cosas del loco amor que desde luego encontramos en el libro, porque el libro tendrá que reflejar la realidad dual de su creador, su condición esencialmente esquizoide, como tendrá que reflejar también la reali-

dad del auditorio a que se destina, so pena de ser un libro sin voz.

Pensando en dualidades, parece significativo el hecho de que el pasaje indiscutiblemente divertido del prólogo venga inmediatamente después de la enumeración de las consecuencias que sufre el que mal elige el mal amor: «que faze perder las almas E caer en saña de dios apocando la vida E dando mala fama e deshonrra E muchos daños a -los cuerpos» (p. 6, ls. 26-28). Lista que no tiene ni debió de tener nunca ninguna gracia ni siquiera considerada en sí misma, pero que aún tiene menos cuando la relacionamos con el primer párrafo del fragmento en prosa del sermón al que tan exactamente se opone (p. 3, ls. 9-10). Volveré a esto enseguida. De momento quiero hacer notar que si el cambio brusco, la casi violenta aparición de lo cómico, intensifica el humor por la pura fuerza del contraste, también, y quizá en primer lugar, intensifica precisamente la inmediatez de ambos, la rapidez con que un estado de ánimo puede suceder a otro para por un espacio de tiempo dado ocupar el primer plano y ser después a su vez sustituido. El cambio es tan rápido que hay casi una sugestión de simultaneidad, de coexistencia, que se ve corroborada por esa nueva e incompleta cita del versículo nueve del Salmo 31 (p. 7, 1.3). Con esto no quiero decir que todo lo anterior haya sido desvirtuado, eso equivaldría a afirmar que ahora le hemos visto al texto, al autor, la verdadera cara y que sobre ésta no ha habido desde el principio más que una expresión de burla. Lo contrario es, en mi opinión, lo cierto: se habló primero en un tono y se habla ahora en el opuesto que volverá a cambiar. Lo que esa cita hace ahí es igualar en intensidad, sino en duración, esta risa con aquella seriedad, ya que, de hecho, «intellectum» significa en este contexto simultáneamente dos realidades opuestas: el entendimiento orientado hacia Dios y el fijado sobre la carne. Se nos habló en la primera parte del buen entendimiento; en la segunda, del menguado; aquí los dos aparecen unidos detrás de un único significante. La misma mezcla de opuestos que encontramos en autor y libro hallamos ahora en el texto del salmo «intellectum tibi dabo...» que sirviera de tema al sermón, y la misma hallamos en el lector u oyente que podrá

entender con uno u otro entendimiento según el polo al que su aguja apunte.

En la línea veintiuno, página siete, el yo sigue erguido ante nosotros hablándonos del libro, pero la ambigüedad ha desaparecido y el humor también, estamos en un contexto unívoco. No hay por qué sonreírse. Se trata de un hombre hablándonos de su habilidad. Recordemos que este sermón prologa un libro y que en esta última parte se nos ha estado un poco cantando sus excelencias, al menos en cuanto a su contenido; ahora se nos dice que está bien hecho, con lo cual a lo moral se viene a mezclar lo estético. Otra nueva dualidad. Recordemos que el vanidoso artesano que aquí nos habla se nos mostró al principio en una prisión que siendo real podía interpretarse simbólicamente o que, siendo simbólica, se nos presentaba con toda la fuerza de una experiencia personal, y que es desde esa prisión en que se encuentra desde donde nos envía su sermón, en el que no ha faltado sitio para el humor y para la risa. Lo cual tampoco debe sorprendernos. Entre los ornamentos que citaba Roberto de Basevorn había uno, el número diecinueve, «opportuna jociatio», que podríamos traducir como gracia, burla, humor oportuno. En el capítulo cincuenta de su *Forma Praedicandi* escribe éste algo que reproduzco aquí:

Opportuna jociatio, secundum Tullium, est, quando auditores fastidiunt, aliquid jocundum adducere quod delectet, sive de aliqua burda quae risum provocet, sive de aliqua fabula, sive de aliquo ignoto. Hoc praecipue faciendum este quando dormire incipiunt. Quod autem Decretum reprobatur uti fabulis, intelligendum est de inhonestis, cujusmodi sunt fabulae de sceleribus Jovis et consimiles. Isto ornamento utendum est parce, ad plus ter in uno sermone.⁴⁷

(El humor oportuno ocurre, de acuerdo con Cicerón, cuando añadimos algo divertido que animará a los oyentes cuando éstos se encuentren aburridos, y podrá ser bien algo que provoque a risa o alguna historieta o anécdota. Se deberá usar esto especialmente cuando notemos que los que nos escuchan empiezan a quedarse dormidos. Cuando el Decreto prohíbe estas historias se refiere sólo a las que son deshonestas, como las de las atrocidades de Júpiter y cosas semejantes. Este ornamento deberá usarse con gran prudencia y nunca más de tres veces por sermón.)

Después del humor nos hemos encontrado con la vanidad, y, tras ésta, con la escueta seriedad de la despedida. La tercera parte y el sermón empiezan a terminarse, se cierran proyectándonos hacia delante por medio de dos citas en las que se nos habla de comienzos, de sólidos cimientos: la primera procede de la primera decretal de las decretales de Clemente V «fidey catholiçe fundamento» (p. 7, 1.25); la segunda, en castellano, es una versión un tanto libre del versículo once del capítulo tercero de la primera epístola de San Pablo a los corintios «e do este non es cimiento non se puede fazer obra firme nin firme hedifiçio». Por último, nos encontramos con la solemne declaración de fe del símbolo atanasiano que sirve al mismo tiempo para poner punto final al sermón dejándolo perfectamente encuadrado entre dos oraciones a la Trinidad, y para ligarlo con el antiguo principio del libro, el que probablemente tuvo desde 1330, cuyas primeras tres estrofas están asimismo dirigidas a la Trinidad.

No quisiera terminar estas observaciones sobre la introducción del manuscrito de Salamanca a *Buen Amor* sin hacer una observación sobre el posible alcance que el concepto «loco amor» pueda tener en ella. Seis veces aparece en la prosa, todas en la última parte, y es la tercera vez que lo encontramos (p. 6, 1.25) la que me interesa particularmente. Se nos indican aquí los efectos que el tal amor tiene sobre el hombre. Son tres: 1. Hace perder las almas y caer en saña de Dios, 2. apoca la vida, 3. da mala fama y deshonra y muchos daños a los cuerpos. Estos tres efectos son exactamente los opuestos a los que sobre el hombre producen, si son buenas, las tres facultades: el entendimiento consuela el alma, la voluntad alarga la vida y la memoria brinda al cuerpo honra con provecho y buena fama. El loco amor es, pues, el antagonista de estas tres buenas facultades del alma. Me es imposible no recordar ahora a los tres enemigos que desorientan estas facultades y las confunden y envilecen. El alma con sus tres facultades refleja la Trinidad, ¿no parece inevitable que los enemigos del alma también la reflejen, esa especie de anti-alma, compuesta de mundo, demonio y carne? ¿No es el loco amor, demonio que desvía nuestra alma reorientándola hacia él, haciéndola que caiga en saña de Dios, y no es el loco amor

carne, que acorta nuestra vida, y mundo, que cercando nuestra memoria y no dejándonos recordar el bien nos conduce al mal y hace que despreciemos nuestra fama? Pero el libro no ha empezado todavía, a estos enemigos volveremos a encontrarnoslos.

¹ Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, París, Droz, 1938, p. 361.

² Paul L. Lehman, *Die Parodie in Mittelalter*, 2.^a ed., Stuttgart, 1963.

³ Emile Picot, «Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français», *Romania*, 15 (1886), pp. 358-422.

⁴ Lecoy, pp. 6-7.

⁵ Pierre L. Ullman, «Juan Ruiz's Prologue», *MLN*, 82 (1967), páginas 149-170.

⁶ Picot, pp. 358-422.

⁷ G. B. Gybbon-Monypenny, ed., *Libro de Buen Amor Studies*, London, Tamesis, 1970. a) A. D. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», pp. 53-78. b) Janet A. Chapman, «Juan Ruiz's Learned Sermon», pp. 29-50.

⁸ James J. Murphy, ed., *Three Medieval Rhetorical Arts*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 112.

⁹ Th. M. Charland, *Artes Praedicandi, contribution à l'histoire de la Rhétorique au Moyen Age*, Ottawa, Inst. D'Études Médiévales, 1936, pp. 248-249.

«Sine dubio tamen reprehensibile est valde quod quis magis studeat eloquentiae, si sapientiam per studium possit habere, sicut docet Augustinus, IV De doctrina christiana (P. L., t. xxxiv, col. 101), ubi vult quod praedicator debet niti ut doceat, ut delectat et ut flectant, dicit quod eorum eloquentis tanto est damnabilior quanto purior. Utrumque igitur simul melius, qui dulcis mixtura bonorum.»

«Pues es sin duda altamente reprehensible el que uno se esfuerce por alcanzar la elocuencia cuando puede, esforzándose, alcanzar la sabiduría, como enseña San Agustín en el Libro IV de su *De doctrina christiana*, donde quiere que el predicador se esfuerce en enseñar, deleitar y conmover. A propósito de aquellos que tanto se preocupan por deleitar que ni enseñan ni conmueven, dice que su elocuencia es tanto más condenable cuanto más perfecta. Estas cosas son mucho mejores cuando se presentan unidas como una mezcla dulce de cosas buenas.»

¹⁰ Charland, p. 250. «Que el predicador se asegure de que su texto procede de la Biblia y no de un antifonario. Así no se puede aceptar el tema que usan algunos el día de la fiesta de la Trinidad "Vio tres y adoró uno sólo" porque no se trata de un texto bíblico.»

¹¹ *Ibid.*, p. 249. 1. Invención del tema, 2. Exhortación a los oyentes, 3. Oración, 4. Introducción del tema, 5. División del tema, 6. Declaración de las partes, 7. Confirmación de las partes, 8. Amplificación, 9. Di-

gresión, propiamente llamada transición, 10. Correspondencia, 11. Concordancia de la correspondencia, 12. Desarrollo circular, 13. Envolvimiento, 14. Unificación, 15. Conclusión, 16. Coloración, 17. Voz distinta, 18. Gesto apropiado, 19. Broma oportuna, 20. Alusión, 21. Inculcación, 22. Ponderación del contenido.

¹² *Ibid.*, p. 249: «ha de ser observado en todo tiempo y lugar».

¹³ *Ibid.*, p. 244.

¹⁴ *Ibid.* «Si, par exemple, on a à precher le premier dimanche de l'Avent et que l'on choisisse pour thème principal: "Dies appropinquit", on prendra pour le prothème le texte de l'Ecclesiaste (IV, 17): "Appropinqua ut audias", qui s'apparente au thème principal par le mot "appropinqua", et on brodera autour de ce texte un développement qui devra aboutir à une exhortation à prier.»

¹⁵ *Ibid.*, p. 126. «Comme nous allons le voir, toute la raison d'être du prothème est de servir d'introduction à cette prière, le prothème est inséparable de la prière mais non viceversa.»

¹⁶ *Ibid.*, p. 268. «En cuanto a la introducción se refiere ha de saber que después de la oración se repetirá el tema haciendo de nuevo referencia al libro y capítulo que corresponda.»

¹⁷ *Ibid.*, p. 136. «La prière initiale terminée, le predicateur énonce de nouveau son thème, en indiquant, tout comme au début, le livre et le chapitre de l'Écriture d'ou il l'a tiré. Cette répétition est motivée par l'arrivée possible de retardataires, comme c'était souvent le cas, au dire de Robert de Basevorn (chap. 31): "propter aliquos qui a casu, sicut frequenter contingit, in antethemate non fuerunt". Puis le sermon proprement dit commence.»

¹⁸ *Ibid.*, p. 254. «In hoc etiam praedicandi tantum tribus dictionibus utuntur in themate vel tribus aequivalentibus, vel pro reverentia Trinitatis, vel quia funiculus triplex difficile rumpitur, vel quia hic modus a Bernardo maxime frequentatur, vel, quod credo verius, tempori sermonis requisito convenientius.»

¹⁹ Ullman, pp. 149-170.

²⁰ Chapman, pp. 29-50.

²¹ Charland, p. 244. «En esto, se manifiesta claramente lo orgulloso que son y cuanto merecen que se les ponga en vergüenza aquellos que rechazan temas utilizados por otros y, con el propósito de decir cosas nuevas, se esfuerzan en no repetir bien lo que bien fue dicho antes. Porque si así debiera hacerse, todos los libros que se escriben tendrían que quemarse a la muerte de sus autores para evitar que las cosas bien dichas en ellos pudieran ser dichas de nuevo.»

²² «Te daré entendimiento y te instruiré por este camino por el que has de andar: tendré fijos sobre ti mis ojos.» (Salmo 31.8.)

²³ Charland, p. 50.

²⁴ Etienne Gilson, «Michel Menot et la technique du sermon médiéval», *Les idées et les lettres*, París, 1932, p. 114.

²⁵ Charland, p. 163.

²⁶ Gilson, p. 114.

²⁷ Charland, p. 162.

²⁸ a) Deyermond, pp. 53-78. b) Chapman, pp. 29-50.

²⁹ Gilson, p. 114.



³⁰ Peter Linehan, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 237.

«... y a menudo el alto clero no era mucho mejor. Desde el punto de visto estrictamente pastoral el saber de hombres tales como el maestro Martín, el canónigo de Orense cuyo ejemplar de Avicena fue para uso general depositado en el púlpito de la catedral en 1281, era apenas menos estéril que el total analfabetismo de ocho canónigos de Palencia—casi veinte por ciento del capítulo incluyendo al deán y al magister scholarum— trece años más tarde. Hacia la mitad del siglo XIV, como muy tarde, el papado había llegado a aceptar esta situación y admitía como titulares de beneficios «in tota Hispania et Vasconia» clérigos cuya mínima preparación intelectual se consideraba insuficiente en otros lugares.»

³¹ Para algunos ya no es desconocido. Emilio Sáez en una nota publicada en *ABC* (11-IX-1973) identifica al autor del *Buen Amor* con un Juan Ruiz de Cisneros y promete un libro sobre el asunto. Véase por el mismo E. Sáez su artículo «Ruiz de Cisneros, Juan», en el tomo III del *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid, C. S. I. C., 1973.

³² Ullman, pp. 149-170.

³³ Charland, p. 263. «De la misma manera San Agustín en su *De doctrina christiana* advierte que el predicador por su propio bien y por el de aquellos de los que tanto recibe, es decir aprende, se incline más al uso de la oración que al de la palabra.»

³⁴ Gilson, p. 97.

³⁵ Gilson, p. 102.

³⁶ Charland, p. 127.

³⁷ Gilson, p. 103.

³⁸ Charland, p. 128.

³⁹ Charland, p. 125.

⁴⁰ San Agustín, *De Trinitate*. Véanse los libros X, XX, XXI.

⁴¹ La explicación que uno encuentra con más frecuencia en relación a estos etcéteras es que el predicador asumía la suficiente familiaridad en el auditorio con el texto en cuestión para hacer innecesaria la cita del texto completo. Esta explicación en cuanto a nuestro sermón se refiere no es convincente. ¿Por qué algunos textos de algunos salmos llevan etcétera y otros no? ¿Por qué no haber escrito por ejemplo «initium sapientiae etcetera» en lugar de completar la frase cuando ese verso debía de ser extremadamente conocido? ¿Por qué nos ofrece un etcétera después del verso que en el mismo salmo 110 sigue al que acabo de citar? La razón claramente no puede ser sólo la de que el que escribe o pronuncia el sermón está seguro de que su auditorio será capaz de completar la cita por sí mismo. Además, ¿qué falta hacía añadir a «qui diligitis dominu, odite malum» el etcétera que le acompaña? Lo que la cita dice es perfectamente inteligible y no necesita el verso siguiente del salmo. A un auditorio que conociera estos salmos de memoria no le haría falta el etcétera para recordar los versos que venían a continuación, y a uno que no los conociera, el etcétera le serviría de bien poca cosa. Puede que se trate de un poco de pedantería por parte del que escribe o de la inercia del oficio. En efecto, parece claro que la mano que esto escribió tenía talento para estos menesteres y práctica en ellos. Debió de haber

escrito muchos, los textos de los cuales quedarían después a disposición de aquellos de sus hermanos en Cristo que de la misma profesión que él carecieran de su mismo talento o su energía. Supongamos que el que escribe no se sintiera completamente seguro de recordar exactamente lo que a continuación venía, un oportuno etcétera además de ocultar la propia inseguridad no causaba ningún daño, quien quisiera completarlo podría fácilmente encontrar en las Escrituras o en el salterio lo que faltaba o en su propia memoria, sobre todo si daba la casualidad, cuestiones del calendario litúrgico, de que ese salmo le hubiera tocado en algunas de las horas canónicas del día. Y a estas mismas coincidencias de calendario puede el que se deba que el que esto escribe utilice unas veces sí y otras no el prudentísimo etcétera. Esto por una parte, por otra el que el sermón se puede seguir sin dificultad sobre la base exclusiva de lo que en castellano se dice, y que la importancia del texto bíblico no reside muchas veces tanto en su significado como en su presencia, y era posible cantar y hacer cantar a los fieles durante años textos latinos sin nunca preocuparse excesivamente por entender con demasiada exactitud lo que estos textos significaban y preocupándose aún muchísimo menos de si los feligreses que berreaban el «tantum ergo» o el «veni creator» tenían la menor sospecha de lo que aquellas palabras en el lenguaje de los curas —que tantos curas desconocían— podían querer decir. Es posible también, y combinable con lo que llevo dicho, el que una vez en estos sermones que nacieron en la universidad de París los etcéteras lo fueran de verdad, se asumiera un nivel de conocimiento y se abreviaran las citas al menos a la hora de ponerlos por escrito; es posible el que con el tiempo esta práctica se convirtiera en algo convencional, algo que *daba tono* al sermón y cuya presencia se esperaba, y es posible, por último, que a esto se deba la presencia de los etcéteras en *Buen Amor*.

⁴² La puntuación de Criado de Val resulta aquí difícil de justificar. Sigo en este punto las lecturas de Chiarini y Corominas, los cuales interpretan «breve» como adverbio ofreciendo el primero como justificación un verso de Juan de Mena «respóndeme breve como sabidora». De lo que no estoy seguro es de si el tal adverbio va unido a la frase que le precede o a la que le sigue. Resolver este problema no parece una cuestión ni fácil ni demasiado importante.

⁴³ San Agustín, *Las confesiones*, Libro I, cap. I.

⁴⁴ Marcus Boas, ed., *Disticha Catonis*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1952, I, 5, p. 38. «Si vitam inspicias hominum, si denique mores, / cum culpant alios: nemo sine crimine vivit.»

⁴⁵ *Corpus Iuris Canonici* compilación de Giovanni Graziano. ca. 1140.

⁴⁶ Aquí se han cometido un par de errores. Los salmos dicen exactamente: «Anima mea illi vivet, querite Deum et vivet anima vestra.» La sustitución de «Deum» por «dominum» es la clase de equivocación que alguien, citando de memoria, tendería fácilmente a cometer.

⁴⁷ Charland, p. 320.

III

SEGUNDA APERTURA

Dyos padre dios fijo dios spiritu santo
el que nasçio de —la virgen esfuerçe nos de tanto
que siempre lo loemos en prosa E en canto
sea de nuestras almas cobertura E manto

El que fizo el çielo la tierra E el mar
el me done su graçia e me quiera alunbrar
que pueda de cantares vn librete Rimar
que los que lo oyeren puedan solaz tomar

Tu señor dios mio quel omne crieste
enforma e ayuda a —mi el tu acipreste
que pueda fazer vn libro de buen amor aqueste
que —los cuerpos alegre e a —las almas preste

El contenido de estas estrofas es muy semejante al de las estrofas iniciales de diversos poemas narrativos castellanos de los siglos XIII y XIV. Así tenemos, por ejemplo, las vidas de Santo Domingo y Santa Oria, los *Loores a la Virgen*, el *Sacrificio de la Misa* y el *Martirio de San Lorenzo*, todos de Berceo; el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Fernán González*, el *Poema de San Ildefonso* y la obra de D. Pero López de Ayala, el *Rimado de Palacio*. El contenido de las primeras estrofas de estos poemas es muy semejante al de las coplas citadas de *Buen Amor*, no igual, porque aunque en todas ellas el autor se vuelva hacia su Dios, cuya protección invoca, no en todas ellas aparece su Dios representado de la misma manera. En el *Martirio de San Lorenzo* y el *Sacrificio de la Misa* nos encontramos a Dios como rey omnipotente («que regna por natura»). En el *Libro de Apolonio* o en *San Idelfonso* nos encontramos con una sola de las personas de la Trinidad, pero ésta aparece

acompañada de María. Puede también ocurrir que aparezcan las tres personas sin la Virgen como en el *Rimado de Palacio* o en *Santa Oria*,¹ o que aparezcan ambas, la Virgen y la Trinidad completa, como en *Fernán González* o en *Santo Domingo de Silos*, aunque con la Virgen en posición claramente secundaria. He citado estos textos y estas diferencias porque parecen confirmar el que las coplas once, doce y trece de *Buen Amor* fueron escritas una vez como comienzo del poema y también porque sí, como parece indiscutible, el autor estaba al escribir estas coplas operando dentro de una tradición, ésta era una que le ofrecía diversas posibilidades entre las que elegir. El autor decidió elegir la más completa, la que incluía a las tres personas de la Trinidad y a la madre de Cristo. Con la Trinidad y la virgen María, recordamos, comenzó su sermón, y así como ahora desarrolla su invocación en tres estrofas, de las cuales cada una refleja un aspecto distinto de la divinidad (el Hijo, el que «nasçio de -la virgen», «cobertura E manto» de nuestras almas, se nos presenta en la copla once; el creador del universo «el çielo la tierra E el mar», el megacosmos, en la doce; el creador del hombre, microcosmos, en la trece. Volveremos sobre esto), así también las siete coplas iniciales aparecían divididas en tres grupos centrados cada uno sobre una de las tres personas. Es, lo hemos visto, sobre el reflejo de la Trinidad en el alma del hombre sobre el que se organiza la sección en prosa del sermón inicial, el cual concluye con el símbolo atanasiano que liga a su vez con las estrofas citadas más arriba. El número tres y la perfección por este número sugerida juega, pues, un papel de gran importancia en las páginas iniciales de *Buen Amor*. Esto es, en parte, resultado del peso de una tradición muy establecida que el autor conscientemente respeta «E por que toda buena obra es comienço E fundamento dios e la fe catholica» (p. 7, 1.23) y, en parte, parece resultado de un cierto deseo de detenerse en la descripción de la divinidad, de representarla de una manera más completa, como si intentara acercarla más a aquello que constituye el libro, a la materia con que el autor opera y eventualmente a la realidad de su protagonista. Quizá también se deba al deseo de implantar más firmemente al comienzo de su obra la realidad de Dios en la imaginación de su auditorio. Al menos éste es el efecto

que produce su doble apertura y su prosa con la insistencia sobre la Trinidad, efecto inescapable, que no lo sería o lo sería menos si encontrásemos sólo una plegaria y que viene así a constituir el significado de esa reiteración.

La presencia, la sugestión, de «lo tres» no concluye en la estrofa trece, todo el pasaje que se extiende desde la copla número once a la cuarenta y tres está claramente organizado en tres distintas unidades expresivas, de las cuales la primera va dirigida a Dios; la segunda, al auditorio imaginado del poema, y, la tercera, a la Virgen María; las tres estando ligadas por estrofas o versos anticipatorios. En la doce y trece, por ejemplo, se pide gracia y ayuda a Dios para llevar a cabo la realización de un libro, sobre el contenido del cual se da información al auditorio en las cinco coplas siguientes (14-18). En la diecinueve, y todavía dirigiéndose a su público, el autor explica por qué ha decidido escribir primero unos gozos a la Virgen, gozos que comienzan en la copla veinte y concluyen en la cuarenta y tres.

Si en las primeras siete estrofas del manuscrito de Salamanca, el autor pide a Dios que le ayude a salir de la mezuquina prisión en que se encuentra, ahora la gracia que solicita es la de que le alumbre («alunbrar», 12b), informe y ayude («enforma e ayuda», 13b) —de nuevo el número tres— a componer su libro; «que pueda de cantares vn librete Rimar», nos dice en la copla doce utilizando un tímido diminutivo que no encontramos en la copla siguiente, donde el «librete» ha perdido ya su pequeñez.² Algo parece sugerir esta diferencia en relación con el contenido de ambas coplas y con la información que en ellas nos da el autor sobre su obra. En la primera, su atención parece orientada hacia los aspectos más mecánicos, más externos, de su empresa. Podríamos decir que está pensando en la corteza de su trabajo, lo que en su libro es «aparato», en su materialidad más que en su esencialidad, quiere poder rimar cantares. Por otra parte, es en esta copla donde Dios aparece como creador de realidades materiales, «El que fizo el çielo la tierra E el mar», (12a), es decir, la creación en su aspecto menor y en su menor propósito también, pues aquí el autor se propone tan sólo dar «solaz» a sus oyentes. En la copla número trece, el creador lo es del hombre y, el autor, cuya condición de arcipreste se nos recuerda, lo es de un libro

no ya «librete», no ahora de cantares, sino de «buen amor» (13c), y cuyo propósito, expresado sin ambigüedades de ningún género, incluye el de ser útil a las almas «... e a —las almas preste» (13d). Hemos ido de fuera a dentro, nos hemos interiorizado, de la diversión hemos pasado a la enseñanza, es decir, al conocimiento, al amor. En esta última copla estamos claramente en el terreno del Espíritu Santo.

En la copla siguiente (14) se torna el autor a su público imaginado al que exhorta al silencio y la atención y al que pasa a dar ciertos detalles sobre su libro. El que nos «presente» su poema en unas estrofas introductoras no puede sorprendernos. Con gran detalle hablaba de su poema —aunque poniendo sus palabras en boca de un juglar— el anónimo autor de la *Razón de amor*, y de las cualidades de su narración nos habla, no sin cierta vanidad, el también anónimo autor del *Libro de Alexandre*, como asimismo lo hace Berceo, aunque este último con pretensiones de poco cultivado, en la tan citada copla segunda de su *Santo Domingo de Silos*. Cinco coplas dedica aquí el poeta a hablar de su obra, y me parece significativo en cuanto a los problemas de la doble redacción y de las relaciones existentes entre los tres manuscritos³ lo que sobre el libro se nos dice en ellas. Al final del prólogo en prosa, refiriéndose a las razones contenidas en su obra, escribe que «leyendolas E oyendolas ome o muger de buen entendimiento que se quiera saluar descogera E obrar lo ha» (p. 6, ls. 13-14), y unas líneas más abajo «ca leyendo E coydando el mal que fazen o tienen en —la voluntad de fazer e los porfiosos de sus malas maestrias e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que vsan para pecar E engañar las mugeres acordaran la memoria E non despreciaran su fama» (p. 6, ls. 16-21). «Leyendolas E oyendolas», «leyendo E coydando». En las coplas doce, catorce y quince, el autor habla de oír y escuchar, no de leer. Si ha sido el prólogo en prosa el que le ha hecho pensar en la posibilidad de que un cierto porcentaje de su público establezca contacto con su libro a través de los ojos y no de los oídos (en ambas citas, el autor se está refiriendo claramente a la totalidad de su obra y no sólo al prólogo), ¿por qué inmediatamente después de concluido éste iba a dejar de pensar en los lectores y a no hacerlo más que en aquellos que escuchen u oigan su poema? Tiendo a concluir

que estas coplas fueron escritas antes que las páginas en prosa que aparecen precediéndolas en el manuscrito de Salamanca, quizá cuando el autor no hubiera pensado todavía en la posibilidad de un público culto para su libro, bien porque su atención estuviera centrada fundamentalmente sobre la vasta e iletrada mayoría, bien (y esto es extremadamente dudoso) porque, llevado de su modestia y consciente de la «corteza» de su obra, no se le hubiese ocurrido que ésta pudiese tener una difusión manuscrita.

Otra razón para pensar que las coplas de lo que he llamado segunda introducción se escribieron antes que la prosa del sermón inicial, es la naturaleza de la información que sobre el libro se nos proporciona en ambos lugares. Lo que se nos dice en las coplas catorce a dieciocho es básicamente que en él no habrá mentiras (14cd), que será un «dezir fermoso» (15c) escrito por «tobras e cuento rrimado» (15b),⁴ y que aunque a primera vista parezca una cosa no deberemos apresurarnos a juzgarlo, ya que las cosas no siempre son lo que parecen. La serie de comparaciones ofrecidas para ilustrar esta tesis en las coplas dieciséis a dieciocho claramente indican que el significado que el libro oculta es mejor que el que parece mostrar su superficie. Con la excepción quizá de la copla número quince, que muestra la gran confianza que tiene el narrador en sus dotes de decidor por trovas y sobre la que volveremos a insistir, el resto de la información que aquí se proporciona es lo bastante general para que pueda perfectamente darse sobre un libro no escrito todavía. Si pasamos a las páginas seis y siete de la sección en prosa del sermón inicial, nos daremos cuenta de que lo que allí se nos dice es bastante más preciso, que el autor parece tener allí una idea más clara del contenido de su obra. Nos cuenta, por ejemplo, que en su libro «son escriptas algunas maneras e maestrias e sotilezas engañosas del loco Amor del mundo que vsan algunos para pecar» (p. 6, ls. 10-12). Las chufas y devaneos de la copla dieciséis parecen haberse convertido así en «maneras e maestrias e sotilezas del loco Amor» con toda la delicada gradación de menos a más complicado, menos a más grave, aparente en esa serie de tres sustantivos. Chufas y devaneos son términos, a mi parecer, más socorridos, de significado no muy preciso (¿qué es más vano, la chufa o el devaneo?), con los cuales se puede designar prácticamente cual-

quier clase de incidente profano. El autor, en su prosa (p. 6, ls. 13-32; p. 7, ls. 1-2) nos describe el posible efecto de su relato sobre su público, efecto que será distinto según se trate de gentes de buen, poco o ningún entendimiento. Explica también el delicadísimo asunto de su propósito: «E dios sabe que la mi intencion non fue de —lo fazer por dar manera de pecar ni por mal dezir mas fue por Reduçir a —toda persona A —memoria buena de bien obrar e dar ensienpro de buenas costunbres e castigos de saluaçion» (p. 7, ls. 10-13). No se trata ya simplemente, como en las coplas dieciséis a dieciocho, de advertirnos contra el peligro de que nos olvidemos del meollo por culpa de la corteza, al autor indica que está ahora perfectamente consciente de que su libro puede ser muy mal leído, que en él hay cosas que pueden ser útiles a la hora de mal obrar o mal decir, que hay en sus páginas bastante fuego para que un lector —u oyente—, animado de las adecuadas intenciones, pueda quemarse con él todo lo que le plazca. Indica también lo opuesto, que en él hay mucho que apunta en la cristiana y caritativa dirección. En mi opinión, el autor está haciendo pensar que conoce bien su libro, que su libro está ya escrito.

Otra razón para creer que la redacción de las coplas once y siguientes precedió a la del sermón, es el contenido de las líneas diecinueve a veintitrés de la página siete, en las que el autor numera todas las cosas que hizo «conplida mente», es decir, «trobas E notas e rrimas e ditados e uersos». Dice también, con ufana sencillez, que compuso su libro para, entre otras cosas, ofrecer muestras y dar a algunos lección en las artes de «metrificar E rrimar E de trobar». Contrastando este pasaje con la copla número quince, «E por que mejor de todos sea escuchado / fablar vos he por tobras e cuento rrimado / es vn dezir ffermoso e saber sin pecado / rrazon mas plazentera ffablar mas apostado», es difícil no quedarse con la impresión de que, al escribir la página siete, el autor estaba mucho más al tanto del contenido de su obra que al componer la copla número quince.

Desde luego, ni lo que llevo hasta ahora dicho, ni siquiera el hecho de que en las coplas once a quince se nos hable del libro como algo todavía a realizar y sea el futuro el tiempo más frecuentemente utilizado, mientras que al referirse a él en el texto en prosa se utilice el pretérito, demuestran que el au-

tor escribiera esta prosa después de aquella introducción. Lo que sí creo es mostrable, y he intentado mostrar, es que las referencias que al contenido de *Buen Amor* encontramos en la sección en prosa del manuscrito de Salamanca claramente indican que éste es ya una realidad, mientras que las coplas de la introducción que a él aluden sugieren algo todavía, al menos parcialmente, en vías de proyecto. Es así un hecho que el prólogo, escrito sobre el libro como realidad, precede en la organización de éste a la introducción, escrita sobre el libro como proyecto, y que este orden plantea la necesidad de una explicación.

La prosa del sermón tiene, entre otras, una función justificatoria, apologética casi, en cuanto al libro que se avecina. En esta prosa se sugiere cuidadosamente que a la hora de escribir lo que en ella se escribe, el libro se encuentra terminado. Parece lógico. ¿Qué valor tendría una defensa hecha sobre algo todavía no realizado, algo no bien conocido aún? Para que ésta sea eficaz tendremos que explicar sin dejar lugar a dudas, o dejando las menos posibles, nuestra familiaridad con el asunto de que nos ocupamos. Esta defensa hubiera podido colocarse al final, cierto; pero el libro es muy largo. El lector de poco entendimiento quizá no hubiera llegado nunca a él. Había que prevenirle no fuera a impacientarse con ciertas secciones de su corteza, o meollo, no fuera a hacerse un lío. Había que aclarar preventivamente que todo en el libro se justificaba; había, en una frase, que curarse en salud. El que la justificación aparezca envuelta en un sermón le presta mayor autoridad. Las diez coplas iniciales —coplas de las prisiones— hacen que tendamos a recibir el contenido de esta defensa con favorable disposición. Uno no se pone en guardia, generalmente, contra alguien que nos habla desde abajo, en indefenso. Finalmente, esa «oportuna jociatio», esa especie de guiño con que el predicador nos sorprende al final de su sermón, «en pero por que es vmanal cosa el pecar si algunos lo que non los conssejo quisieren vsar del loco amor aqui fallaran algunas maneras para ello» (p. 6, ls. 27-30), armoniza sermón y libro, hace que el sermón pase a ser en sí mismo parte de esa realidad que es el libro que nos espera. Realidad que, como todas las humanas, es mezcla de chufas y veras. Mi propósito es irla descubriendo.

Quisiera antes de seguir adelante poner en claro el que mi no detenerme ahora a considerar las dos series de «gozos» a María no se debe a que no las piense lo bastante importantes. Lo son, y creo que tanto que pienso tratarlas juntamente con las otras composiciones que dedicadas a ella aparecen estratégicamente distribuidas a lo largo del libro. Básteme decir aquí que el autor castellano ha elegido terminar su segunda introducción volviéndose a María. Antes de ponerse en camino se detiene y nos detiene en la contemplación de la madre de Dios y de su alegría. Es un buen principio que nos hace recordar, entre otras cosas, que la alegría y la gracia no pueden existir por separado, que saberse en gracia es estar en gozo y que María es, ¿cómo olvidarlo?, *gratiae plena*. Es además la Virgen y, por obvias razones, comienzo de todo bien. Así se nos dice en la copla diecinueve, la cual nos explica además el porqué de la presencia aquí de estas composiciones gozosas que se extienden, como creo haber dicho ya, de la estrofa veinte a la cuarenta y tres. Veamos la copla diecinueve:

E por que de todo bien es comienço e Rayz
 la virgen —santa maria, por ende yo joan rooyz
 açipreste de fita della primero fiz
 cantar de —los sus gozos siete que ansi diz

Hay algo en esta copla de lo que me hizo darme cuenta el gozo y gracia de unas líneas más arriba, cuya consideración puede ayudarnos a que nos vayamos haciendo idea de las dificultades que nos aguardan y con las cuales nos encontraremos muy pronto en el episodio de griegos y romanos.

Entre los colores retóricos o, mejor dicho, las figuras de dicción —ya que aquéllos incluyen también las llamadas figuras de pensamiento— hay uno por el que el autor de *Buen Amor* muestra una inclinación particular, por lo menos tiende a usarlo con relativa frecuencia. Se llama *annominatio* (o *adnominatio*, o *agnominatio*, o paronomasia).⁵ Consiste en decirnos algo, o en intensificar la eficacia de algo que se nos dice mediante el uso de palabras de idéntico o muy parecido significado y de distinto significado. Es decir, esta figura establece una tensión entre la realidad exterior que aproxima los vocablos y la interior que los aleja. Parece evidente que cuanto

más intenso sea el contraste entre paridad formal y disparidad interna, más aguda la tensión y más eficaz la figura. En la copla diecinueve vemos que la diferencia fonética (y ortográfica) que separa «Rayz» de «rroyz» es pequeña en relación con los elementos idénticos en ambas: las consonantes son iguales e iguales son los elementos finales de los dos diptongos, mucho más importantes que los iniciales si consideramos que son los portadores del acento y, siendo palabras que cierran verso, de la rima.

Fijémonos ahora en el significado de ambos signos lingüísticos. La raíz es, en sentido propio, esa parte del árbol (o planta) que, no siendo necesariamente visible, lo mantiene vivo, lo afirma y lo alimenta. Pero lo alimenta no de su propia sustancia, sino de aquella que extrae de la tierra. En el contexto de esta copla, raíz significa además la virgen María, invisible proveedora de bondad, bondad que ella no crea sino que obtiene y transmite. Ella extrae de los cielos el alimento que mantiene vivo el árbol visible de la humanidad. Ruiz es parte de ese árbol tan próximo a María, unido a ella, por ella sustentado, y que puede siempre crecer demasiado en dirección opuesta, irse más allá del alcance de la savia, acabar totalmente diferenciado. Ruiz es nombre de persona. Lo que se nos da con el agua del bautismo y nos acompaña hasta la muerte. Vino a nosotros con el agua de la gracia, el perdón que Cristo nos ganó y María hizo posible. Es nosotros, esa parte de nosotros por la que se nos conoce y se nos recuerda y por la que nos conocen aquellos que jamás nos han visto. Es invisible y el conducto por el que soy a los demás comunicado. Ruiz es el nombre del protagonista de nuestra historia, un hombre que nos va hablando y del que hasta ahora vamos sabiendo: *a*) que sufre (cs. 1-10); *b*) que es arcipreste (cs. 6, 13, 19); *c*) que se llama Juan además de Ruiz (c. 19), y *d*) que ha escrito (prosa), va a escribir (cs. 12-13), lee (c. 16), un libro en el que hay cosas buenas que pueden parecer malas y cosas malas que pueden servir para bien. Buen hombre entonces, mal hombre, pobre hombre este Ruiz y santísima virgen la raíz que lo acompaña y con él rima.

No estará quizá de más recordar aquí que el universo fue obra de Dios y que todo lo que en el universo nos rodeaba siendo cosa de Dios, de alguna manera a El nos remitía, porque

nada podía existir sin El y ni una hoja moverse sin su consentimiento. Diferencias, analogías, tiempos, distancias, solían existir porque el Creador así quería que fuese, así lo permitía. Podía tratarse de algo tan pequeño como dos palabras que sonaban igual o casi igual y ni siquiera este hecho tan insignificante al parecer de que dos signos sonoros próximos evocasen realidades distantes podía ser gratuito, carecer de significado. Nada podía ser superfluo en un universo creado por Dios, estar de más; de alguna forma todo tenía que contribuir a reflejar la perfección de su autor. El poeta podía o no descubrir la reveladora analogía y el poder expresivo del contraste que ésta dramatizaba, pero su existencia era anterior e independiente a él, formaba parte del orden de las cosas. Se la utilizara o no, se acertase o no a interpretarla, seguía ante nosotros formando parte del todo, y de la imagen, por tanto, de esa realidad de la que este todo es el espejo. La *adnominatio* es un color del que encontraremos huellas, pinceladas más o menos gruesas y de límites más o menos definidos todo a lo largo de *Buen amor*. A veces los términos que la constituyen no están demasiado cerca unos de otros. El autor parece contar con una memoria bien entrenada y contar con lo mismo en su auditorio, gente acostumbrada a aprender y a ser entretenida a través de la palabra hablada y no escrita. Cuenta (¿cuenta?) también con la perspicacia de los juglares, sabe que su libro raras veces será objeto de una interpretación oral seguida de principio a fin. Así ofrece en él contrastes, pasajes paralelos, episodios marcados por una intensa unidad interna, fragmentos animados de un mismo tono o por un mismo personaje, o escritos en un cierto metro, o adornados de un cierto color retórico. Múltiples posibilidades para que un intérprete avisado varíe su programa u organice su espectáculo. La *adnominatio* raíz-ruiz se presenta llena de posibilidades. Estamos ahora en la copla número diecinueve, mucho más adelante, en la doscientas dieciocho, nos encontraremos con el verso siguiente: «de todos los pecados es rrayz la cobdiçia», frase muy común en la Europa del libro que protagoniza Juan Ruiz, quien, dicho sea de paso, nos dice que la codicia es hija del amor. Parentesco éste muy importante y del que hablaremos a su debido tiempo. Quiero ahora insistir de nuevo en lo cerca que nuestro protagonista se encuentra de esta raíz que puede al mismo tiempo

designar su mejor esperanza («E por que de todo bien es comienzo e Rayz / la virgen —santa maria por ende yo joan rroyz»), o su pecado, «Radix malorum est cupiditas» (I Tim. 6.10),

¹ La virgen María aparece en la copla tercera de la *Vida de Santa Oria* pero el autor no se dirige a ella directamente. Lo que hace es pedir a Santa Oria que ruegue por él a María.

² En el manuscrito de Gayoso encontramos «libro» en ambas coplas.

³ El lector interesado en esta cuestión, de la que no debo ocuparme aquí, puede consultar las ediciones de Chiarini y Corominas y las utilísimas observaciones bibliográficas de G. B. Gybbon-Monypenny en «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), pp. 595-597. Util es también en este punto la tesis inédita de Reinaldo Ayerbe, «Valoración de la crítica en torno al *Libro de buen amor*», New York University, 1970.

⁴ «Tobras» seguramente un error del copista. El manuscrito de Gayoso ofrece «trobas».

⁵ Véanse Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIème et du XIIIème siècle*, París, Edouard Champion, 1924, y Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1966.

IV

GRIEGOS Y ROMANOS

Leo Spitzer señaló, en un artículo publicado en 1934,¹ la importancia que la disputa entre griegos y romanos tiene para la mejor interpretación de *Buen Amor* y diversos han sido los críticos que, desde entonces, han venido prestando especial atención a este pasaje. G. B. Gybbon-Monypenny, en su trabajo «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*»,² menciona, además de a Spitzer, a la señora de Malkiel,³ A. D. Deyermond⁴ y Anthony Zahareas.⁵ A estos nombres podríamos añadir al menos los de Sara Sturm⁶ y Ian Michael.⁷ Es una larga y distinguida lista que, tengo la sospecha, podría ser fácilmente prolongada. Si contrastamos la atención por él recibida con la extensión del pasaje —dieciocho coplas desde que el arcipreste primero menciona al doctor griego y al bellaco romano hasta que este último deja de hablar— veremos que la densidad por copla de dictamen interpretativo es considerable. No puedo evitar sentirme un tanto inquieto ante la perspectiva de aumentar aún más esa ya elevada densidad especialmente cuando considero que a menudo tendré que impacientar al lector escribiendo cosas que no por ya dichas, y quizá muy dichas, dejan de ser ciertas o, a veces, necesarias para la presentación de mis ideas. Coincido con varias de las opiniones de los críticos que acabo de mencionar y advierto que algunas aparecerán aquí reflejadas. Quiero desde ahora reconocer mi deuda y expresar mi gratitud.

«He knew nat Catoun, for his wit was rude»,⁸ nos dice Chaucer en los *Cuentos de Canterbury* del infeliz carpintero marido de la bella Alisón. El primer verso de la copla cuarenta y cuatro de *Buen Amor* establece claramente que Chaucer jamás hubiera podido decir lo mismo de Juan Ruiz, lo cual no

puede sorprender a nadie, ya que, como él mismo nos asegura, es arcipreste y, al parecer, por lo que vamos leyendo, de ingenio nada tosco. Había que haber ido muy poco o nada a la escuela para no conocer esta colección de aforismos latinos (algunos de origen griego) con los que los futuros clérigos empezaban en occidente sus estudios de latín. La colección aparece desde el siglo v asociada con el libro de Catón (Marco Porcio Catón, el Censor), asociación que va a mantenerse a través de la Edad Media y el Renacimiento, y alcanzar la Edad Moderna. Esto no quiere decir, sin embargo, que cuando Chaucer o el arcipreste se refieran a estos dísticos designándolos con el nombre de Catón, necesariamente tengan que creer que fuera éste el nombre de su autor. Ya en el siglo xii, Juan de Salisbury, al citar uno de estos aforismos, lo introduce con la frase «ait vel Cato vel alius (nam auctor incertus est)». ⁹ El mismo Juan de Salisbury nos informa de cómo los niños de su época aprendían a ser virtuosos memorizando estos *Disticha Catonis* ¹⁰, práctica que sabemos también se observaba en las escuelas monásticas irlandesas del siglo vii. ¹¹ El uso de esta colección con el doble propósito de enseñar letras latinas y reglas de conducta se mantiene casi constante en occidente hasta bien entrado el siglo xvi. Es muy posible que ninguno de los textos utilizados en la Edad Media para la educación de la juventud alcanzara la gran divulgación de éste. Un autor, al que el arcipreste parece conocer bien, Gualterio Map, compara a este hipotético Catón con Salomón, diciéndonos que son los hombres más sabios que ha conocido. ¹² El arcipreste, pues, no está diciendo nada nuevo, ni exagerando, ni haciendo reír a nadie cuando al comienzo de la copla cuarenta y cuatro escribe: «Palabras son de sabio e dixo lo caton», al contrario, lo que está es revistiendo sus palabras de indiscutible autoridad.

El resto de la citada copla es una versión un tanto libre del dístico seis del libro tercero. En el manuscrito de Gayoso parece como si el clérigo copista no hubiera podido resistir la tentación y, al sentir su memoria espoleada por el aguijón del texto, hubiese plantado en el interior de la copla el primer verso del dístico latino «interpone tuys interdam gaudia caris». Debe de haber sido cosa del copista este violentar de los límites del tetrástrofo, porque no ocurre en ningún otro lugar del libro, ni en Gayoso ni en Salamanca, y parece que hubiese

sido así si fuera idea del autor ya que ocasiones no faltan a lo largo del poema.

Las palabras del sabio Catón dicen que el hombre debe mezclar alegrías a los pesares de su vivir para evitar que la carga no se haga demasiado pesada y concluya aplastándole. Este pensamiento lleva al autor a ofrecernos su libro como un reflejo de la realidad, puesto que en él, como en la vida, se han mezclado burlas y veras o, para ceñirnos más a su texto, «burras» (45b) y dichos llenos de sentencia (46a). Pasa después a advertirnos que no compliquemos las cosas innecesariamente y que le demos a la burla lo que es de la burla, disfrutándola por bien contada y bien trovada (45d); y al dicho lo que es del dicho, meditando apropiadamente su «sentencia». Todo hubiese estado perfectamente claro si no se hubiera pasado de aquí (no muy interesante quizá, pero clarísimo). Lo que ocurre es que el narrador, clérigo y arcipreste, sabe que una lección o un punto de doctrina dados en términos abstractos son poco convincentes, eminentemente olvidables, y ha querido ilustrar su enseñanza con una historieta, un «exemplum», algo de que los predicadores venían haciendo abundante uso y solían colocar no lejos del comienzo de sus homilías. El «exemplum» pone la enseñanza en términos concretos, inmediatamente reconocibles, digamos que realiza la enseñanza, la hace realidad materializándola. En el proceso de llevar esto a cabo, el autor de *Buen Amor* enriquece la experiencia de su auditorio poniéndole delante un magnífico espectáculo. Al llegar a su final, sin embargo, este auditorio, del que si bien hemos leído nosotros también formamos parte, se encuentra en una extraña situación. Si esto fue burla, y burla debió ser, puesto que puso alegría en nuestra cotidiana pesadumbre, ¿por qué nos deja también un tanto pensativos? ¿Es que la burla es dicho y tiene también sentencia? Nos advirtió al comienzo que no entendiéramos mal; pero ¿con cuál de los dos protagonistas debemos entender? Nos aseguró que un sabio había afirmado que en la vida es necesario mezclar goces y pesares; pero ¿cuál es cual? Nos pareció al principio todo tan fácil, tan verdad, y ahora, después de este «exemplum» que por un momento todo pareció acercárnoslo, resulta que estamos llenos de dudas.

Juan Ruiz comienza a hablarnos de la historieta y sus protagonistas en la copla cuarenta y seis, y su confesado propósito

es advertirnos del peligro de confundir las cosas. Está preocupado no le vaya a pasar a él con nosotros lo que al doctor de Grecia con el bellaco de Roma.

non me contesca con-tigo commo al doctor de greçia
con nel rribaldo Romano e con su poca sabiençia (46bc)

El autor de *Buen Amor* no se inventa la historia del griego y el romano; en realidad, éste raras veces se inventa nada. A él todo le viene de fuera. Fuera, de otro tiempo, de cosas escritas por otros y por él leídas, o fuera, de ahora, de su propio tiempo, de cosas por él vistas o conocidas. Esto no es decir mucho, todo escritor de ficción procede así; lo que yo quisiera determinar es la precisa manera que tiene el autor castellano de no inventar y de hacerlo todo al mismo tiempo tan nuevo, tan inmediato, tan fácil de creer y, como la realidad, tan difícil de reducir a un único e indiscutible significado.

Mucho de lo que en este caso el autor no se inventa es lo que, de acuerdo con Puyol Alonso¹³ y Félix Lecoy,¹⁴ un jurisconsulto florentino llamado Francisco Accursio, muerto en 1260 y famoso entre otras cosas porque Dante lo colocó en el infierno en compañía de Brunetto Latini, escribiera como parte de un comentario suyo al título segundo de *Digesto*, de Justiniano, *De Origine Juris*. Doy aquí el texto latino que Puyol Alonso nos ofrece¹⁵, acompañado de una traducción que nos ayudará a observar las diferencias existentes entre ambos textos y el sentido de estas diferencias:

Ante, inquit (Accursio), quam hoc fieret, miserunt Graeci Romam quendam sapientem ut exploraret, an digni essent Romani legibus; qui cum Romam venisset, Romani cogitantes quid poterat fieri, quendam stultum ad disputandum cum Graeco posuerunt, ut si perderet tantum derisio esset. Graecus nutu disputare coepit et elevavit unum digitum, unum Deum significans. Stultus credens quod vellet eum uno oculo decaecare elevavit duos, et cum eis elevavit etiam pollicem, sicut naturaliter evenit, quasi caecare eum vellet de utroque. Graecus autem credidit quod Trinitatem ostenderet. Item Graecus apertam manum ostendit, ut ostenderet omnia nuda et aperta Deo. Stultus autem timens maxillatam sibi dari, pugnum clausum quasi repercussurus levavit. Graecus intellexit quod Deus omnia clauderet palma; et sic credens Romanos dignos legibus, recessit.¹⁶

[Antes, dijo (Accursio), que esto ocurriera, los griegos enviaron un sabio a Roma para que se cerciorase de si los romanos eran dignos de recibir las leyes; como éste hubiese llegado a Roma, los romanos después de mucho pensar sobre qué hacer decidieron poner a un necio a disputar con el griego para en caso de que el necio perdiera todo pareciese sólo una burla. El griego comenzó con una señal la disputa alzando un dedo para indicar así que no hay más que un Dios. El necio, creyendo que quería sacarle un ojo, alzó dos dedos y con ellos el pulgar que les sigue naturalmente. Su propósito era decirle al griego que él le arrancaría los dos; éste, sin embargo, viendo tres dedos, pensó que lo que el necio señalaba era la Trinidad. El griego entonces mostró la mano abierta indicando así que todas las cosas se encuentran abiertas y desnudas ante Dios. El necio, pensando que le iba a dar una bofetada, levantó para devolver el golpe el puño cerrado. El griego entendió por ese gesto que Dios lo tiene todo encerrado en la palma de su mano; convencido así de que los romanos eran dignos de recibir las leyes puso fin a la disputa.]

En la versión de *Buen Amor*, el «exemplum» aparece dividido en cuatro escenas: *a*) conversación entre griegos y romanos que el verso «fueron las demandar a —griegos que las tienen» (47b) nos fuerza a imaginar en Grecia (cs. 47-50a); *b*) deliberaciones de los romanos y diálogo con el necio (cs. 50b-53); *c*) disputa por señas (cs. 54-58); *d*) explicación del significado de las señas (cs. 59-63). La acción de las escenas «b», «c» y «d» tiene lugar en Roma. En efecto, parece poco probable que los romanos hubiesen incluido bellacos en su embajada especialmente considerando que eran leyes lo que iban buscando a Grecia, aunque, tratándose de gente sin civilizar, esto por sí solo no sería argumento suficiente. Lo que creo sitúa la acción definitivamente en Roma son los versos:

dixieron le nos avemos con griegos nuestra conbit
para disputar por señas lo que tu quisieres pit (52bc),

en que los romanos informan a su bellaco de la difícil situación en que se encuentran y de lo que de él necesitan. Si se hallasen en Grecia y el bellaco hubiera ido con ellos formando parte de la embajada, estas explicaciones serían innecesarias.

Grecia. Roma. El lugar de la disputa con las dos altas cátedras desde las que ambos silenciosos oradores exponen sus argumentos ante todas esas cabezas levantadas que miran sin

comprender ni seña. En la escena final, los disputantes y el pueblo mezclados ya y llenos de la excitación del acontecimiento y los espectadores del ansia de saber lo que ha estado ocurriendo delante de ellos y que tan bien ha terminado. La división en cuatro escenas acelera el progreso de la acción, intensifica su dramatismo sin hacerla confusa, sino, al contrario, tornándola más clara, más fácil de seguir. Cada estadio en el desarrollo de la trama tiene lugar en un tiempo y un espacio nítidamente delineado, y los distintos estadios están ligados de tal manera que, no obstante la rapidez del paso de uno a otro, no hay posibilidad de perderse. Da la impresión que al autor no le son desconocidos ciertos recursos de la literatura que se escribe para ser representada. Entre las escenas «a» y «b», por ejemplo, o, si preferimos, entre Grecia y Roma, se encuentra el primer verso de la copla cincuenta, cuyos tres versos restantes forman parte ya de la escena siguiente. El verso en cuestión dice: «Pusieron día sabido todos por contender», y abre el período intermedio entre el ahora y el momento en que tendrá lugar la señalada confrontación. Con él se inicia ese período de tiempo durante el cual se desarrolla la escena «b», que, a diferencia de la anterior, tiene lugar en Roma y, a diferencia de la siguiente, ocurre exclusivamente entre romanos. Esta termina, en la copla cincuenta y tres, cuando el ya bien adornado bellaco acaba de hablar con su gente y torna su atención, y la nuestra, hacia el docto griego que precisamente en este momento (54a) va a hacer su aparición. La disputa concluye en la copla cincuenta y ocho, al final de la cual los encontramos a todos de pie (el bellaco, después de hacer su última seña, no llegó a sentarse, lo imaginamos un tanto asombrado y puño en alto todavía) igualados en una misma postura que mantendrán hasta el final (cs. 59-63). La distancia que separaba a los dos campeones del pueblo que presenciaba su debate ya no existe, la distancia que separaba a griegos y romanos ha desaparecido también. Con la victoria del bellaco, se encuentran ya todos en la misma posición, en pie, todos en posesión ya de las mismas leyes.

La última escena constituye quizá el cambio más importante con respecto a la versión de Accursio; en esta versión la explicación del significado de las señas aparece intercalado dentro de la disputa misma, haciendo más lento su progreso.

En la versión castellana, las explicaciones se han dejado para el final. El debate procede así mucho más rápidamente y la resolución del griego constituye una sorpresa total. La curiosidad no se ha ido saciando poco a poco a medida que iban surgiendo las preguntas, sino que se la ha dejado que se fuera acumulando, haciéndose mayor y más intensa hasta que la decisión del griego, actuando como una especie de resorte, la deja de pronto en libertad de manifestarse. Es la fuerza de esta misma curiosidad la que parece ponerlos en pie y precipitarlos en la serie de preguntas y respuestas que constituye el cierre de la historia. Otro acierto del autor es el que nos haya permitido en estas últimas coplas oír directamente al griego y al romano dando así mayor relieve y plasticidad a su narración y satisfaciendo simultáneamente un cierto aunque quizá inconsciente afán de verosimilitud: ellos, doctor y bellaco, son al fin y al cabo los únicos que pueden saber lo que han dicho y han entendido. Ellos, pues, deben ser los que lo expliquen.

La división en cuatro escenas fuertemente diferenciadas no sólo nos ayuda a percibir con mayor claridad la totalidad de la historia y el progreso de la acción dentro de ella, sino que, al casi obligarnos a percibir cada una de estas partes también por separado, nos permite darnos cuenta de ciertos detalles que quizá se nos pasaran por alto si el «*exemplum*» entero apareciese amalgamado en un acto único. En la escena «a», por ejemplo, notamos la actitud marcadamente negativa de los griegos, que parecen convencidos de la incapacidad de los romanos para manejar apropiadamente las leyes que solicitan y proponen la prueba de la disputa como un recurso para quitárselos de encima: «esta rrespuesta fermosa dauan por se escusar» (48d). La actitud de los griegos intensifica en la versión castellana la tensión entre ambos bandos, la cual aparece sólo muy débilmente sugerida en las versiones de *Accursio* y del *Placides et Timeo* (ver nota 16). Hay algo más importante, en mi opinión, y que creo que la división en escenas nos ayuda a percibir: los romanos y los griegos han estado conversando todo a lo largo de esta escena, y ni por un momento ha sugerido el autor ninguna dificultad lingüística, ambos grupos parecen entenderse a la perfección. En contra de lo sostenido por varios comentaristas, no es la diferencia entre sus dos lenguas respectivas lo que empuja a los romanos a solicitar que el debate se

lleve a cabo no por palabras, sino por señas. La lengua que tratan de evitar no es la de los griegos, sino la de los sabios de entre los griegos «que ante les convenia con sus sabios disputar» (48b). Es la de estos últimos la que los romanos confiesan no conocer «mas por que non entedrien el language non vsado» (49c). El arcipreste nos hace pensar en su propio tiempo y en su auditorio, un auditorio consciente de la existencia entre ellos de una lengua de cultura muy distinta de aquella utilizada en las faenas del diario vivir (¿sabe el autor que en la Grecia de su época se hablaba un griego que no era el clásico?). Los romanos, viéndose en un apuro, sugieren que se dispute por señas, pero, y quizá pensando que esto puede no parecer lo bastante serio a sus cultos interlocutores, añaden «de letrado» (49d). No resulta demasiado difícil imaginar la sonrisa del juglar y su auditorio ante la tímida prudencia de los romanos y ante la idea, suavemente propuesta desde su inferioridad, de hablar, sí, por señas, pero en la lengua de los sabidores, que, en el contexto histórico del autor y en la imaginación de su público, hubiera sido el latín. La sonrisa que acabo de mencionar creo se convertiría en algo bastante más alegre cuando un poco más tarde los romanos afirman que de los letrados no entienden ni las señas y deciden servirse de «... vn rribaldo vn vellaco Romano» (51b). Corominas escribe en su diccionario etimológico que «ribaldo» significaba, entre otras cosas, bribón, pícaro, rufián, y Covarrubias nos dice que el bellaco «ni teme a Dios ni a las gentes». Es éste alguien, en suma, al que hoy día podríamos caracterizar con adjetivos como desvergonzado o sinvergüenza, o el más suave de caradura y capaz de hablar como si supiera lo que está diciendo, a la manera del *Summoner* de Chaucer que hablaba latín sobre todo cuando estaba borracho, o de tantos clérigos o sacerdotes o incluso obispos de los tiempos de Juan Ruiz que, siendo analfabetos, no querían reconocerlo. Un ejemplo ilustre es el de Juan Ibáñez, obispo de Jaén, del cual, en el último tercio del siglo XIII, se reían tanto los muchachos del coro¹⁷. Se trata de salir del paso lo mejor posible y como Dios le dé a uno a entender. Al menos ésta parece ser la intención de los romanos al nombrar al bellaco como su campeón; lo malo es que de alguna manera el desvergonzado entiende las señas que se le

hacen y contesta, no a la buena de Dios, sino a la muy mala de sí mismo.

Reflejo irónico de una realidad contemporánea y burla de las pretensiones lingüísticas cultas de ciertas «cultas» gentes, estas «señas de letrado» ocultan otras posibilidades. *Buen Amor* tendría un variado auditorio y un reducido número de lectores que entenderían ciertas cosas más y ciertas cosas menos de acuerdo con su capacidad intelectual o la riqueza de su experiencia. Muchos entenderían la burla que acabo de apuntar; otros, quizá no tantos, que de una manera directa o indirecta conociesen las prácticas de ciertos monasterios, asociarían esta conversación por señas con el complicado y completo lenguaje manual que los monjes habían desarrollado con el transcurso del tiempo y del que se servían para decirse prácticamente todo lo que necesitaban sin verse obligados a romper el voto de silencio.¹⁸ Y es posible que estos miembros del auditorio, al percibir esta posibilidad, sonriesen y pensarán en una intención paródica por parte del autor.

Es la escena «b» en la que los angustiados romanos deciden recurrir al bellaco. Las coplas cincuenta y dos y cincuenta y tres nos lo caracterizan:

ffueron a —vn vellaco muy grand E muy ardid
dixieron le nos avemos con griegos nuestra conbit
para disputar por señas lo que tu quisieres pit
E nos dar telo hemos escusa nos desta lid

vistieron lo muy bien paños de grand valia
comme si fuese doctor en —la filosofia
subio en alta cathreda dixo con bauoquia
doy mays vengan los griegos con toda su porfia

Algo de la fuerza que irrumpe en escena con la figura del «rribaldo» parece sugerida por la aparición del estilo directo que entra acompañándolo. Otra innovación es el adornar y vestir al bellaco como si fuese doctor en filosofía (cuyas implicaciones analizaremos más tarde). El autor se ha cuidado asimismo del escenario al que da cuerpo mediante esas dos altas cátedras desde las cuales los disputantes van a lanzarse sus señas por encima de las cabezas de los espectadores. Todo resulta fácilmente visualizable, incluso la actitud intensa del

rufián, su elevada moral de combate exteriorizada en la frase que suponemos grita «doy mayns vengan los griegos con toda su porfia». ¡Que le echen a él griegos! Inmediatamente después del alarido del romano entra el doctor griego, «vino ay vn griego doctor muy esmerado» (54a). La primera impresión que éste produce se nos describe con sólo ese adjetivo, «esmerado», de abundantes connotaciones que sugieren aspectos externos e internos de la personalidad del doctor: refinado, delicado, cuidadoso, pulido, prudente, moderado, todo en directo contraste con el adornado y «follón» doctor en filosofía que, montado en su alta cátedra, debe estar en estos momentos preguntándose con qué le saldrá su contrincante. El griego le sale «sosegado de vagar» (55a), mostrándole «vn dedo que esta cerca del pulgar» (55b). De nuevo en claro contrapunto el rufián se levanta «brauo de mal pagar» (55d) y contesta con el gesto del arpón, «Mostro luego tres dedos contra el griego tendidos / el polgar con otros dos que con —el son contenidos / en manera de arpom los otros dos encogidos» (56abc), un instrumento muy adecuado para capturar presas escurridizas o peces.¹⁹ Después se sienta «Catando sus vestidos» (56d), gesto perfectamente convincente dada la genuina brutalidad del campeón romano. Lo que está ejecutando con él es una especie de desplante, le ha arrojado el arpón y ahora su mirada se torna hacia sí mismo como negando la existencia de su insignificante adversario. Nos está diciendo que para él aquel griego no es nadie y torna sus ojos hacia lo que importa, su propia persona; claro que como está cubierto de ropa, lo que sus ojos ven es sus vestidos, y el autor está así recordando a su público la distancia que hay en este caso entre el hábito y lo que el hábito oculta, entre el gesto y el atavío del gesticulador, la chulería del bárbaro y el ropaje del filósofo. Recordemos que está vestido «comme si fuese doctor en —la filosofía» (53b).

Dos coplas, cincuenta y cinco y cincuenta y seis, han sido necesarias para describirnos las dos primeras señas. El resto de la disputa va a proceder a ritmo acelerado: señas y movimientos de griego y romano aparecen en la copla cincuenta y siete sucediéndose vertiginosamente en dos series casi perfectamente antitéticas de dos versos cada una:

leuantose el griego tendio la palma llana
 E assentose luego con su memoria sana
 leuantose el vellaco con fantasia vana
 mostro puño çerrado de porfia avia gana

Cinco formas verbales perfectivas, cinco acciones perfectamente completadas y aun ese sexto pretérito que nos falta como si la copla, saturada de acción, no hubiera dado para más, como si al bellaco no le hubiera dado tiempo de volverse a sentar, dado el brusco frenazo que constituye la súbita conclusión del sabio griego. Nadie, excepto el griego, tenía ninguna razón para esperar en este preciso momento el final de la disputa; los romanos, de una manera totalmente inesperada, se descubren ganadores; ha concluido el debate y llega la hora de las palabras, de las explicaciones, y con las explicaciones la hora de los problemas. Una cosa está perfectamente clara: el griego y el romano no se han entendido, es decir, se han entendido mal. El doctor griego ha visto cosas sutilísimas donde no había más que torpes amenazas, y al romano le ha ocurrido exactamente lo contrario. Esto nos recuerda lo que sirvió de pretexto para la introducción del «exemplum» en el poema, es decir, la advertencia inicial del autor de que entendiéramos la burla como burla y el dicho de sentencia como dicho de sentencia. El «exemplum» parece oportuno, todo encaja excepto que uno de los que se han equivocado ha obtenido un triunfo, ha vencido, lo cual hace que haya que concluir que equivocarse, tomar la burla como veras o la veras como burla, puede ser una buena cosa. Empezamos ya a no saber cómo entender. La segunda cuestión es: ¿hay un saber cómo entender? ¿Podría el romano haber entendido las teológicas señales del griego? ¿Podría este último, lleno de civilización y esmeradísimo, comprender las razones del bárbaro romano disfrazado de filósofo? ¿Puede el civismo comprender la barbarie, la razón humana comprender a la bestia? Los romanos, recordemos, querían las leyes. Lo que tenían que hacer para lograrlas era demostrar que estaban lo suficientemente preparados para poder servirse de ellas y para demostrarlo eligen de entre ellos al más zafio, más «antiley», a un bellaco. ¿Cómo hubiera podido el griego entender esto? ¿Cómo puede la razón comprender la sinrazón? Si es como yo sugiero, si cada uno de los interlocutores (interseñaladores)

sólo pudo haber entendido de la manera que entendió, ¿qué es lo que nos está diciendo el arcipreste con relación a su libro y sus burlas y sus veras? ¿Que no importa cómo entendamos hay siempre otras maneras de entender, otras muchas quizá, que se nos escapan, que son posibles y que no son nuestras? ¿Que entendemos siempre como un espejo sólo la proyección de nuestra propia inteligibilidad? Y ¿cuál es el sentido de su advertencia si nos es imposible saber de qué precisa manera no estamos entendiendo? ¿Es esto parte de la gran lección del libro, su máxima ironía quizá, que todo lo que nos va a decir, nos está diciendo, es un poco como si no nos dijera nada, que al final entenderemos el libro como Dios nos dé a entender y no como quiera su autor, quien quizá a su vez tampoco esté muy seguro de por qué entiende como entiende y escribe lo que escribe?

En este «exemplum» parece plantearse el problema crucial de la epistemología, la posibilidad del conocimiento, problema que, íntimamente relacionado con la cuestión de los universales y la controversia realista-nominalista, venía debatiéndose en occidente casi de una manera continua desde los tiempos de Roscelino de Compiègne, Guillermo de Champeaux y San Anselmo. Digo esto para que no se piense que estamos viendo demasiadas cosas en una historieta intrascendente. Sospecho que hay muy poco de intrascendente en *Buen Amor* y que a la hora de recibir las señales que éste nos envía es mucho más fácil pecar de romano que de griego. Si no vemos las mismas cosas en la versión de Accursio o del *Placides et Timeo*, es simplemente porque no están allí. El contexto en que las tres versiones aparecen las está ya diferenciando. Accursio emplea la suya como glosa a un texto jurídico para explicar por medio de ella el paso de ciertas leyes de Grecia a Roma. En *Le livre des secrets aux philosophes* o *Placides et Timeo*, este último la utiliza para explicar a su discípulo el mismo fenómeno de la transmisión de las leyes. A ninguno parece habersele escapado la evidente comicidad de la historia, pero los dos se limitan a utilizarla para informarnos sobre aquello que constituye el contenido literal de su argumento. En *Buen Amor* no es así; el autor no está hablando de leyes, sino de cómo entender o no entender las cosas con el resultado —como dije antes— de que al final no podemos estar seguros de lo que hemos

entendido. Hay desde luego elementos comunes a las tres versiones: en todas se trata de un debate rodeado de cierta solemnidad —posible parodia de disputas universitarias— en todas ellas el debate se lleva a cabo por medio de señales —reflejo burlón de los lenguajes por señas de los monjes cistercienses entre otros— y, en las tres, el griego hace teología. Una cosa que sólo ocurre en la del arcipreste es que vistan al romano de doctor de filosofía. Es difícil no ver en esta imposibilidad de establecer comunicación correcta entre un filósofo aparente y un teólogo real un reflejo de la doctrina de las dos verdades que, íntimamente relacionada con Aristóteles, formulada por Averroes, seguida —al menos en parte— por Siger de Brabante, va a informar de una manera esencial el pensamiento de un ilustre contemporáneo de Juan Ruiz, el franciscano inglés Guillermo de Ockam.

Averroes nos había dicho que la verdad de la razón natural y la de la revelación son a menudo diferentes y que siempre que haya conflicto entre filosofía y texto revelado, será necesario descubrir el verdadero sentido del texto revelado a través de la razón natural. Averroes no niega la revelación ni que ésta pueda ocultar un grado de verdad, pero claramente la somete a los imperativos del pensamiento. Siger, siguiendo y suavizando a Averroes, afirma la existencia de estos conflictos entre razón y revelación, pero sostiene asimismo que la verdad es siempre contenido de la revelación y que cuando haya desarmonía, la fe decide y la razón transige: la función de la filosofía no es confirmar lo revelado —esto no necesita confirmación—, existe, es, nos lo atestigua la fe; lo que la filosofía busca, su objeto propiamente dicho, no es más que aclarar el pensamiento de los filósofos y sobre todo de Aristóteles²⁰ que, para Siger, es casi tanto como decir la misma razón humana. La verdad de la fe no tiene, pues, nada que ver con la razón, y esto es exactamente lo que nos dirá Guillermo de Ockam y lo que con él debieron de pensar muchos de sus contemporáneos. La razón es cosa del hombre y Dios está mucho más allá, es omnipotencia, pura voluntad, que no puede ser objeto de la mente humana, formar parte de su campo de acción. La Trinidad no puede ser alcanzada por el filósofo, no puede ser ni explicada ni entendida; en la Trinidad se cree, si se es cristiano, como lo es Juan Ruiz, que tanto se ha vuelto a ella

en estas primeras páginas de su libro sin ni una vez dar ninguna explicación.

El «doctor en filosofía» no puede entender la información que sobre Dios el griego le intenta comunicar, como si Dios pudiese ser reducido a signos manuales o verbales por la razón humana. Cuando el teólogo quiere analizar a Dios, corre el riesgo inevitable de reducirlo a algo tan grotesco como las groseras gesticulaciones de un bárbaro romano en las cuales nuestro teólogo cree reconocerlo. El «esmerado» doctor griego se ve burlado por sus «irracionales» pretensiones, limitar explicándolo lo infinito; por eso parece que tendemos a reírnos más de él que de su contrincante; él se equivoca desde lo alto y otorga lo que sobre la base de este debate no hubiera jamás debido entregarse.

Los romanos, actuando irracionalmente al elegir al menos adecuado de entre ellos para representarles, han encontrado el adversario ideal para el campeón de los griegos, que, ocupando un escalón más elevado en la jerarquía humana, ha, como su inferior, abusado de la razón. Se han así enfrentado el que no es todavía hombre del todo con el que, quizá inconscientemente, está intentando dejar de serlo, ambos, por opuestas causas, hollando las fronteras de la irracionalidad. Es una confrontación hábilmente equilibrada en la que ninguno puede comprender, puesto que por exceso en uno, por defecto en otro, la humanidad de ambos se encuentra viciada.

El autor, con esta historia nos informa de algunas cosas mientras nos empuja a reírnos de algunas otras; el pretendido filósofo y pulido teólogo son dos figuras de evidente comicidad, pero los problemas que venían enfrentando la razón y la fe, el esfuerzo de síntesis tomístico, la redivisión que tiene lugar en tiempos de *Buen Amor* y va a ser ya definitiva, constituye, quizá, uno de los más intensos dramas en la historia del pensamiento humano.

E por que de buen seso non puede omne Reyr (45a)

¿Burlas o veras? Un debate que tanto nos recuerda modos académicos, alguien que parece un filósofo, alguien que se nos descubre como teólogo, gestos que evocan el callado mundo de

los monasterios, gestos que nos hacen pensar en diversas ramas del saber humano, así, según el testimonio de San Isidoro,²¹ la mano abierta del doctor griego significa la retórica, mientras que el cerrado puño del violento romano indica la dialéctica, dos de las tres ramas del «trivium» que constituía la base de la educación del clérigo occidental desde el comienzo de la Edad Media. En este «exemplum» el saber más avanzado y la más atrasada ignorancia aparecen confundidos en una actividad en la que nada tiene sentido y por la cual se alcanza, sin embargo, un resultado cuya validez pone aún más de manifiesto la absurdidad del procedimiento que a él condujo. ¿Veras? El complicado juego paródico que llena la escena actuando simultáneamente sobre distintas realidades todas relacionadas con el mundo de la educación y el conocimiento, intensifica la seriedad de la «sentencia» que tras él se está manifestando y que quizá sea algo tan simple como una lección de inseguridad. El espectador del «exemplum» se siente al acabar éste próximo a una situación de cero en certeza. Posición que constituye, parece indiscutible, un excelente punto de partida. El libro va a empezar.

El brusco final de la historia de griegos y romanos en la copla sesenta y tres (el bellaco está explicando lo sucedido y nada nos advierte de que con el último verso de la copla vayan a terminar él y la historia) hace que la lección incorporada en el «exemplum» pase entera a animar las coplas siguientes (64-70). Se nos dice en ellas que el bien o mal decir y significar del libro dependerá de nuestra manera de entenderlo, que el libro es un instrumento que hará una u otra música de acuerdo con nuestra manera de tocarlo y nuestra manera de tocarlo dependerá de nuestra capacidad, del calado de nuestro entendimiento. No hemos olvidado, sin embargo, que, entendiendo como entienden, el griego y el romano se equivocan. La sensación de incertidumbre no desaparece con la lectura de estas estrofas de transición (de algunas de las cuales volveremos a hablar más adelante). Inseguros aún llegamos a la copla setenta y uno, donde nos vamos a encontrar con otro doctor griego y con ciertos aspectos básicos de la verdad «hombre».

¹ Leo Spitzer, «Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste von Hita», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV (1934), pp. 237-270. Reproducido en versión española con el título de «En torno al arte del Arcipreste de Hita», *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, páginas 103-160.

² G. B. Gybbon-Monypenny, «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, 3 (1966), páginas 575-609.

³ María Rosa Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: The «Book of Good Love» and the «Celestina»*, Urbana, University of Illinois Press, 1961. Versión española con el título *Dos obras maestras españolas: El «Libro de buen amor» y la «Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1966.

⁴ A. D. Deyermund, «The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de Buen Amor*», *Romance Notes*, V (1963), pp. 88-91. Además del mismo autor «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor's Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1910, pp. 53-78.

⁵ Anthony Zahareas, *The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pp. 53-59.

⁶ Sara Sturm, «The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to his Reader», *Romance Notes*, X (1969), pp. 404-412.

⁷ Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor's Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 177-218.

⁸ *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, Cambridge, the Riverside Press, 1957, «The Miller's Tale», p. 49, 1.3227.

⁹ John of Salisbury, *Polycraticus*, ed. C. C. I. Webb, 2 vols., Oxford, 1909, II, p. 125.

¹⁰ Otros nombres dados a esta colección de máximas son, *Dicta Catonis*, *Dicta M. Catonis ad filium suum*, *Libri Catonis Philosophi*, *Dionysii Catonis Disticha de Moribus ad Filium*, *Parvus Cato et Magnus Cato*, etc. Véase *The Distichs of Cato*, ed. Wayland Johnson Chase, Madison, Universidad of Wisconsin, 1922, pp. 1-11.

¹¹ *The Distichs of Cato*, ed. Wayland Johnson Chase, Madison, University of Wisconsin Press, 1922, p. 4.

¹² Walter Map, «De Nugis Curialium», *Anecdota Oxoniensia*, Medieval and Modern Series, Part XIV, Oxford, 1914, Distinctio V, Cap. V.

¹³ Julio Puyol y Alonso, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1960, p. 183.

¹⁴ Felix Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, París, Droz, 1938, p. 164.

¹⁵ Julio Puyol y Alonso, p. 184.

¹⁶ La historieta no es original de Francisco Accursio. Debió de haber versiones más antiguas y las hay ciertamente más modernas. Sólo otra, sin embargo, y también como la de Accursio del siglo XIII, localiza su acción en el mundo antiguo y utiliza como motivo de la disputa la

transmisión de las leyes de Grecia a Roma. En esta segunda, la historia aparece formando parte de las enseñanzas que un maestro, Timeo, da a su discípulo Placides en *Placides et Timeo ou Le Livre des Secrets aux Philosophes*. Véase Charles V. Langlois, *Connaissance de la Nature et du Monde*, París, Lib. Hachette et Cie., 1911, pp. 265-327, para una versión abreviada de ésta. También Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, pp. 164-168 y Zahareas, *The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita*, p. 54. La versión de *Placides et Timeo* está más lejos de la del Arcipreste que la de Francisco Accursio, ya que en ella los romanos no eligen a un necio como contrincante del griego. El necio, «fol natural», decide por su cuenta contestar al griego cuando éste comienza la disputa. No aparece tampoco en esta versión el gesto de la mano abierta. La secuencia de gestos es: un dedo, dos, tres y puño cerrado. Debemos hacer notar que aquí de la misma manera que en la versión del Arcipreste las explicaciones no se han intercalado entre los argumentos, sino que se han dejado para el final. Es muy posible que circularan diversas variantes de esta historieta, que Juan Ruiz conociese más de una, y que eligiese de entre ellas aquellos elementos que le parecieran más convenientes.

¹⁷ Peter Linehan, *The Spanish Church and the Papacy in the Thirteenth Century*, Cambridge, University Press, 1971. Especialmente el capítulo 10, «the Castilian Church at the end of the XIII century».

¹⁸ a) Felix Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, París, Droz, 1938, p. 168.

b) Goerge G. Coulton, *Five Centuries of Religion*, Cambridge, University Press, 1929, I, pp. 473-476.

c) G. Van Rijnberk, *Le langage par signes chez les moines*, Amsterdam, 1954.

d) Mario Martins, «Livros de Sinais dos Cistercienses Portugueses», *Boletín de Filología*, XVII (1958), pp. 293-357.

¹⁹ En la versión de Accursio, el bellaco sólo pretende utilizar dos dedos, uno para cada ojo de su adversario, pero como el pulgar está unido a ellos con ellos se va confundiendo al sabio griego que ve tres donde sólo se quería que hubiese dos. El Arcipreste no ha querido que hubiera nada accidental en su versión y perfecciona el salvajismo del romano con ese deseo que le atribuye de poner el pulgar a buen servicio rompiendo con él todos los dientes que pueda y añadiendo la expresiva imagen del arpón.

²⁰ Etienne Gilson, *La Filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1965, pp. 521-525.

²¹ San Isidoro, *Etymologiarum sive originum*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, University Press, 1911.

«Dialectica et Rhetorica est quod in manu hominis pugnus adstrictus et palma distensa: illa verba contrahens, ista distendens», II, XXIII, 1-2.

V

MALA CRUZ Y PEOR ESTRELLA

La sección del libro comprendida entre las coplas número uno y setenta (ambas incluidas) constituye una unidad compuesta de cinco elementos, de los cuales los dos primeros se integran en el sermón escolástico. Llamo a estos cinco elementos: 1. Oración inicial o primera invocación (cs. 1-10). 2. Prosa. 3. Segunda invocación (cs. 11-19). 4. Gozos de Nuestra Señora (cs. 20-43). 5. Griegos y romanos (cs. 44-70). Los gozos podrían considerarse como formando un solo elemento con la segunda invocación, puesto que la Trinidad más la Virgen María constituyen la estructura básica sobre la que se organizan las diez primeras coplas, y la segunda invocación, dirigida también a la Trinidad, más los Gozos, constituirían una organización paralela. Creo, sin embargo, que mi decisión de considerar los Gozos aisladamente está justificada: la unidad estrófica no se rompe en la oración inicial mientras que los Gozos están escritos en metros y estrofas diferentes a los que se utilizan en las coplas once a diecinueve que los preceden; el tono se mantiene allí constante mientras que aquí pasamos de uno claramente discursivo, explanatorio (cs. 14-18) a uno emocional (cs. 20-43); el paralelismo con la oración inicial existe sin necesidad de añadir los Gozos a la segunda invocación, ya que la copla diecinueve está dirigida a María.

Los cinco elementos que acabo de mencionar tienen en común una misma realidad que aparece claramente expresada en todos ellos, la Trinidad, que es la que los consolida en un todo de orden superior. Esta aparece como posibilidad de socorro, última esperanza, en la oración inicial; como verdad reflejada en la constitución esencial del ser humano (memoria, entendimiento, voluntad) y dogma indiscutido, en la prosa;

como fuente de conocimiento y energía creadora, en la segunda invocación; como bien supremo cuya trascendente realidad es «alcanzable», en los Gozos: María alcanza la Trinidad en las últimas estrofas de las dos series en las que el autor ha tenido cuidado de mencionar a las tres personas y a la virgen (29-32 y 39-42); por último, como concepto no abarcable a la simple luz de la razón natural, en el episodio de griegos y romanos. En todas ellas la Trinidad se nos ofrece bajo una luz y ángulo distintos, pero en todas aparece con la misma absoluta rotundidad.

En contraste con esta sección (cs. 1-70), en la que ahora se inicia, que abarca por razones que serán más tarde consideradas hasta la copla ciento ochenta, no encontramos ninguna clara alusión a la Trinidad. Se nombra en ella varias veces a Dios y a Cristo, pero no se nos presenta a las dos personas unidas ni creo se menciona al Espíritu Santo. Estamos entrando en un nuevo territorio. El autor parece deja de hablar a su Dios o a su público, deja de hablar de su libro y del significado de éste para fundirse con él, comienza a hacerse su palabra.

Commo dize aristotiles cosa es verdadera
 el mundo por dos cosas trabaja por la primera
 por aver mantenençia la otra cosa era
 por aver juntamiento con fenbra plazentera (71)

No todo el mundo está de acuerdo sobre de dónde viene la cita de Aristóteles que aquí nos encontramos. Erasmo Buceta¹ asegura que se trata de la *Política* y ofrece como testimonio tres citas, una del capítulo primero del primer libro y otras dos del capítulo tercero del mismo libro. Hubiera podido añadir dos más, ambas del libro primero (*Política*, I, 2 y I, 8).² Américo Castro sigue a Buceta, pero Anthony Zahareas ofrece, en lugar de la *Política*, la *Historia de los Animales*. Sus argumentos son entretenidos y quizá hubiesen sido más convincentes si hubiera prestado un tanto más atención al libro VII, que se ocupa de los problemas relativos a la reproducción en el hombre, y donde se confirman categóricamente la potencia del apetito carnal y la intensidad del placer que su satisfacción proporciona, sobre todo en plena pubertad, tanto a la hembra como

al macho. Aristóteles sostiene que a esta edad es importante que se les vigile y, añade —lo cual me parece altamente significativo, dado el papel que se ha asignado a la memoria en el prólogo en prosa— «el recuerdo del placer ya experimentado crea el deseo de volverlo a experimentar». ³ Pensamiento éste que, como veremos más adelante, está íntimamente relacionado con el hecho de que el hombre, a diferencia de los animales, copule en «todo tiempo syn mesura» (c. 74c). Es posible que el último comentarista mencionado, movido un poco por su deseo de mostrar las libertades que se toma con sus fuentes el poeta castellano, haya preferido prestar más atención a los libros en que Aristóteles se ocupa del régimen alimenticio y procreación de los animales (V, VI, VIII) y menos a aquel en que se ocupa de la procreación del hombre (VII).

En cualquier caso, es cierto que la copla setenta y una está más cerca de la *Historia de los animales* que de la *Política*; pero también es cierto que no estaría de más en este caso un poco de prudencia. No parece imposible que el autor de *Buen Amor* hubiera podido extraer la idea expresada en la copla setenta y una del libro primero de la *Política*, ya que allí se nos dice que: *a)* ambos hombres y animales necesitan alimentos, comida; ⁴ *b)* hombres y animales han de reproducirse y para ello deben unirse el macho y la hembra, ⁵ y *c)* el hombre es el más feroz de los animales y el más lleno de lujuria y gula. ⁶

Creo que sería arriesgado afirmar con certeza que el contenido de esta copla procede de una u otra obra de Aristóteles. Es posible, incluso, que el autor castellano no supiera o no recordase él mismo su exacta procedencia; lo que no cabe duda es que no precisó más, que le pareció bastante mencionar el nombre de Aristóteles, aunque tenía que saber que la inmensa mayoría de su auditorio ignoraría perfectamente la fuente concreta de donde esa información pudiera haber salido. Tenía que saber además que añadir el título a su cita sería añadir bien poca cosa, al menos por lo que a su auditorio se refería. De lo que se trataba era de cimentar sólidamente las acciones de ese su protagonista presentado como autor. Aristóteles era un nombre que ya desde al menos principios del siglo XIII había pasado a simbolizar en occidente la razón natural. Debía de haber resonado en muchos oídos. No así los títulos de sus

obras, los cuales nuestro autor no menciona poniéndose un tanto a la altura de la ignorancia de su auditorio. No se trata ahora de alterar de una manera deliberada un texto que se tiene delante de los ojos y se va ajustando a nuestro propósito artístico o a nuestra sensibilidad. Esto lo hará el poeta castellano en muchas otras ocasiones con fábulas, «exempla», comedias elegíacas, «fabliaux», etc. Aquí el autor recuerda una frase encontrada en Aristóteles y la utiliza para sus propios fines, que, desde luego, no parecen haber sido los de hacer ni teoría política ni biología, sino, más bien, aclarar lo serio que es esto del juntamiento y la mantención, dado que hasta la razón por antonomasia, Aristóteles, se dignó meditar y escribir sobre ello. Lo cual no quiere decir que no se produjera alguna sonrisa entre aquellos que le escuchaban. En efecto, a Aristóteles se le sabía griego como al docto teólogo al que acabamos de ver hace un momento literalmente pasándose de listo. Los excesos del uno están demasiado cerca para que no se proyecten sobre el otro y cuando, en las coplas setenta y dos y setenta y tres, se llama a Aristóteles «sabio» (72c), «sabio» (72d), «sabio» (73a), el parentesco se confirma: un hombre tan repetidamente sabio puede que resulte serlo un poco en demasía.

Al argumento de autoridad sigue la confirmación de la experiencia:

que diz verdat el sabio clara mente se prueua
 omnes aves animalias toda bestia de cueua
 quieren Segund natura conpañia sienpre Nueva
 E quanto mas el omne que a —toda cosa se mueua (c. 73)

Digo muy mas del omne que de toda creatura
 todos a —tiempo cierto se juntan con natura
 el omne de mal sseso todo tiempo syn mesura
 cada que puede e quiere fazer esta locura (c. 74)

Todos: hombres, aves, animales, bestias de cueva, buscan con quien copular. La naturaleza los empuja a ello. Al hombre con un poco más de fuerza, ya que, a diferencia de aquellos que lo hacen sólo en «tiempo cierto», éste lo busca en «todo tiempo». Pero en el mismo verso (74c) nos encontramos con un detalle que no deja de llamarnos la atención: mientras que el primero de esta misma copla claramente se refería a cualquier hombre,

todo hombre, por el hecho de serlo, anda terco en busca de hembra todo a lo largo del año, el verso «c» circunscribe su afirmación a aquellos que padecen de «mal seso», categoría que inmediatamente nos recuerda la clasificación que delinea en el prólogo en prosa entre hombres de bueno, poco y ningún entendimiento (p. 6, ls. 14-30). Nos hablaba allí también de la memoria y del propósito de su libro y de todas esas pinturas, imágenes y escrituras hechas para que esta alma nuestra espiritual y encarnada no se distraiga demasiado, para reforzar su memoria la cual aviva el seso y evita que oscile demasiado la brújula de la voluntad. Pienso en esas catedrales, mensajes en piedra, vidrio, madera y color, llamadas biblias de analfabetos, cuya función era precisamente ésa, «desmalear» el seso, apuntarlo en la buena dirección. Porque las categorías que el autor de *Buen Amor* establece entre los hombres no constituyen compartimientos estancos. Toda memoria de todo hombre puede «recordar» el cielo o la tierra, puede intentar alzarse más allá de los sentidos o no recordar más realidad que la que yacé al alcance de éstos. Si el hombre se diferencia de los demás animales en querer copular en todas las estaciones, también se diferencia de ellos en poseer además de la vegetiva y sensitiva, un alma racional, y ni a Aristóteles ni al anónimo autor del *Placides et Timeo ou Le livre des secrets aux philosophes* —libro este último que es muy posible que conociera el poeta castellano— se les pasó por alto el que pudiera haber alguna relación entre ambas diferencias. Aristóteles; en su *Historia de los animales*, afirma, lo dije antes, que el recuerdo de pasadas experiencias hace que en el macho y la hembra humanos aumente el deseo por el disfrute del sexo opuesto, y cuando, en el *Livre des secrets aux philosophes*, Placides hace a Timeo la siguiente pregunta: «Pourquoi l'homme est il le seul animal qui fasse l'amour en tout temps?», Timeo le contesta: «Parce que le Créateur lui a donné le précieux avantage de la mémoire». ⁷ La memoria que puede empujarnos a desear un bien, puede hacer que deseemos el bien opuesto, y si a éste último lo llamamos mal, habrá al lado de la buena, una mala memoria, mejor dicho, habrá una sola memoria que podrá funcionar buena o malamente cuando en virtud de ciertos estímulos se incline hacia una u otra realidad. Nuestro autor, a punto ya de hacerse protagonista, nos habla primero de hombres (74a), luego de

hombres de mal seso (74c) y, por último, y refiriéndose a sí mismo, escribe «E yo como ssoy omne commo otro pecador» (76a). Hombre a secas como todos y que, como todos, puede bajo la presión de uno y otro recuerdo irse tras estos o aquellos amores.

Creo que los elementos que constituyen esta sección del libro se estructuran en un todo que tiende a confirmar completando la doctrina contenida en sus coplas iniciales (71-76). Que el mundo trabaja por haber mantención y juntamiento se nos ofreció primero apoyado en la autoridad de Aristóteles, después sobre la realidad de una experiencia no individualizada (73-75); en las coplas setenta y siete y siguientes (con la setenta y seis funcionando a manera de preámbulo) el autor empieza a ofrecernos como confirmación irrevocable de este principio la vida misma del protagonista. *Buen Amor* podría entenderse en parte como un largo «exemplum» en apoyo de la verdad expresada en la copla setenta y uno.

Juntamiento y mantención. Comer y copular. Ya lo dijo Aristóteles. Si consideramos las tres primeras aventuras del arcipreste cuya narración ocupa —con las fábulas y «exemplum» intercalados— desde la copla setenta y siete hasta la ciento ochenta, observaremos que en posición central y destacada entre las dos dueñas nos encontramos con la cruz. El arcipreste casi nos fuerza a que la imaginemos enhiesta, difícil de alcanzar, al menos para él:

quando la cruz vey a yo sienpre me omillava
santiguava me a —ella do quier que —la fallaua (121ab)

Esta Cruz es además panadera, y del mensajero que, enviado a persuadirla, se convierte en su privado se nos dice que «comió el pan mas duz» (118d). Se trata de juntamiento y mantención condensados en una realidad única que puede simultáneamente satisfacer ambas necesidades. A esta realidad el autor la llama Cruz, lo que simboliza a su vez una síntesis de opuestos: verbo y carne. Cruz que siendo panadera hace casi inevitable el que veamos en ella reflejado el misterio de la eucaristía donde el pan se transforma en cuerpo y el cuerpo aparece como pan. Da la impresión de que se quiere que desde muy temprano nos demos perfecta cuenta de lo unidas que pueden presentarse las cosas aparentemente más dispares. El autor nos dijo en la

prosa que en su libro se mezclaban distintas clases de amores, muy poco después nos contó un «exemplum» en el que burlas y veras aparecían inseparablemente confundidas; ahora nos presenta una mujer que puede hacer de cama y mesa, que puede satisfacer los apetitos de la carne sin dejar por ello de aparecer revestida de, al menos, la silueta de la divinidad.

La Cruz, repito, aparece entre dos dueñas a las que, estando bien guardadas, no cabe enviar mensajero masculino. Es una intermediaria la que les comunica lo que por ellas siente el arcipreste, y es la misma intermediaria quien hace saber a éste que las dueñas son prudentes. La primera, que es además letrada, «Commo la buena dueña era mucho letrada» (96a), se sirve de un par de fábulas para justificar su negativa; la segunda, que «todo saber de dueña sabe con sotileza» (168b), le dice llanamente a la mensajera que prefiere Dios a «pecado del mundo que es sombra de aliso» (173b). El arcipreste, por su cuenta, se las arreglará para contarnos también una fábula en relación con esta su segunda dueña y tercer fracaso. Creo es observable una cierta simetría en la presentación de los elementos integrantes de este segmento y que un pequeño esquema, al mismo tiempo que pondrá esto claramente de manifiesto, nos ahorrará palabras.

1.ª Dueña (77-104)

Fábulas (León y lobo, 82-88)
(Tierra y ratón, 98-100)

Salomón (Vanidad)
(105-111)

Junta-
miento

Cruz (112-122) Panadera

Mante-
nencia

Ptolomeo, Platón (Astrología)
(123-128)

Rey Alcaraz (129-139)
Astrología y fe católica (140-150)
Astrología y protagonista (151-165)

2.ª Dueña (166-179)

Fábula (Ladrón y mastín, 174-178)

El contenido de la copla setenta y una y su desarrollo en las cinco coplas siguientes envolvía cuatro factores: animales, hombres, juntamiento y mantención. Las tres mujeres representan los trabajos del protagonista por haber juntamiento. Formando parte integrante del primer y tercer intento del arcipreste encontramos unas fábulas, las dos del primer intento, puestas en boca de la dueña, que las utiliza para justificar su negativa, y, la del tercero, narrada por el mismo protagonista, que expresa por medio de ella su reacción ante el descalabro sufrido. Los animales que constituyen los personajes de estas fábulas actúan motivados por el deseo de mantención o por el temor de verse burlados en su afán de conseguirla. La muy breve de la tierra y el ratón (cs. 98-100) es distinta en el sentido de que su trama no parece de una manera directa envolver cuestiones de comida, pero la dueña que la narra la relaciona con su negativa a cooperar con el arcipreste en términos claramente alimenticios. Las dos necesidades aparecen, pues, reflejadas en la primera y tercera desventuras del arcipreste; en la segunda, no hay fábula, mantención y juntamiento se muestran aquí sintetizados, incorporados en la persona misma de la «fenbra plazentera» a la que el autor ha bautizado con el nombre del quizá más ilustre instrumento de tortura conocido: la cruz. A la Cruz le sigue un «exemplum» sobre astrología, pero entre ellos el poeta ha interpuesto a Ptolomeo y a Platón, de la misma manera que interpuso a Salomón y sus reflexiones sobre la vanidad entre la dueña letrada y la Cruz panadera. Añado aquí que el ejemplo de la astrología y el rey Alcaraz, aunque relacionado con la estructura que he bosquejado más arriba, tiene un carácter semiautónomo y una organización interna que examinaré por separado.

Los placeres de cama y mesa ocupan, evidentemente, lugares muy próximos en la mente de nuestro protagonista y también en la de la primera dueña, a quien éste intenta convencer. Sobre los de la cama no insistiremos, su presencia es obvia. En cuanto a los alimentos, no sólo aparecen en las dos fábulas antes mencionadas o en el episodio de la Cruz; su presencia es constante y liga entre sí en un todo compacto los diferentes elementos que integran este segmento de *Buen Amor*.

El pan juega un papel fundamental; es el primer alimento mencionado —fuera de la acción de las fábulas— (c. 93b) y es

el último que se nombra— en el interior del cuento del mastín y del ladrón (c. 176). Considerando que, como ya hemos dicho, aparece también en la copla cazorra, nos daremos cuenta de (cuadro sinóptico) que está uniendo los tres episodios amorosos en una trayectoria diagonal que liga el mundo interior de las fábulas (el mastín y el ladrón) con el exterior a ellas (primera dueña), es decir los dos niveles de la acción, el real y el ejemplar, y, asimismo, el final de este segmento con su punto de partida. Observaremos también las perfectamente opuestas funciones que tiene el pan en las coplas noventa y tres y ciento setenta y seis. Allí era lo que había que negar al perro para destruirlo (el perro simbolizaba el macho y su deseo), aquí es lo que hay que darle para conseguir el mismo efecto (el perro simboliza la hembra y su virtud). Hemos ido del pan que da la vida y el arcipreste no prueba, al pan que destruye y la segunda dueña no acepta, pasando por el pan que devora el mensajero desleal, Ferrand García, aferrado a las gracias de su Cruz. A manera de inciso apunto aquí que la posibilidad de una adnominatio construida sobre «gracia» (Oración inicial, Gozos a María) «García», «Greçia» y «Garça», «garçón», «Garoça» ha sido señalada.⁸ Es evidente que los nombres dados por el poeta castellano a sus personajes tienen más función que la primordial de designarlos. En las últimas páginas del tercer capítulo mencioné la cercanía existente entre raíz y Ruíz, cercanía que, creo, dije me parecería imprudente atribuir a la casualidad, especialmente dada la frecuencia con que juegos de palabras de similar naturaleza aparecen en el poema. Por ejemplo, en la acción que presentemente nos ocupa encontramos que la parte del toro que el lobo se guarda para sí (y sus compañeros) es la canal «que es vana» (85c) y da al león los menudos que, como sabiamente afirma el lobo, es «vianda liuiana» (85a). En la fábula de la tierra, ésta, muy embarazada, vocífera enormemente para luego parir un insignificante ratón: la tierra se ha mostrado un tanto vana como el arcipreste que, también —la sugestión es clara— hinchado, ofrece mucho trigo (101b, 119b) y trigo añejo para luego todo quedarse en paja (101b). El arcipreste, vano como la tierra y rechazado definitivamente por la primera dueña, se torna sabio y se acuerda de Salomón —como al principio de esta sección desde otro estado de ánimo se había acordado

de Aristóteles— y nos informa de cómo Salomón dijo que todas las cosas de este mundo son vanidad «todas sson lyuiandad» (105bd). Livianidad está fonéticamente muy cerca de «vianda liuiana» y, en este contexto, al pensar en las cosas livianas de este mundo ¿cómo es posible no pensar en las hembras placenteras? Vianda liviana, livianidad, la belleza de la mujer corteza sólo sin meollo. Pero la vianda liviana de antes, carne que el león por ínfima desprecia, estaba en lo más interior del toro, era su meollo más meollo, y la canal era la corteza desmeollada, vacía y aún, corteza y todo, lo más sustancial del animal. Las cosas más obviamente distintas se siguen presentando extrañamente confundidas.

Relacionado con esto de estar hinchado y sin embargo vacío puede que el autor nos esté diciendo algo un tanto escatológico cuando en la copla ciento cuatro escribe: «al tiempo se encoje mejor la yerua malua». Corominas y Margherita Morreale están en este punto en perfecto desacuerdo. El primero lee este verso como significando que cuando las cosas parecen mejor, de pronto se nos estropean⁹ y Margherita Morreale lo lee como «ya vendrán tiempos mejores».¹⁰ Covarrubias nos dice que la hierba malva ablanda el vientre y por eso se pone en el clister (enema o lavativa), es decir que esta hierba se consideraba, al menos en tiempos de Covarrubias, como un buen purgante. La presencia de alimentos, recuerdo, es constante a lo largo de esta sección. Acabamos de leer por ejemplo (102b) que el hombre tiende a hacer mucho ruido y a ser pocas nueces —dos para ser exactos— y, en la ciento once, al final de una serie de coplas en las que se nos han ensalzado las excelencias de la mujer y se nos ha hablado de la necesidad que los humanos tienen de buena compañía, se compara a esta necesidad con la que las berzas (en el sentido de verdura en general) tienen por el agua. Sobre si las berzas son los hombres o las mujeres o ambos el autor no especifica pero parece claro que esta metáfora nos obliga a que mantengamos nuestra imaginación volando bien a ras de tierra y hierbas y verduras.

La copla ciento cuatro dice:

ffiz luego estas cantigas de verdadera salua
mande que gelas diesen de noche o al alua

non las quiso tomar dixe yo muy mal va
al tiempo se encoje mejor la yerua malua

La palabra «salua» tiene que ver con comida. Covarrubias nos explica que designaba las acciones que ciertos servidores tenían el deber de ejecutar para proteger la vida de su señor. Se trataba de probar antes que ellos cualquier cosa que éstos hubieran de comer o beber para protegerlos así del peligro de envenenamiento. Pasó después a significar algo que se hacía para ganarse el reconocimiento, la confianza de alguien, o simplemente para demostrarle dedicación o afecto o respeto. Un subgénero provincial, el «escondich», tenía por objeto apaciguar a una dama encolerizada¹¹ y la cantiga de salva de Juan Ruiz parece estar inspirada en él. Dada la mezcla de cosas de comer y copular que se observa a partir de la copla setenta y uno, no parece demasiado aventurado pensar que «salua» tuviera ya el sentido de que nos habla Covarrubias, quien, por otra parte, en su larga nota se refiere a ella como «muy antigua cosa».¹² Si esto es así, el auditorio tendría que pensar en el estómago y en las medidas que tomamos para que las cosas malas o excesivas que en él metemos no nos hagan demasiado daño. Las cantigas de salva se les presentarían así a manera de medicina destinada a purgar a la dueña de sus malos sentimientos hacia su enamorado. Esta manera de entenderlas se vería reforzada por la insistencia del arcipreste de que se le den a la dama de noche o al alba. Recordemos que se trata de una dueña muy bien guardada y que la noche o el romper del día no parecen ser las horas en que a la mensajera le resultase más fácil aproximarse a ella. Sí parecen, en cambio, horas indicadas para administrarse el clister de que habla Covarrubias, cuando las actividades del día todavía no han empezado o cuando éstas han concluido ya. La dueña, desde luego, se niega a tomarlas (104c) y las medicinales cantigas revierten al protagonista, al que vemos sin haber podido catar la carne que pretendía (no pudo cobrar la «caça» con que quiso casar, 94a, 97a), al final de su fallido intento, a solas y en ayunas con su irónico purgante. Esta lectura explicaría la presencia de la hierba malva en esta copla, presencia que en otro caso no resulta fácil de entender. Sus bien conocidas funciones lubricantes implantarían firmemente en este con-

texto y en la imaginación de los oyentes la realidad del aparato digestivo. Hay algo más. El último verso de la copla ciento cuatro es claramente un refrán; así lo ha entendido Eleanor S. O'Kane, que lo incluye en sus *Refranes y frases proverbiales españoles de la Edad Media*.¹³ En cuanto a la interpretación de su sentido me inclino a favor de la solución ofrecida por Margherita Morreale. Con el tiempo esta buena hierba que es la malva se seca mejor, es decir, hay que dejarla que se seque a su aire, no poniéndola al sol o calentándola o acelerando el proceso de ninguna otra forma. Lo que el arcipreste parece estar diciendo (el que no se consuela es porque no quiere) es que la dueña quizá no esté todavía lo bastante bien para ser utilizada (las uvas verdes de la zorra) y que habrá que darle tiempo al tiempo para que se ponga como es debido. Si se me permite una irrespetuosa transposición diré que, a mi parecer, el protagonista está aquí «meçiendo los ombros e engrameando la tiesta».

Carne y gula en la fábula del león y el lobo, carne y lujuria en la primera aventura del arcipreste; vanidad en la tierra abultada, en el macho que abulta su deseo y promete trigo porque desea cobrar (cazar) a la «caraça» (en el sentido de mujer de mala vida que es como han dicho a la dueña que su pretendiente la considera, c.94), con que quiere casar (97ab), para luego no ofrecer, la tierra, sino un ratón, y el macho, «paja tamo» (101b). Las adnominatios «caça»-«caraça»-casa, vana-vanidad-liviandad-vianda liviana contribuyen a ligar los mundos de hombres y animales, los apetitos de juntamiento y mantención, al mismo tiempo que proyectan sobre esta sección del libro el tema de la relación entre forma y contenido, meollo y corteza sobre el que se nos ha obligado a pensar desde las páginas del prólogo en prosa. Aquí se trata de canal y menudos, mucho vientre y un ratón, mucho ruido y dos nueces. Hay, dado el contexto, en estas dos nueces una sugestión de órganos viriles¹⁴ deliberadamente desnobilizados, empequeñecidos, que apunta a la otra posible desilusión de la dueña, la sexual, si ésta, dado el tamaño de las promesas y los alaridos del macho en celo, concediera lo que se le solicita: «Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.»

Si con Aristóteles en la copla setenta y uno el mundo trabaja por dos cosas, con Salomón en la ciento cinco resulta

que «... las cosas del mundo todas son vanidad» (105b). Aunque después de haber visto cómo la canal del toro era vana y aun así lo más sustancioso del animal, no estamos completamente seguros de lo que se nos pueda estar diciendo. El arcipreste sí parece estarlo, que con su Salomón se vuelve prudente y nos asegura que amar donde a uno no le aman es vanidad probada (106bc), y que el único amor que no es liviandad es el de Dios (105d). Amemos, pues, a Dios que nos amará en retorno, parece ser la inescapable conclusión. Su prudencia resulta ser sin embargo muy poco duradera. En la copla ciento siete, y poniendo a Dios por testigo, comienza a envanecerse de su nobleza para con las mujeres, de haber comprendido lo buenas que éstas son y por qué fueron creadas y cómo el creador es, en cuanto a las mujeres se refiere, exactamente de su misma opinión (c. 109). El proceso mental seguido aquí por el protagonista resulta convincente. Su fracaso le hace reaccionar quitando importancia a aquello que no ha podido conseguir y esto siendo la mujer, símbolo de la carne, él vuelve sus ojos al espíritu, a Dios. Amar a Dios implica por otra parte amar al prójimo, las mujeres son prójimo también, son criaturas de Dios, por lo tanto, bueno es quererlas, ya que Dios las formó para que el hombre tuviera compañera, no estuviese tan solo. Juan Ruiz está solo, así que en la copla ciento doce no puede evitar poner el ojo en otra a la que enviará un mensajero, estrategia que por sí misma sugiere una buena dosis de vanidad, ya que no se le ha ocurrido pensar que la mujer hacia la que él extiende el brazo puede detenerse a considerar los atractivos de su intermedio.

La vanidad, pues, que empieza salomónicamente rechazando, se le acaba imponiendo totalmente. Las coplas ciento cinco a ciento once sirven de perfecto enlace entre primero y segundo intento, entre la desilusión de la derrota y el renacer de la esperanza. De una bien guardada dueña se torna Juan Ruiz a una mujer mucho más expuesta, a una cruz «non santa», caracterización que a la luz de lo que más tarde descubriremos, resulta, más que apropiada, eufemística.

Cruces había, desde luego, por todas partes y siempre con los brazos abiertos. Lo que, después de otras muchas, puede haber sido una de las razones que hicieran al autor bautizar

así a la panadera. «... Non santa mas sentia» (112c). Se trata de una antítesis reformada por la aliteración. Corominas¹⁵ y Chiarini¹⁶ enmiendan el manuscrito y leen «sandía», necia, sandia. Necio y santo son dos términos de significados perfectamente opuestos. El que bien entiende se da cuenta de lo que más le conviene, Dios, y hacia El se dirige. Cuanto más claramente comprenda, con tanta más certeza seguirá su camino; los necios no ven tan claro, pueden confundirse, pueden llegar incluso hasta querer el mal. Esto es agustiniano y así lo entenderían muchos de los espectadores o escuchadores de *Buen Amor*. En el manuscrito de Salamanca, sin embargo, único en el que aparecen estas coplas, leemos «sentia» (112c), y aunque Corominas nos asegura que existía una variante fonética de «sandía», «sendía»,¹⁷ no es menos cierto que lo que ofrece el manuscrito está demasiado cercano de la forma del imperfecto del verbo «sentir» para que no se percibiera entonces como ahora una divertida relación entre la santa Cruz, puro símbolo y madera, y esta otra «non santa» y toda sentidos. Desde antiguo se observa además en el lenguaje coloquial una tendencia a confundir «oír» y «sentir».¹⁸ El arcipreste está enviándole un mensajero con cierto mensaje y piensa en las entendederas y demás sentidos de la Cruz a quien lo envía.

Como dije antes, en el episodio de Ferrand García y de la Cruz no hay fábula. Mantenencia y juntamiento aparecen integrados plenamente en la figura de esta hembra placentera y panadera, que representa, como su nombre sugiere, una síntesis de opuestos: carne y verbo, carne y carne o, más exactamente, carne y viandas, lujuria y gula. Al arcipreste, que a veces parece comer con los ojos, se le hace con las buenas mujeres la boca agua.

Sobre el oficio de panadera y lo que éste significó durante el siglo dieciséis, ha quedado constatación en el refranero. Louis Combet, en su espléndido trabajo *Recherches sur le Refranero Castillan*,¹⁹ estudia refranes sacados de las colecciones de Juan de Mal Lara y Gonzalo Correas, y concluye que la panadera era un tipo humano que gozaba de pocas simpatías y que, incluso, inspiraba resentimientos debido al hecho de que eran las familias de débil poder económico las que no podían amasar el propio pan y se veían obligadas a comprarlo en hornos

públicos. Por otra parte, parece que el porcentaje de panaderas que se enriquecían en no demasiado tiempo o era o se sentía ser demasiado elevado. Combet nos ofrece los siguientes refranes, tomados de Correas y presentados con la peculiar ortografía de este último: Pan de panadera, hambre verdadera; Kien kome pan de panadera i beve vino de taverna, mantiene su kasa i la axena; Panadera érades antes, aunke agora traés guantes; Pan de panadera, ni harta ni gobierna.²⁰

El proceso que llevó a la formación de estos decires debió de ser largo y es marcado el carácter conservador de estas expresiones de sabiduría popular. Tan antieconómico debía de ser en el siglo XIV como en el XVI comprar el pan por piezas y ya hecho en lugar de la harina para confeccionarlo caseramente. Por otra parte, nadie sabía, pero todo el mundo sospechaba, lo que a la harina le ocurría una vez que pasaba a manos del panadero o panadera, como nadie sabe lo que al vino le ocurre una vez que el tabernero se queda a solas con él. El hecho de que pan y vino aparezcan unidos en uno de los refranes citados más arriba sugiere que se asumía que así como el buen tabernero hace que su vino se bautice, así cristianaba el buen panadero su harina dilatándola con agua. Que la panadera de *Buen Amor* se llame Cruz puede indicar que ella también se dedicaba a santificar la harina por medio del agua de su gracia.

La panadería es menester nocturno. En el horno hace calor. Las caras enrojecen, las carnes tienden a descubrirse, las gargantas a secarse. «Ir i venir komo la hornera al xarro» es otro de los refranes recogidos por Correas. Todo el que se gana la vida de noche tiende a aparecer envuelto en un velo de sospecha, y si el que a esas horas se la gana es además mujer, la asociación con la putería o la alcahuetería era inevitable, fue inevitable: «Guardólo Dios de piedra i niebla, mas no de la mala hornera; o mala panadera; o mas no de puta vieja.»²¹

La panadera es, según el arcipreste, una «Cruz cruzada» (116a). Corominas nos cuenta cómo todo el mundo se da aires de entender muy bien esto de «cruzada», cuando, en realidad, no está nada claro. El confiesa no entenderlo o, al menos, comienza confesándolo porque luego se apresura a asegurarnos que él también tiene una explicación preparada,

sólo que él nos la va a dar un poquito más tarde en su nota al último verso de la copla ciento veintiuno. Nos encontramos allí con que «cruzada» alude a las cruzadas, de las cuales Corominas nos dice que «acabaron mal, sobre todo las últimas»,²² y luego, refiriéndose a este último verso, «del mal de —la cruzada yo non me rreguardaua» (121d), añade: «también se podría imaginar que corriera por España un dicho «no resguardarse del mal de la Cruzada» por «no hacer caso de lo que uno no sabe bien» o en un sentido análogo, debido al hecho de que las Cruzadas a Tierra Santa eran algo muy remoto y ajeno a la península». ²³ Menos mal que Sabastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* nos dice: «Cruzada, la indulgencia que los sumos pontífices concedieron a los que ivan a conquistar la Tierra Santa, que por llevar una cruz por insinias se llamaron cruzados; y essa mesma se nos concede oy para subsidio de la defensa contra infieles, dando una poca limosna, para ayudar a sustentar las galeras y a los que nos defienden dellos.» ²⁴

Esta limosna de que nos habla Covarrubias parece se venía solicitando al menos desde tiempos de *Buen Amor*, porque en el canon número XVIII del concilio de Toledo de 1323, «De las penitencias y remisiones» («De poenitentis et remissionibus»), leemos lo siguiente: «Deseando en quanto nos sea posible hacer que desaparezca la gran malicia que se usa en la recolección y distribución de la limosna para los cautivos, que vulgarmente se llama CRUZADA, mandamos que sean colectores los arciprestes en los arciprestazgos, y en las vicarías los vicarios.» ²⁵ Que la malicia debió de verdad ser grande y amplio el número de párrocos en cuyas sotanas se perdía el dinero que los fieles daban con intención de ayudar a los cautivos, queda probado por el hecho de que el concilio se ocupara del problema y tuvieran los obispos que poner la colecta en manos de arciprestes y vicarios. Si estos abusos fueron tan frecuentes es posible que la expresión «mal de —la cruzada» se formase para designar cualquier tipo de engaño de esta naturaleza.

La posición en que se encuentra en relación con el cautivo el párroco que le roba es exacta a la posición en que se encuentra Ferrand García en relación con Juan Ruiz. Ambos piden para satisfacer la necesidad de otro y ambos se reservan

para sí el uso y disfrute de lo otorgado. «Mal de —la cruzada», pues, parece describir bien el tipo de abuso del que es víctima el arcipreste.

Lo dicho hasta aquí aclararía el sentido del último verso de la copla ciento veintiuno, pero, ¿qué significa «cruzada» en ciento dieciséis 'a'? Creo que en lo que respecta a este verso, Corominas puede tener razón. Las cruzadas con excepción de la primera y, hasta cierto punto, la tercera y la muy original de Federico II de Sicilia, se quedaron sin ver demasiada luz y desde luego sin recobrar la cruz. El arcipreste puede así imaginar su malograda empresa como cruzada y a sí mismo como cruzado marcado por su inútil deseo de un objetivo inalcanzable. Luego, por una transferencia muy común aplica el nombre de la empresa al de la causa que la provoca. Su panadera se convierte en su cruzada. Por otra parte, al que iba a la conquista de Tierra Santa se le marcaba con la cruz, es decir se le estampaba una cruz encima. Al designar a esta mujer, de la cual lo relevante en cuanto a la ficción y sus protagonistas es el cuerpo, con el nombre de Cruz, la estamos proyectando sobre el cuerpo del arcipreste. Esta mujer-cruz es el símbolo de la pasión del protagonista, la carga que lo atormenta, el anhelo que lo empuja en su constante peregrinar. Es su carne en cruz, crucificada por sus deseos de carne.

El mensajero, dijimos antes, se llama Ferrand Garçía. Según Cejador «Ferrand púsolo porque aferró de la dueña, como Garçía, que en eusquera suena "lo que agarra"». ²⁶ Si antes veíamos a la cruz simbólicamente cubriendo el cuerpo del arcipreste, ahora vemos el cuerpo del mensajero cubriendo la cruz, asiéndose, aferrándose a ella, todo «fierros», hierros, clavos, clavándose a ella: «el conpañio de çerca en —la cruz adoraúa» (121c). Un cuerpo en cruz sobre otro cuerpo-cruz. La idea del macho goloso aferrado a la madera la encontramos de nuevo en el verso «Del escolar goloso conpañero de cucaña» (122a). Cruz cruzada es, pues, así también cruz con cruz impuesta, con cruz encima, cruz, perdóneseme el eufemismo, mal amada.

Lo de «conpañio» y «cucaña» y «goloso» nos devuelve a nuestro tema inicial de manjar y juntamiento. «Conpañio» es compañón, testículo, además de compañero, que nos hace

pensar en «cum panis» («con pan»). Pan, en cuanto al siglo XVI nos lo confirma abundantemente el refranero, significó el sexo de la hembra y lo mismo significó y aún significa, creo que en Puerto Rico, «bollo». ²⁷ El refranero es eminentemente conservador. La copla cazorra del poema castellano parece indicar que pan era ya sexo en el siglo XIV o algo al menos muy próximo a ello. ¿Qué podemos pensar que está comiendo Ferrand García, «El comio el pan mas duz» (118d), sino el pan de la panadera?

Cruz, para cumplir las obligaciones de su oficio, necesita trigo. Con el trigo se hace harina y de la harina, pan. Pero el trigo sirve también para hacer trigo, quiero decir, el trigo es semilla y trigo era lo que, según las dueñas, prometen los machos encendidos (101b), y es el trigo añejo del arcipreste —añejo porque lo tiene guardado desde hace algún tiempo— lo que el mensajero, por consejo de quien lo envía, promete a la panadera. Lo malo, malo para el vanidoso enamorado, es que en su lugar Ferrand García le ofrecerá un conejo (119c).

El conejo en cuestión presenta espléndidas complicaciones. Las estrofas que de él nos hablan son las siguientes, y creo que en este caso será mejor citarlas por entero:

Prometiol por mi consejo
trigo que tenia Anejo
E presentol vn conejo
El traydor falso marfuz

Dios confonda mensajero
tan presto e tan ligero
non medre dios tal conejero
que la çaça ansy aduz (119-120)

El conejo es caza y como de piezas de caza se nos ha hecho ya pensar de dueñas y mujeres placenteras (94, 97). En la copla ciento veinte, Ferrand es conejero (cazador, perro) que captura, cobra, la pieza y en lugar de llevársela al amo se la queda para sí. En la ciento diecinueve, el mismo Ferrand presenta, en lugar del trigo del arcipreste, un conejo a la cruz. Evidentemente el conejo que se ofrece en la primera de las coplas citadas más arriba (119) no puede ser el mismo que el que se consigue en la siguiente. Uno parece cosa del macho, el otro de la hembra.

Conejo, en francés medieval, era «connil», demasiado cercano a «con» para que no pasase pronto a significar lo mismo—esto ya se lo dijo a Spitzer un discípulo suyo de cuyo nombre, por razones sólo de Spitzer conocidas, este último decidió no acordarse—. ²⁸ No sólo «connil», otras formas diminutivas como «connet», «connette», pasaron también a designar el mismo vericuetto anatómico. La proximidad fonética entre sexo femenino y animal existe en español. Imaginémoslo que pensaría un castellano del siglo XIV si el juglar, al leer el verso ciento veinte 'c' pronunciara, cometiendo un pequeño error, «coñejero» en lugar de conejero. La tentación de equivocarse debió para cualquier juglar ser a menudo irresistible. Si fonéticamente el conejo nos hace pensar en la hembra, ideológicamente (en este sentido recomiendo al lector el cuento XXV de *Les cent nouvelles nouvelles*) puede sugerir el macho. Efectivamente, este no muy defenso animal vive en torno de la madriguera, orientado siempre hacia ella, en cuyo interior encuentra seguridad (relativa), paz y consuelo. Un refugio cuyo diámetro, por lo menos a la vista, no es mucho mayor que el del cuerpo del animal maduro. Esto aparte del bien conocido hecho de que el conejo fue durante mucho tiempo símbolo de la lujuria (testigo, las sillerías de los coros de algunas catedrales españolas). «Parir más que una coneja» es frase que todavía se oye, y la abundante fertilidad de la hembra sugiere la frecuente actividad del macho. Resumiendo, Ferrand García se come el pan (118d), la vianda (113d) y la caza (120d), y deja que el confiado arcipreste se rumie su salvado (118c). Se ha sugerido que este rumiar («ruminatio») del arcipreste es de corte espiritual, que privado del erótico manjar que pretendía se consuela y mejora y purga asimilando el desagradable salvado. ²⁹ Es posible, pero dudoso. De todos modos, el resultado de su pesar (y su «ruminatio») es la sí, un tanto amarga pero no muy elevada trova cazorra.

Si el pan puede ser lo que se sugiere en ciento dieciocho 'd', el pan y la cruz nos hacen pensar en la eucaristía, sacramento mediante el cual el cristiano fortalece su espíritu devorando lo que más ama o más debe amar, trigo transustanciado en Dios. La eucaristía es mezcla de juntamiento y mantención como lo es la Cruz, esa mujer hacedora de pan.

Entre las desventuras segunda y tercera del arcipreste nos encontramos con una nueva alusión a sabios del pasado (el gráfico que tracé al principio muestra la regularidad con que éstas aparecen a lo largo de la sección que aquí se considera). Ahora se trata de Ptolomeo y de Platón, que aparecen no como cosmógrafo y filósofo sino como formando familia con los astrólogos, de entre los cuales los destaca nuestro autor, nombrándolos y situándolos en copla aparte.

Puede que sean la Cruz y la magadaña (122d) lo que explique esta súbita irrupción del firmamento en el horizonte de *Buen Amor*. Pensemos que la panadera de Cruz no tiene más que el nombre, que es, en cuanto cruz, puro sonido, carne a secas, y, la magadaña (espantapájaros, fantasmón) no tiene de hombre más que la forma, la silueta. A eso ha quedado reducido el protagonista que se ha visto ridiculizado no tanto quizá por su mensajero como por la virulencia de su deseo, orientado hacia una realidad que, desde el principio, se presentó confusa: parecía carrera y no era sino senda, se llamaba Cruz y era sólo cuerpo de mujer. El protagonista, magadaña, espantapájaros, hombre sin hombre dentro, perfecto emblema de la vanidad, reacciona desde el extremo de su confusión como en busca de certeza, de algo que sea lo que es y no pueda más tarde resultar ser otra cosa distinta. Se vuelve a las estrellas, a lo que está fuera de nuestro alcance y nos explica, es decir nos da sentido, «anima» nuestra cáscara.

La cruz, por otra parte, contribuye a explicar incluso en un sentido puramente físico la nueva dirección en que su mirada se orienta. En la copla ciento veintiuno hemos leído: «quando la cruz veyá yo sienpre me omillava», su mirada, por lo tanto, aparece dirigida desde abajo hacia la cruz enhiesta, vertical, en la realidad imaginada o no del encuentro, y la cruz, en su aspecto conceptual, se presenta apuntando hacia el infinito. La proximidad de juntamiento y cruz proyecta la trivial desventura del arcipreste más allá de los límites de su circunstancialidad, situándola en la vecindad inmediata de lo trascendente. Las estrellas, «los cielos» y aquí podemos incluir las siete esferas tanto como las estrellas fijas —la mención de Ptolomeo nos autoriza a ello— no nos parecen inoportunas dado el nombre de la panadera de Juan Ruiz.

Esta digresión sobre la astrología constituye una estructura menor incorporada dentro de la más amplia que venimos examinando. Comienza en la copla ciento veintitrés, desviándose del curso principal de la narración —aventuras del arcipreste—, para más tarde volver de nuevo a confluir en él enriqueciéndolo y ensanchándolo. Creo que es en la copla ciento cincuenta y uno, donde tiene lugar la un tanto brusca confluencia. A partir de esta copla las nuevas aguas astrológicas alimentarán ya nuestro relato, y el hecho de que su protagonista naciera bajo el signo de Venus será algo que, operando desde el fondo de nuestra memoria (o desde la superficie cuando así él nos lo recuerde) afectará de una manera definitiva nuestra manera de comprender y explicarnos a Juan Ruiz.

El protagonista acaba de fracasar en sus esfuerzos. Dos veces ha terminado ya con las manos vacías. Su deseo era firme e hizo todo cuanto le fue posible para satisfacerlo. Quiere entender y se vuelve hacia los cielos que cercan el mundo sublunar y sus formas materiales inferiores: los cuatro elementos, que mezclados en distintas proporciones constituyen todo lo que de él forma parte incluyendo el hombre, cada hombre. Los cielos dieron al arcipreste su temperamento. De alguna manera ellos explican su destino; además estos cielos, estas esferas en que las «estrellas» aparecen incrustadas, son transparentes, no obstaculizarán nuestra visión. En su afán de entender, el protagonista se vuelve hacia aquello que no puede mentir y donde la corteza, para el buen intérprete, debe al menos en teoría identificarse exactamente con el meollo.

Las coplas ciento veinticinco y veintiséis nos hablan de gentes que, como nuestro obstinado buscador de mujeres, se esfuerzan: los que «... trabajan sienpre por clerezia» (125a), los que «... entran en ordem por saluár las sus almas» (126a), o «... toman esfuerço en —querer vsar armas» (126b) o «... siruen Señores con —las manos anbas» (126c). En la copla siguiente (127) los vemos fracasar y la razón que se nos da son las estrellas. En los cielos estaba la razón de su derrota, los cielos son, pues, el lugar de las respuestas. Este es el sentido de las coplas ciento veintitrés a veintisiete. Para confirmar su posición y la de sus autoridades en este punto procede Juan Ruiz a relatarnos el «exemplum» del rey Alcaraz.³⁰

El rey pregunta a cinco estrelleros cuál será el destino de su hijo, y éstos vaticinan cinco muertes, todas distintas, para el príncipe, lo cual hace que el rey enfurecido los mande encarcelar (132c). Un día, el príncipe ya «... a —buena hedat llegado» (133a) pide permiso a su padre para salir de caza. En las coplas ciento treinta y siete y treinta y ocho se nos dice lo que ocurre cuando durante la cacería se declara una tormenta:

ffaciendo la grand piedra el infante aguijo
 pasando por la puente vn grand rrayo le dio
 fforado se la puente por alli se despeño
 en vn arbol del rrio de sus faldas se colgo

Estando ansy colgado ado todos lo vieron
 afogose en —el agua acorrer non lo podieron
 los cinco fados dichos todos bien se conplieron
 los sabios naturales verdaderos salieron

Sobre la base de estos hechos, el rey concluye que los sabios tuvieron razón y ordena que se les ponga en libertad.

Resulta claro que mirar al cielo no es suficiente. Aunque allí no haya corteza y aunque no nos equivoquemos al leer, la verdad en ellos descubierta puede de todos modos ser rechazada. Si comparamos este «exemplum» con el de los griegos y romanos,³¹ veremos que la incorrecta interpretación de ciertos signos funcionó allí como verdad, haciendo posible que las leyes pasaran de un pueblo a otro, el necio romano obtuvo un triunfo. Aquí cinco sabios interpretan ciertos signos y la verdad que nos descubren es rechazada como necesariamente falsa. La verdad se torna mentira y funcionando como tal hace que sus descubridores sean arrojados a la cárcel. Es como si al hombre le tuviera que ser imposible poder estar jamás seguro de haber alcanzado lo definitivamente cierto. Cuando en el «exemplum» que nos ocupa, se le presenta al rey la verdad desnuda, éste reacciona sacando de su propio interior la corteza con que envolverla. Ninguna realidad puede existir sin cobertura, sin apariencia, aunque, parece estar diciéndonos el narrador-protagonista, ésta no sea sino la proyección sobre la realidad contemplada de la imperfección del que la examina. A veces, como en el mito de Midas y el oro, corteza se vuelve

todo lo que toca nuestro pensamiento y, a medida que nos aproximamos a los meollos, éstos parecen tornarse corteza de otros más profundos que inacabablemente nos eluden. Nada puede estar claro del todo para el entendimiento humano, nada puede ser para él absolutamente unívoco.

La rotundidad de la postura inicial —la infalibilidad de las estrellas— resulta, pues, hasta cierto punto sorprendentemente debilitada por el «exemplum» que pretendía robustecerla. No quiero decir con esto que las estrellas se equivoquen sino que no dicen la verdad de una forma lo suficientemente simple. Ninguno de los cinco estrelleros acierta a leer en ellas *toda* la verdad, sólo la suficiente para que ésta tenga que ser mal interpretada, se torne falsa y no reporte utilidad alguna.

En la copla ciento cuarenta, verso 'd', irrumpe en este contexto básicamente no cristiano (antiguos astrólogos, Ptolomeo, Platón, rey de moros) «la fe catholica», y con ella la postura ortodoxa y los límites que al poder determinante de las estrellas le impone, o puede imponerle desde arriba, la voluntad de su creador. Dios se ha reservado el poder de suspender sus leyes cuando así lo crea conveniente, cuando nuestros esfuerzos, por ejemplo, nos ganen de El la gracia suficiente para permitirnos controlar la fuerza de aquellos apetitos que nos dieron los planetas (cs. 148-149).

El arcipreste regresa en la copla ciento cincuenta y una a la acción de la cual se escapara en busca de explicaciones en la ciento veintitrés. Una de las características del galán de *Buen Amor* es que a veces actúa como si le aterrara resultar pedante y hacerse pesado. Habla como si sintiera que se ha mantenido durante demasiado tiempo lejos de su individualidad concreta, su carne y hueso, tiempo y vividura, nos hubiera estado hablando demasiado desde una posición de autoridad, desde los libros y no lo suficiente desde su experiencia, como si le llenara el súbito temor de perder la atención de su auditorio, de haberlo casi ofendido y se volviera apresurado a reafirmarse en ese aspecto de su yo protagonista que es sobre todo acción y afán de juntamiento. Porque arcipreste o Juan Ruiz o narrador o protagonista o D. Melón son aspectos de ese yo único y extremadamente complejo que existe en las coplas de *Buen Amor* y sólo en ellas. El lector puede, si quiere, imaginar una realidad exterior al libro y del libro respon-

sable, y cuyo anecdotario pueda tener más o menos elementos en común con el del personaje-autor de *Buen Amor*. Esto no dañaría demasiado al libro y su Juan Ruiz. Digo no demasiado porque por de pronto constituiría un obstáculo entre el poema y los que a él nos asomamos. No olvidemos que su personaje-autor desde sus páginas nos invita, con tal que tengamos el suficiente talento para ello, a que hagamos su libro (es decir, su vida) más largo, a que lo enriquezcamos con nuestra propia experiencia volviéndolo así más verdadero, volviendo así su *Buen Amor*, el nuestro. Creo que lo grave de «inventar» un Juan Ruiz exterior al poema es que afectaría la unidad del texto, tenderíamos a distinguir entre un Juan Ruiz significador y uno significado, uno «verdad» y otro ficción, y como no sabemos de más Juan Ruiz que el del poema³² cruzaríamos sobre él diciendo, aquí sí, aquí no, aquí nos está diciendo su verdad poética, aquí su verdad histórico-profesional, aquí su verdad-verdad, y acabaríamos preguntándonos sobre si ese hipotético personaje que vivió en la primera mitad del siglo XIV estuvo después de todo o no en la cárcel, o le gustaban después de todo o no las hembras placenteras, era o no como Trotaconventos se lo describe a Doña Garoza o, incluso, si de verdad o no creía en eso de que el hombre trabaja por dos cosas.

El arcipreste desciende, pues, sobre su yo errante, joderiego y dos veces fracasado en la copla ciento cincuenta y una y se intenta poner de nuevo a la altura de su auditorio, al que durante ya bastante tiempo ha venido hablando un poco desde el púlpito. Para ello se quita importancia, desolemnizándose de pronto hasta la carcajada con ese «nin se astralabio mas que buey de cabestro» (151b), cuyo claro propósito es el de restablecer un régimen de igualdad. Como cree haberse puesto muy en alto mucho tiempo ahora deliberadamente exagera en la dirección opuesta, pero no por esto renuncia enteramente al contenido de su lección. Desde este aspecto de su yo que está ahora trayendo al primer plano, se sirve de aquello de lo que acaba de ocuparse para justificar su nuevo intento amoroso: nos dice que él cree haber nacido bajo el signo de Venus (153a). Cree, no lo afirma rotundamente, ni hace falta. Ya al principio de esta sección nos dijo que trabajamos por haber mantenencia y juntamiento y él parece ser un incesante

trabajador. El «creo», además, facilita el que su auditorio se identifique con él, se reconozca y sonría, quizá, al encontrarse en otro con la propia excusa, la que el lector u oyente tendería a ofrecerse a sí mismo cuando, molesto por la persistencia de la propia debilidad, prefiriera creerse que el diablo lo tentó o, lo que viene a ser lo mismo, que había nacido bajo el signo de Venus y esa era la razón de sus incesantes recaídas.

Más arriba hablé de la memoria y de cómo este concepto no es unívoco en el arcipreste. El recuerdo de un bien trascendente y necesario mueve hacia Dios nuestra voluntad, pero el recuerdo de un bien físico, un placer experimentado, estimula nuestro deseo y hace que el hombre sea el único animal que persigue a la hembra a lo largo de todo el año.³³ Esto que allí dije parece, al descender de su tribuna, confirmárnoslo Juan Ruíz:

Muchos nascen en venus que —lo mas de su vida
 es amar las mugeres nunca seles olvida
 trabajan E afanan mucho syn medida
 E —los mas non trecabdan la cosa mas querida (c. 152)

Vuelve el arcipreste al amor en esta copla, que constituye el primer paso en el camino que conduce a la aventura siguiente, la siguiente desventura. Después de las coplas ciento cincuenta y uno-ciento cincuenta y cuatro, que proyectan el contenido de sus observaciones astrológicas sobre sí mismo y su temporalidad, pasa a hablarnos de la excelencia del sentimiento que le domina, en términos generales, pues ahora no está pensando en ninguna mujer determinada. En cinco coplas, de la ciento cincuenta y cinco a la ciento cincuenta y nueve, nos habla de lo que el padre Denomy, en su libro *Heresy of Courtly Love*, considera uno de los tres principios básicos de la doctrina del amor cortés: el efecto ennoblecedor del sentimiento amoroso sobre la persona del amante. Aunque en la copla ciento cincuenta y ocho haga una referencia a la amiga siempre bella a los ojos del que la ama, es claro que estas cinco coplas se centran sobre la figura del hombre.

La idea del ennoblecimiento que el amor causa, la podía haber encontrado un culto clérigo castellano de mediados del siglo XIV, además de en el mundo que le circundaba, afectado

ya por una tradición cultural muy establecida, directamente en la poesía de los trovadores, en los poetas galaico-portugueses, en algunas comedias elegíacas —el *Pamphilus de amore*, por ejemplo— o en Andreas Capellanus o en Ovidio. Puede que, incluso, aunque esto es menos probable, en los «roman courtois» de los clérigos anglonormandos o en Chrétien de Troyes o en algunas de las versiones en prosa francesa del material artúrico o en algunos de los «lais» de Marie de France o en composiciones árabes o cristiano-árabes relacionadas quizá con los poemas del cancionero de Aben Guzmán, o que podían reflejar el refinado y bisexual eroticismo de *El collar de la paloma* de Ibn Hazm. Poco probable parece que el autor castellano conociera de primera mano algunos de estos títulos o autores, como tampoco creo que sea ninguno de ellos en exclusiva responsable por las ideas que nos encontramos en estas coplas y en otros lugares de *Buen Amor*. Me parece que tendré menos posibilidades de equivocarme si afirmo que le pudieron venir de varias de las fuentes que acabo de mencionar, al mismo tiempo que, repito, de la realidad que le circundaba de la cual el ideal erótico cortesano había pasado ya a formar parte.

Cinco coplas afirman el efecto positivo del estar enamorado, y cinco —y esto es profundamente Juanruicesco— inmediatamente nos lo niegan. Hablo ahora de las coplas ciento sesenta y una a ciento sesenta y cinco. Del amor que ennoblece hemos pasado al amor que «tiene por noble cosa lo que non vale vna arveja» (162c), al amor que «sienpre fabla mentiroso» (161d), al amor manzana («malum»), espléndido de color por fuera y siempre a punto de pudrirse (163, 164), al amor que promete más de lo que está dispuesto a dar (164), y en cuyos elogios debemos no creer (165). Son dos aspectos del mismo amor, uno de ellos lo hace tan deseable, tan positivo, que aunque no podamos conseguirlo, «pero avn que omne non goste la pera del peral» (154), el acercarse al tronco, el aproximarse, es gloria suficiente: «en estar a —la sonbra es plazer comunal» (154d). El otro es manzana, sepulcro blanqueado, podredumbre teñida de carmín y empapada de perfume. ¿Cuál de los dos es la verdad del autor-protagonista? ¿O no es verdad ninguno? ¿O lo son ambos? De todos modos es la manzana, la que ocupa todavía nuestra imaginación

cuando abre la portezuela a través de la que nos dejará presenciar su tercer descalabro.

Esta tercera aventura nos fuerza a volver la vista atrás, hacia el comienzo de esta sección. A diferencia de la Cruz, ahora se trata de una dueña como aquella primera que le rechazara y a la que ésta tanto se parece (protegida, encerrada, noble, cuerda: 167, 168-78, 79, 81). El mismo protagonista, por si acaso, no olvidemos que se trata de una obra dedicada a la divulgación oral, así nos lo dirá explícitamente: «asy conçeio a —mi E al mi buen mensajero / con aquesta dueña cuerda e con la otra primero» (178cd). Con la dueña con la que nos hacen aún más conscientes de la constante juntamiento-hace volver el protagonista a los primeros manjares que encontramos y que han formado parte integrante de sus dos intentos fallidos: la semilla —ahora avena en lugar de trigo—, el pan, la vianda, la alevosa «caraça». Hay cambios que nos hacen aún más conscientes de la constante juntamiento-mantenencia. La avena, por ejemplo. El trigo fue vana promesa en el primer caso y añeja semilla que Juan Ruiz ofrece a la panadera en el segundo. La semilla, al ser plantada en el horno de la panadera, se tornaría pan. Las sugerencias eróticas son evidentes. Pero si aquella semilla es rechazada, ¿qué le pasa a esta semilla loca de la copla ciento setenta? El protagonista nos dice que por amor de esta dueña la sembró ribera del Henares. Veamos la copla entera:

Por amor desta dueña ffiz trobas e cantares
 ssenbre avena loca Ribera de henares
 verdat es lo que dizen los antiguos rretraheres
 quien en —el arenal sienbra non trilla pegujares

¿Podría sonreír o sorprenderse el auditorio entendiendo en esta copla que el arcipreste, entre cantares y trovas o tras ellas o con ellas, era lo bastante como casi todo varón para masturbarse? Me doy cuenta de que éste es un tema que, hasta hace relativamente poco tiempo, la literatura occidental ha tendido a evitar cuidadosamente, y la baja edad media no constituye en relación con esta sumamente privada actividad del hombre período excepcional. Se encuentran casos, sin embargo, envueltos en un lenguaje que puede ofrecer apoyo a la

modestia o la hipocresía del lector o del público, o una salida al autor, o que tiene como función simplemente neutralizar el posible *shock* para que éste no cancele la risa.

Uno de estos casos, que no sé que nadie haya apuntado hasta ahora, es el que ocurre en los *Cuentos de Canterbury*, precisamente en el que narra el molinero. El mañoso clérigo Nicolás acaba de tantear a la joven mujer del carpintero. Las cosas no pudiendo prosperar dadas las circunstancias de lugar y tiempo, Nicolás se ve obligado a dar fin a su tanteo y dejar las manos quietas. No por mucho tiempo. Inmediatamente después de haberse tomado tamañas libertades, saca su salterio, toca su instrumento y, como dice el semiborracho y tosco molinero que cuenta la historia, «hace música». La palabra instrumento puede designar y a veces claramente designa en los *Cuentos de Canterbury* los órganos de reproducción, en ese sentido utiliza la palabra la mujer de Bath. Por si esto no bastara, la figura de Nicolás sentado con el pesado salterio entre las piernas y las manos pulsando las cuerdas en el centro del salterio resulta, dada la manual conversación que con la bella moza acaba de tener, poco ambigua. El lector interesado en estas cuestiones puede fácilmente asomarse a las ilustraciones que sacadas del *Cancionero de Ajuda* adornan la edición del Instituto de Estudios Políticos de Madrid, de la obra de don Ramón Menéndez-Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*.

Volviendo al arcipreste, la imagen de la semilla desperdiciada en las estériles arenas del Henares tiene resonancias bíblicas que evocan la figura del tan a menudo mal comprendido Onán.

Fábula y dueña cierran esta estructura que empezara con fábulas y dueña. De los dos relatos que acompañan el primer intento, el más largo, y con mucho el más importante, se centraba sobre los intereses en conflicto de unos cuantos animales hambrientos. La aventura erótica, en la que no faltaban alusiones alimenticias, se combinaba así en estrecho parentesco con una acción claramente a ella subordinada y cuya fuerza motriz era exclusivamente el afán de mantención de sus personajes. Encontramos ahora una relación análoga entre fábula y desventura. Por otra parte, si allí el protagonista nos habló de pan y perro, de pan y perro nos hablará aquí,

pero los términos de esta metáfora, mediante la cual explica y justifica su fracaso, han cambiado de referente. Mientras que allí el pan era la verdad, hembra placentera, que el arcipreste persigue, aquí es la mentira que éste ofrece, y mientras allí el perro representa el apetito del macho, aquí el mastín es la dueña o, más exactamente, esa parte de la psique de la dueña, de su alma intelectual, la memoria, que bien orientada, recuerda correctamente y rechaza el alimento que le es ofrecido.

Esta inversión de la relación existente entre términos simbolizantes y realidad simbolizada no lleva consigo sin embargo una inversión en el significado de los dos episodios: en ambos el arcipreste se queda en ayunas, en ambos, sobre todo en el segundo, resulta muy difícil no sentir que las dueñas se han librado de buena. Podemos así al mismo tiempo no experimentar ninguna pena por el fracaso del protagonista y una cierta admiración por la prudencia de las avisadas mujeres que, al decir que no, parecer haber recordado, la primera, su propia fama «... E non despreciaran su fama ca mucho es cruel quien su fama menosprecia el derecho lo dize E querran mas amar a —si mesmos que al pecado» (p. 6. ls. 20-23), y la segunda, de más entendimiento, su salvación y la verdad de Dios (p. 6, ls. 14-15).

Esta inversión no sólo confirma sino exalta el sentido de la primera negativa que se torna, en términos morales, mucho más relevante y hace que descuelle, además, mediante el aparente contraste, la interna armonía de las dos actitudes.

El caso de Cruz es totalmente distinto. Allí no hay fábula, ni la panadera es dueña. El «no», por otra parte, que de ella recibe el arcipreste no es un «no» contra el pecado, sino exactamente lo opuesto, un «no» a su favor, para mejor pecar o al menos para pecar más enseguida, más pronto, ahora, con el mensajero mismo, sin tener que perder tiempo en espera de quien lo envía. Esta Cruz en la cual manjar y sexo aparecen sintetizados en una realidad única, es, como creo ya dije, pura corporeidad, y sugiere la satisfacción simultánea de ambos apetitos. En un cierto sentido, es la inversión exacta de la cruz y de lo que dentro del sistema cristiano de creencias ésta simboliza. La panadera del arcipreste constituye la anticruz perfecta, el guante vuelto del revés del soneto unamuniano, «cupiditas» en forma de «caritas». Sobre ella no se procede a

la abolición del cuerpo para que el espíritu quede en libertad, redimido; al contrario, éste es el que sucumbe y aquél el que resulta espléndidamente afirmado. Ferrand García «... de çerca en —la cruz adoraau» (121c). Y, a diferencia de lo que ocurre en el caso de las dueñas, el protagonista siente aquí la necesidad de vengarse burlándose en su trova cazorra (y en su narración) de panadera, mensajero, y un tanto de su propia infelicidad.

La estructura de esta sección confirma lo formulado en la primera copla (71) y sugiere que en la intensidad de su apetito por el pan y la hembra, el hombre, inconscientemente, tiende a confundirlos en una única realidad. Es decir, los dos se van haciendo iguales como resultado de la necesidad que por ellos experimentamos. Es como si a medida que nuestro interés por las realidades del mundo exterior al yo fuera internalizando éstas, fueran paralelamente aumentando las dimensiones de nuestra confusión. No es la estructura de esta sección únicamente la que me hace pensar así, muchos de los elementos que la constituyen indican, incluso considerados aisladamente, esta misma inquietante posibilidad. La cruz es, desde luego, el ejemplo más completo y marca el momento culminante en la igualización juntamiento-mantenencia. El trigo es otro, que es semilla y producto final, causa y efecto; lo que el arcipreste necesita sembrar y lo que al mismo tiempo ofrece como pago para que se le conceda el espacio que necesita para que su semilla fructifique. El pan que sostiene la vida es vida, sexo o carne de la Cruz, y es veneno; vida y muerte se muestran así sospechosamente emparentados en la inmediata proximidad del árbol de la redención. La corteza y el meollo es una dualidad de la que *Buen Amor* se ocupa constantemente, envoltura y contenido, el sustancial fruto siempre dentro, protegido por la cáscara. Aquí, sin embargo, nos hemos encontrado con la cáscara, la canal del toro, empapada de sustancia y envolviendo un meollo, los menudos, insignificante. Y en armonía con lo que acabamos de decir, al final de estas tres etapas que constituyen el comienzo del peregrinaje del arcipreste por la ruta del juntamiento, nos topamos cara a cara con Dios en esa fábula del buen mastín, que la negativa de la segunda dueña instala con tanta rotundidad

en la frente de nuestro peregrino (174-178): es el peregrino quien recuerda la fábula y la relata.

No quiero terminar estas observaciones sin decir algo sobre el segundo «exemplum» que encontramos en *Buen Amor*. La razón es el meticuloso cuidado con que aparece armonizado con la trama narrativa exterior. Ya Lecoy nos informó sobre precedentes y análogos³⁴ y nos hizo notar que en la versión del arcipreste, la fábula base aparece contaminada con otra asimismo muy conocida, la del «león enfermo».³⁵ Yo no sé, ni creo fácil pueda nunca saberse, si la idea de convertir al león-personaje de esta fábula en un enfermo se formó originariamente en la imaginación del poeta castellano, o si la idea de mezclar elementos de las dos fábulas mencionadas por Lecoy le fue inspirada por una realidad literaria anterior. No sé tampoco si todos o algunos de los puntos de vista en que nuestra versión se separa de las anteriores no andarían ya incorporados en versiones que pudieran entonces estar vivas en la tradición oral y que puedan haberse perdido después. Mi propósito no es intentar medir la genialidad oculta en el cerebro de un autor prácticamente desconocido; lo que me interesa es precisar esos elementos que, hayan o no tenido antes existencia literaria, funcionan en el ejemplo que nos ocupa de vínculo de enlace entre la trama interna de la fábula y la externa del relato en que aquélla aparece incorporada. Me apresuro a añadir sin embargo que es frecuentemente en estos vínculos de enlace entre fábulas y aventuras arciprestales donde nos encontramos muchas de las diferencias entre las versiones de *Buen Amor* y las anteriores conocidas del mismo material.

Que el león esté enfermo es en este caso la primera diferencia, que aprovechándose de su debilidad el lobo intente engañarlo es otra, que la hipócrita inmoralidad de éste se complique con una cierta dosis de desvergonzada impiedad al pedir al enfermo que bendiga la mesa es aún otra, y que el león, para castigar al que tan mal le trata pretenda hacer lo que el lobo le sugiere, de manera que pueda alcanzarlo cogiéndole desprevenido, es, creo, la última.

Estos cambios animan la fábula, dramatizándola, dotando de perfil humano a esos animales que trascienden su carácter simbólico y se tiñen de individualidad. Como en el caso de

griegos y romanos, encontramos aquí que la acción parece concebida en la imaginación de un dramaturgo, y esa intimación de lo escénico se halla intensificada por el uso del estilo directo: el autor nos permite oír hablar a sus tres personajes principales, león, lobo y zorra («gulpeja»).

Por otra parte, las transformaciones introducidas no violentan la credibilidad de la historia, al contrario, intensifican su verosimilitud, y esto no sólo porque acerquen, dramatizándola, la acción al plano de lo inmediato, sino porque establecen una serie de causaciones perfectamente encadenadas. La enfermedad del más poderoso de los cazadores explica, por ejemplo, el que éste tenga que ser alimentado, lo cual hace que el taimado lobo pueda pensar en aprovecharse dándole la peor carne con el pretexto de su debilidad, y pidiéndole, para alejar toda sospecha, que bendiga la mesa. Esto, a su vez, hace posible que el león lo golpee. Para dar un golpe fuerte hay que colocar el brazo en la posición adecuada. El enfermo y débil león jamás hubiera podido hacer esto con la rapidez necesaria y es así la bendición que el lobo le ha pedido la que le permite colocarse en posición ideal. El león levanta el brazo para trazar la cruz en el aire (es casi inevitable imaginar la piadosa expresión de su semblante) y de la cruz nace el fortísimo zarpazo que desciende como un rayo sobre la testuz del incauto lobo, que se ha, tan agudamente, pasado de listo. La zorra escarmienta en cabeza ajena y aprende a repartir. En otras versiones, el león se queda con todo o la zorra se lo da o se lo ofrece. Aquí sólo se invierten las cosas: los menudos van a la zorra y lo de fuera, la vana canal, al león. Esto no parece inapropiado si pensamos que se trata del rey de los animales y que está enfermo. Lo que quiero decir es que el león no parece abusar en esta versión tanto de su fuerza, no resulta tan tiránico su régimen, ni la actitud de la zorra, tan servil. Fijémonos ahora en que la dueña que cuenta la fábula va a identificarse con ambos animales:

Por ende yo te digo vieja e non mi amiga
 que jamas a —mi non vengas nin me digas tal enemiga
 sy —non yo te mostrare commo el leon castiga
 que el cuerdo E la cuerda en mal ageno castiga (c. 89)

Como en la cabeza del lobo aprendiera la zorra, ha aprendido la dueña en el mal destino de otras mujeres; y como castigara el león al lobo, castigará ella a la vieja si vuelve a venirle con mensajes. La ejemplaridad de la fábula y su aplicabilidad a la narración exterior se vería considerablemente disminuida si el león se nos presentara abusando de su superioridad o la zorra menos prudente y más servil. Y si el lobo es vieja tercera, no está de más que éste aparezca como hipócrita, impío, egoísta y desleal. No olvidemos además la cruz que, símbolo de perdón, se torna castigo.³⁶ Esta discrepancia entre nombre y función, realidad y apariencia, nos anuncia y prepara para el episodio, ya examinado, de Ferrand García y de su panadera.

¹ Erasmo Buceta, «La Política de Aristóteles, fuente de unos versos del Libro de buen amor», RFE, XII (1925), pp. 56-60.

² Aristóteles, *Obras*, ed. y trad. Francisco de P. Samaranch, Madrid, Aguilar, 1973.

«De aquí que, cuando está desprovisto de virtud, el hombre es el menos escrupuloso y el más salvaje de los animales y el peor en el aspecto de la indulgencia sexual y la gula.» (*Política*, I, cap. 1, p. 1413, col. b). «Pero además hay muchas clases de alimento, debido a que tanto los hombres como los animales tienen muchos modos de vida; es imposible, en efecto, vivir sin alimento...» (*Política*, I, cap. 3, p. 1418, col. b).

³ Aristóteles, *The Works of Aristotle*, eds. y trads. J. A. Smith y W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1921. No teniendo a mi alcance ninguna traducción al castellano de *Historia Animalium*, cito de esta edición inglesa.

«... and besides this the recollection of pleasure associated with former indulgence creates a longing for its repetition.» (*Historia Animalium*, VII, cap. 1.)

⁴ *Política*, I, cap. 3, p. 1418, col. b. Véase nota dos.

⁵ *Política*, I, cap. 1, p. 1411, col. b.

«Así, pues, la primera unión de personas a que da origen la necesidad es la que se da entre aquellos seres que son incapaces de vivir el uno sin el otro, es decir, es la unión del varón y la hembra para la continuidad de la especie —y eso no por un propósito deliberado, sino porque en el hombre, igual que en los demás animales y las plantas, hay un instinto natural que desea dejar detrás de sí otro ser de la misma clase que uno mismo.»

⁶ *Política*, I, cap. 1, p. 1413, col. b. Véase nota dos.

⁷ Charles Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, París, Librairie Hachette, 1911, p. 292.

⁸ James F. Burke, «Love's Double Cross: Language Play as Structure in the *Libro de Buen Amor*», *University of Toronto Quarterly*, XLIII (1974), pp. 231-262.

⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, p. 100.

¹⁰ Margherita Morreale, «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», *BRAE*, 43 (1963), p. 259.

¹¹ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Librairie Droz, 1938, p. 304.

¹² Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943, p. 924.

¹³ Eleanor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españoles de la Edad Media*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española (1959), p. 130.

¹⁴ Louis Combet, «Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la réédition du *Vocabulario de Refranes de Gonzalo Correas*», *BH*, LXXI (1969), p. 248.

En relación con esto de las nueces y los órganos sexuales del varón nos pueden ser de ayuda las observaciones de Louis Combet relativas a un, para mí hasta ahora misterioso, refrán castellano recogido a principios del siglo XVII por el pintoresco profesor de Salamanca, Gonzalo Correas. El refrán es: «Dar un pan como unas nueces», y explicándolo, Correas, siempre con su fracasada ortografía, añade: «Ironía i metáfora: kastigar a uno kon palos i golpes». Refrán que evidentemente debe estar detrás del contemporáneo «Dar un pan como unas hostias». Gonzalo Correas nos dice, además, en su colección, que en el siglo XVI pan y bollo podían designar el órgano sexual de la mujer, y que el citado refrán de los panes y las nueces tendía a ponerse en boca femenina. Louis Combet sugiere que las nueces podían significar las noblezas del varón, sus títulos. El refrán estaría así apuntando a la distancia que hay a veces entre forma y contenido, atributos sexuales de una persona y su carácter. En términos más concretos alude a la mujer que atrayendo al hombre con la promesa de su «pan» le sorprende después con algo menos blando y femenino que de lo que de ella se esperaba.

¹⁵ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 113.

¹⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Gioglio Chiarini, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1964, p. 29.

¹⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 102.

¹⁸ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna, Francke, 1954, tomo IV, p. 190.

¹⁹ Louis Combet, *Recherches sur le «refranero» Castillan*, París, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1971, p. 238.

²⁰ Combet, p. 237.

²¹ Combet, p. 238.

²² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Corominas, p. 104.

²³ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Corominas, p. 104.

²⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, p. 374.

²⁵ Francisco Antonio González, *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia de España*, trad. Juan Tejada y Ramiro, V tomos, Madrid, 1849-1855, V, III, p. 518.

«Grandis malitiae occasionem in congregatione, et distributione elemosynae captivorum et quae vulgariter Cruzata dicitur adhiberi solitam tollere (ut est possibile) cupientes, in Archipresbyteralibus Archipresbyteros, in Vicariis vero Vicarios esse volumus collectores.»

²⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II tomos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», Clásicos Castellanos, 14 y 17, 1913, I, p. 53.

²⁷ Louis Combet, «Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la réédition du *Vocabulario de Refranes* de Gonzalo Correas», p. 247.

²⁸ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, p. 141.

²⁹ James F. Burke, «Love's Double Cross: Language Play as Structure in the *Libro de Buen Amor*», pp. 236-237.

³⁰ Sobre los precedentes de este «exemplum» véanse: Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, pp. 160-164; y Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 188-190.

³¹ Véase lo relativo a este pasaje en el artículo de A. D. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny.

³² Véase la nota 31 del capítulo II, «Prólogo en prosa».

³³ Aristóteles, *Historia Animalium*, VII, cap. 1. La misma verdad aparece afirmada en *Cosmographia* de Bernardus Silvestris.

³⁴ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, pp. 146-148.

³⁵ Creo excelente el tratamiento que de las diferentes versiones de la fábula nos ofrece Lucien Foulet en su obra *Le Roman de Renard*, segunda edición, París, Librairie Champion, 1968, pp. 461-467.

³⁶ «si non yo te mostrare commo el leon santigua» (G 89c). El manuscrito de Salamanca ofrece aquí otra lectura: «sy —non yo te mostrare commo el leon castiga».

VI

EL DEBATE CON DON AMOR

Pelea llama el arcipreste a su larga discusión con D. Amor, y parece natural que así lo haga, pues dice se encontraba sañudo (181b) la noche en que su vecino se presentó de visita. Su saña no era consecuencia de haber bebido demasiado, nada tenía su estado de ánimo que ver con el alcohol, lo sabemos porque sus causas nos son perfectamente conocidas: el amor le ha defrudado haciéndole creer que obtendría cosas que al final se le han escapado de entre los dedos. No tan al final, en realidad. Ninguna de las dos dueñas le dio tiempo a hacerse demasiadas ilusiones. La escena que la copla ciento ochenta y una nos pone ante los ojos es la de un hombre inquieto en la vergüenza de su fracaso, buscando alguien a quien culpar y encontrándolo. Amor es el responsable de su mal dormir, y contra Amor, el suyo, su vecino, se orienta su resentimiento. Imaginando insultos debe estar, pues, Juan Ruiz cuando el que siente como su adversario aparece ante él.

La forma que Amor toma ni arregla las cosas ni puede conducirlo a apaciguar su ira. El insomne arcipreste parece darse cuenta de su perfección rapidísimamente: «vn omne grande feroso mesurado» (181c). No es fácil ensañarse con un niño ni apilar nuestros fracasos sobre los hombros de un adolescente. Tampoco es posible pelear dignamente con alguien mucho más débil que nosotros, al contrario, parece como si el mismo concepto de pelea exigiese para su perfeccionamiento que las fuerzas que se enfrenten estén proporcionadas. Así el Amor, no don todavía, que irrumpe en la intimidad de su insomnio, es hombre hecho, fuerte o, al menos, de buen tamaño. Es también bello y, lo que no deja de sorprendernos un tanto, mesurado. ¿Qué clase de amor es uno

llo de mesura? En cualquier caso es el que a Juan Ruiz se le aparece ofreciéndole algo en perfecto contraste con él y con su estado de ánimo. La saña es toda arciprestal, el adversario se presenta tranquilo. Esto es un poco como el que después de traicionarnos viene a darnos una lección de modales y a aconsejarnos cordura. El protagonista lo entiende así y su furia se hace más intensa. Saña es, pues, lo primero que siente dentro de sí el arcipreste (182a) después que su hermoso visitante, contestando cortésmente a su pregunta, se identifica. Los insultos que en todo ese indefinido espacio de tiempo que precede a la llegada de Amor se habían estado forjando en su ofendida imaginación se le escapan ahora a borbotones. Es una larga serie de invectivas que se extiende desde la copla ciento ochenta y dos hasta la cuatrocientas veintidós, en que se calla para abrir paso a la respuesta de su contrincante. Doscientas cuarenta y una coplas ha necesitado para desahogarse y aun así, al final, dice que se calla porque no quiere hacerse demasiados enemigos y no porque no pudiera seguir diciendo cosas, en realidad, asegura, no le ha dicho ni la décima parte de lo que tiene contra él (422c).

La larga serie de impropiedades podría haber sido caótica, y la primera vez que la leemos (u oímos) tendemos a quedarnos con esa impresión. Lo cual no está mal que así sea. El arcipreste al fin y al cabo se encuentra enfurecido, y cuando se insulta no se procede generalmente con excesiva deliberación. La sensación de desorden es en este sentido creíble, tiene una función expresiva, refleja una realidad.

Por otra parte, no importa lo de prisa que leamos o que se nos lea, hay pasajes en este largo parlamento de Juan Ruiz en que las coplas se organizan de una cierta manera sobre la base de un cierto principio ordenador que nunca hubiera podido pasársenos por alto: el largo pasaje de los pecados capitales es un claro ejemplo, otro sería el del rezo de las horas con los mancebos gólfines. Esto, en un sentido, corrobora lo que acabo de decir más arriba, pues la impresión de anarquía que el conjunto nos produce se verá acentuada por la aparición de estas estructuras organizadas numéricamente e incrustadas en su desordenado interior, un poco como si al que habla se le hubieran venido de pronto a la mente atraídas por el azar de alguna palabra o algún sonido.

La saña del protagonista se va desahogando en un ataque verbal que procede arrastrado por asociaciones que el mismo ataque va imponiendo a medida que se va manifestando. Pero detrás de este apasionado irse en palabras del arcipreste se esconde una organización de contornos leves cuya presencia hace pensar de nuevo en el tema, frecuentemente tratado a lo largo del libro, de las relaciones que aproximan hasta llegar a confundir los elementos de una dualidad o, al contrario y como pronto veremos, del mutuo alejamiento de aquellas realidades que parecían estar destinadas a la unión. Para decirlo de otro modo, se trata de cómo las cosas cuanto más intensamente se las considera más parecen ser lo que no son o son lo que no parecen ser o cómo, en suma, parecen ser y no ser al mismo tiempo. ¿Meollo o corteza? Cuanto más hondamente escarba la razón, más confusa se torna la realidad, y el universo se nos presenta, o la creación, como indescifrablemente irónico.

He hablado de ciertos órdenes, ciertas estructuras, que en el interior de esta sección acentuaban la anarquía que parecía presidir el conjunto. Quisiera, antes de examinarlas en detalle, probar la existencia de la organización a que acabo de referirme y sobre la que esta anarquía aparece sustentada. Advierto que las líneas son débiles y los perfiles confusos.

Juan Ruiz comienza su largo parlamento en la copla ciento ochenta y dos y lo concluye en la cuatrocientas veintidós. Tres partes son discernibles. La primera abarcaría las coplas ciento ochenta y dos-doscientas dieciséis; la segunda, con mucho la más larga, se extendería desde la doscientas diecisiete hasta la trescientas ochenta y siete, y la última llegaría hasta la cuatrocientas veintidós. La copla cuatrocientas veintidós ofrece peculiaridades que consideraremos más adelante.

Mi criterio de diferenciación se basa en las distintas áreas sobre las que Juan Ruiz hace que Amor lleve a cabo sus dañinas operaciones. En el segmento A (182-216), la víctima es primordialmente el cuerpo que es el que aparece directamente afectado. En A nos estamos moviendo a un nivel esencialmente físico, las actividades de Amor se proyectan sobre el mundo natural. En B (217-387), el alma es la víctima, la acción se desarrolla a nivel ético, las actividades de Amor y sus efectos tienen alcance sobrenatural. El efecto nocivo de Amor

se hace en C (388-422) extensivo a la hembra (no olvidemos que es un macho frustrado el que habla y que comenzamos por tanto a leer este ataque con nuestra atención centrada sobre el varón). Concluye este segmento (y la sección) con unas afirmaciones generales en las que se define a Amor como destructor total de almas y cuerpos —el alma ocupa ahora claramente el primer plano— mujeres y hombres. Cada uno de estos tres segmentos puede a su vez ser dividido y es esto lo que procedo a hacer ahora con el propósito de examinarlos en detalle. El segmento A podría esquematizarse de la forma siguiente:

1. Enloquece, hace enflaquecer, debilita: «Exemplum» del garzón que quería casar con tres mujeres (182-196).
- A. Amor enemigo del cuerpo (nivel físico, proyección natural).
2. Depriva de la libertad y concluye destruyéndonos: «Exemplum» de las ranas que querían tener rey (197-216).

Releyendo las coplas ciento ochenta y dos a ciento ochenta y ocho, en la que el primer «exemplum» comienza, se verá fácilmente lo que quiero decir. En la ciento ochenta y tres nos encontramos con las metafóricas flechas envenenadas y las heridas que causan; en la siguiente se nos habla de la pérdida del sueño y el apetito (no se trata aquí ya de pérdidas simbólicas si no literales); del mucho andar y mucho esfuerzo para conseguir muy poco, en la ciento ochenta y seis; de veneno de nuevo y golpes y jarabes, emplastos y medicinas, en la ciento ochenta y siete y, en la ciento ochenta y ocho, que inmediatamente precede al «exemplum» al que sirve de introducción, nos encontramos con el enflaquecimiento y la pérdida de fuerzas. Es cierto que, como he indicado, no todas las lesiones pueden ser interpretadas literalmente; no lo es menos que se nos está forzando a pensar en nuestro cuerpo y en los estragos que Amor puede causar en él.

El «exemplum» que ahora comienza confirma mi lectura. Se trata de una narración que es muy probable fuera ya popular en la Castilla del siglo XIV. María Rosa Lida de Malkiel cita en su edición abreviada del poema¹ unos refranes basados en él y cuya existencia confirma la antigüedad del relato: «Molinillo casado te veas que así rabeas», «Molinillo, molinillo si te viera yo casadillo!». Lecoy y otros² lo han relacionado con el «fabliau» «Du valet au douze femmes». Lecoy, después de establecer las diferencias entre ambos, concluye que «il n'est pas nécessaire de croire que Juan Ruiz a connu le fabliau français. En tout cas, il ne l'a pas imité».³ Una de las diferencias me parece especialmente relevante dada la función que al cuento adjudica el autor castellano. Mientras que en el «fabliau», la mujer del garzón parece disfrutar haciendo que su marido pierda salud y fuerza, en la versión de *Buen Amor* a la mujer no la oímos ni la vemos ni se nos dice nada de ella; es el amor, no la hembra, el culpable de que después de su casamiento el fornido joven que podía antes detener con el pie la rueda del molino se vea ahora derribado al intentarlo, lo que, dicho sea de paso, explica en parte; aunque en el «exemplum» se nos cuente después, el que cambie de opinión y decida que en lugar de casarse con dos mujeres más, quizá sea prudente repartir con su hermano la que ya tiene.

Si en este «exemplum» y en las coplas que inmediatamente lo preceden vemos cómo Amor lastima, en las que ahora empiezan vemos cómo destruye: «destruyes lo del todo commo el fuego a —la rrama» (197d) le dice el arcipreste que nos habla en esta copla de cuerpo y alma (197c) como ya hiciera antes una vez (184d). No creo, desde luego, que la mención del alma anule el hecho evidente de que la atención del público del libro está siendo en estos momentos dirigida hacia el cuerpo ni invalide por tanto mi argumento. Llamo además la atención del lector sobre un hecho que puede tener su importancia y que es, en cualquier caso, lo bastante curioso para que merezca ser mencionado: tres veces en este segmento (184d, 197c, 207d) aparecen juntos el cuerpo y el alma en un mismo verso y en los tres casos el alma aparece relegada a segundo término. Dos veces aparece el cuerpo mencionado solo (209b, 210c), el alma, creo, no aparece sola nunca. Cuan-

do muy poco después de comenzado el segmento B —nivel ético, proyección sobrenatural— nos encontramos con ambos en un mismo verso, las posiciones se han invertido y el alma ocupa ahora el primer lugar (221d).⁴ En el segmento C no encuentro más que un caso en que cuerpo y alma aparezcan juntos en un mismo verso (400b)⁵ y en él el alma precede a cuerpo. Esta «curiosidad» por sí sola no bastaría para justificar mi afirmación de que el segmento A se orienta hacia realidades predominantemente físicas, pero creo que, combinado con lo antes expuesto, tiende a servirla de confirmación. Es posible que quienquiera escribiese estas coplas pensara que un público de memoria bien entrenada podría percibir estas «mecánicas» diferencias, o, es posible, que procediera así obedeciendo, bien consciente o inconscientemente a la lógica de su propia construcción. De todos modos lo que el autor pensara está inevitablemente más allá de nuestro alcance y fue además siempre cosa muy suya; lo mío es lo que el manuscrito, en este caso el de Salamanca, nos ha preservado: un grupo de coplas en las que la atención del arcipreste que insulta y el auditorio que escucha se centra sobre físicas congojas y que aparece precediendo a otro en el que es el alma la atormentada.

Me he desviado un poco. La copla ciento noventa y siete da un considerable paso hacia adelante en cuanto a los nocivos efectos de Amor sobre sus víctimas, de las partes se pasa al todo, de las flechas y los golpes y la falta de apetito se pasa al fuego, de la rueda de molino que puede derribar a un hombre al suelo o romperle una pierna pasamos a esa «çigueña mansillera» (202a) que primero aterra y devora después. Le-coy,⁶ al estudiar la relación entre esta fábula y sus precedentes y análogos dentro de la tradición esópica, menciona cómo en la versión versificada del *Romulus*, atribuida a Gualterio el Inglés, éste, más fiel a la tradición clásica que Juan Ruiz, llama «hidra» al rey que Júpiter, impacientado con los pesados batracios, les envía para que los tiranice: «Iram Jovem movit, regem dedit, intulit hydrum; / Hydrus hiante gula coepit adire lacum.»⁷ El autor castellano cambia la exótica hidra en familiar cigüeña, acercando así el contenido de la fábula a la experiencia de su auditorio. Sustitución que puede no haberse originado en su imaginación poética, ya que en un manuscrito

del siglo XIII, que se encuentra en la biblioteca del Palacio de las Artes de Lyon (*Ysopet de Lyon*) hallamos junto al texto de Gualterio una versión francesa en que se ha, también, después de algunas dudas y explicaciones, transformado a la poco convincente criatura clásica en la familiar cigüeña: «La cyoigne por roi lour baille. / Hydre, li livres cy l'apelle». ⁸ Fuera o no la cigüeña idea del autor de nuestro libro, lo que es indudable es que la prefirió.

Hay algo en esta fábula que no encuentro en ninguna de las fuentes conocidas y que, creo, es una innovación de la versión castellana por deberse su presencia, si mi interpretación es acertada, al hecho de que la tiránica y destructiva cigüeña del «exemplum» representa o claramente trata de evocar en la imaginación del público la figura del destructivo y tiránico Amor de la narración exterior. Ni en el *Romulus* de Gualterio el Inglés, ni en el *Isopet I* (de París), ni en el de Lyon mencionado más arriba, encuentro nada que pueda servir de base a este verso del arcipreste: «de dos en dos las rranas comia bien lygera» (202d). La expresión «de dos en dos» la vuelve a usar más adelante, «de dos en dos nos come nos abarca e nos astraga (204b). En las coplas doscientas tres y cuatro, por otra parte, abundan los paralelismos bimembres (reiterativos bien por correspondencia directa o inversa): «señor tu nos deffiende Señor tu ya nos paga / danos la tu ayuda tira de nos tu plaga» (204cd). En la copla anterior, verso 'd', encontramos, «danos muy malas tardes e peores las mañanas», y en esta misma copla (203b) el vocativo señor aparece repetido dos veces: «señor señor acorre nos tu que matas E sanas». Estos paralelismos reiterativos no son infrecuentes en el *Buen Amor*, pero la expresión «de dos en dos» sí lo es y aun lo es más, no he encontrado ningún otro ejemplo, repetida dos veces como aquí ocurre. La repetición de esta frase, las construcciones bimembres y el doble vocativo atraen nuestra atención hacia el hecho de que las ranas se han dividido por parejas y son por parejas devoradas. ¿No es a pares como Amor, que así tiende a agruparnos, nos destruye?

El arcipreste, que no ha conseguido hembra y de ello sufre, está insultando a Amor más por el daño que éste causa cuando da, que el que causa cuando niega. Ya lo vimos en el «exemplum» del garzón que quería casar con tres mujeres,

«exemplum» que nuestro protagonista no tenía el más mínimo derecho a contar, puesto que, en cuanto a mujeres se refiere y en el sentido de que aquí se trata, él se encuentra perfectamente en ayunas. Lo que concuerda con su caracterización de, hasta el momento al menos, hombre desmesurado e imprudente. Fijémonos que está hablando de oídas o, si lo preferimos, de pura 'autoridad', no sobre la base de una experiencia de la cual carece. Afirma rotundamente los daños que el copular causa pero no ha copulado, que sepamos, nunca. No tiene ni idea de lo que dice, de la misma manera que antes, al intentar ganarse a esas mujeres, no tenía ni idea de lo que estaba haciendo o cómo hacerlo. Obró mal al intentar amar siendo ignorante, habla mal al insultar a Amor siendo ignorante y es su imprudente ignorancia la que hace, en parte, que sus acciones (y palabras) nos hagan creer más en él, nos lo acerquen, convirtiendo su literaria humanidad en algo reconocible y convincente.

Concluye el arcipreste la historia de Júpiter y la cigüeña y, con la nueva fuerza que lo acabado de contar le otorga, reanuda sus improperios, ahora en términos un tanto más vastos, acusándole de no pensar si no en tragarse sus vasallos (207d), en destruirles los cuerpos dejándolos reducidos a sólo su corazón, y aun éste en cadenas (210c). Pero ocurre algo nuevo: en la copla doscientas diez, un cambio que empezó a insinuarse en la doscientas ocho se hace evidente. Las palabras del protagonista se van haciendo ambiguas, van hablando de un dolor que puede ser el de aquel que no ha conseguido la mujer que desea, es decir, el suyo propio, «Varon que as con-migo qual fue aquel mal debdo / que tanto me persygues...» (213ab). Es como si su fracaso se fuera abriendo camino a través de tanta verdad aprendida y en la que tanto parece creer. Hay un patetismo nuevo en esos lamentos, esos insultos suyos que brotan ahora de su carne y no de su fe. Las palabras que ahora grita, él las ha descubierto, nadie se las ha enseñado. Amor es malo ahora por no haberle concedido el bien (mal) que tan obstinadamente persiguió y aun desea. En la copla doscientas quince, la ambigüedad desaparece. Se queja de que no se le dio el fruto tras que andaba, su lamento es «ante copulam, propter copulam». Se nos fuerza casi desde esta copla a mirar atrás, a

preguntarnos si las dos posiciones son compatibles: quejarnos del amor porque lastima cuando nos da lo que pedimos y quejarnos del amor porque lastima cuando no nos da lo que pedimos (215). ¿Carece esto de sentido? ¿Es absurdo ser un hombre que habla en un momento desde sus ingles y en otro desde esa memoria que recuerda vagamente cosas nunca completamente entendidas y de las que tanto se nos hablara en el prólogo en prosa? ¿Estaba siendo irónico antes? ¿Lo está siendo ahora? ¿O es que no hay aquí más ironía que la de la verdad? Y no quiero decir con esto que la verdad pueda ser expresada irónicamente, sino que quizá irónicamente sea la única manera de expresarla y todo sea al mismo tiempo exactamente su contrario.

La importancia de la copla doscientas quince reside, pues, en que nos recuerda las «otras» razones del que habla:

Responde que te fiz por que me non diste dicha
 en quantas que ame nin de —la dueña bendicha
 de quanto me prometie luego era des-dicha
 en fuerte punto te vy la ora fue mal dicha

En esta copla, el autor nos sorprende con un alarde formal que detiene nuestra atención. Todos los versos que la constituyen terminan con la palabra «dicha», bien aislada (vs.a, c,d), bien combinada con otras formando un solo vocablo (v.b). Lo que nos llama la atención, y aquí el arcipreste nos recuerda la pericia de ciertos poetas provenzales,⁹ son las diferencias semánticas existentes entre las «dichas» que cierran cada verso. La «des-dicha» del verso 'c' no es exactamente lo opuesto a la dicha del verso 'a', sino el participio del verbo desdecir. La dueña «bendicha» del verso 'b' es su tercer fracaso, la misma que encontramos en la copla ciento setenta y una: «Coydando la yo ayer entre las benditas» (171a). Es claro¹⁰ que este «benditas» no debe tener los significados convencionales de alguien en gracia de Dios o consagrado al servicio divino, ya que en la citada copla se nos dice que es por esa razón —la de haberla considerado entre las benditas— por la que el arcipreste le hace innumerables regalos¹¹, y no parece que, dadas sus aviesas y confesadas intenciones, la razón de estos presentes sea el premiar a la virtud. Puede, en cambio, que «benditas» designe las muy inclinadas al

servicio de los dedicados al servicio de Dios, mujeres, por tanto, fácilmente seducibles por un hombre con la posición del protagonista. Puede también que esta palabra hubiera adquirido ya el significado que puede tener hoy día de simple, alguien de pocos alcances y fácil de engañar. De todos modos, el principiante seductor se equivoca bien, y la «bendita» le sale prudentísima, es decir, mujer de buen seso que bien piensa y bien dice, con lo cual, al llamarla biendicha, bendita en la copla ciento setenta y una, estaba diciendo una verdad en la que no pensaba. Fue bendita porque bien dijo, y dijo bien porque la gracia de Dios estaba con ella. De nuevo con una sola palabra se están designando dos cosas opuestas: lo que el protagonista teme y lo que ansía.

El segmento B del que hablé al principio podríamos esquematizarlo así:

Padre de la codicia (cs. 217-371).	Codicia: Alano y reflejo (217-225)-229.
	Soberbia: Caballo y asno (230-236)-245.
	Avaricia: Lobo y grulla (246-251)-256.
	Lujuria: Aguila y cazador (257-269)-275.
	Envidia: Pavón y corneja (276-284)-290.
	Gula: León y caballo (291-297)-303.
	Vanagloria: El león que se mata (ira) (304-310)-316.
	Acidia: Pleito de D. Simio (317-320)-371.
Amor, enemigo del alma. Nivel ético. Proyección sobrenatural.	[Coplas de transición] (372-373).
Sacerdote: corruptor del oficio divino. Codicia en activo (374-387).	Maitines con laudes Prima Tercia Sexta Nona Vísperas Completras

La caracterización de la codicia como hija del amor plantea el problema del significado de este parentesco alegórico y de las diferencias y analogías que puedan existir entre ambos. Es bien conocido el texto de San Pablo «Radix enim omnium malorum est cupiditas» (I Tim. 6,10), del cual el protagonista nos ofrece una versión en el primer verso de la copla doscientas dieciocho, «de todos los pecados es rrayz la cobdiçia». El apóstol claramente parece referirse aquí a la codicia como deseo desordenado de riquezas. Así al menos lo entiende Santo Tomás, quien nos explica el porqué diciéndonos que proporciona al hombre los medios necesarios para satisfacer cualquier tentación que le acometa (Summa I-II, Q.84,1), ya que, continúa Santo Tomás, «Pecunia obediunt omnia», «Al dinero todas las cosas le obedecen» (Eccles. 10,19). Quizá no estaría de más recordar aquí que los evangelios parecen hacerle al pobre mucho más fácil que al rico la siempre penosa ascensión al paraíso, así menudean en ellos las advertencias contra el dinero como aquella, inolvidable gracias a una traducción no muy feliz, del camello —que resultó ser maroma— y el ojo de la aguja.

Si la codicia puede tener este sentido, también puede tener el mucho más amplio que le diera San Agustín cuando en su *De Doctrina Christiana* (lib. III, cap. 10,16) la define como el movimiento del alma que arrastra al hombre al goce de sí mismo y del prójimo o de cualquier otro bien corporal no en función de Dios, sino en función de algo distinto a Dios. Creo, y no soy en esto ni mucho menos el primero, que, así entendida, la codicia («cupiditas») está muy cerca de lo que en esta sección del libro llama Amor el arcipreste. El hombre que se deja llevar por este «movimiento del alma» está intentando realizar una sustitución: Dios por su propio yo; y vive, intenta vivir, dedicado al servicio de sí mismo con la más o menos vagamente formulada esperanza de alcanzar una cierta clase de trascendencia en la exaltación de esa noción de su propio yo con la cual quiere total y simultáneamente identificarse. Hablo de intento, ya que soy de los que creen que se trata de un propósito de imposible consecución. El mismo San Agustín nos lo dice espléndidamente al principio de sus *Confesiones*, en una frase que ya he citado más arriba: «... quia fecisti nos ad te et inquietum est cor

nostrum donec requiescat in te», «... que para ti nos hiciste e inquieto está nuestro corazón hasta que descanse en ti». Algo se afirma, algo hay en nosotros, que obstinadamente se orienta hacia la idea de un uno enteramente ajeno en el cual la humanidad perdería sus múltiples cabezas llegando plenamente a ser. El hombre que eligiendo su codicia prefiere abandonar el camino que lleva hacia esa «realidad» perfectamente «otra» tendrá que vivir en constante conflicto (agonía) con su memoria extirpando la huella de ese apetito en sí mismo y en lo que le rodea, revolviéndose contra la más leve intimación de lo trascendente, odiándola, tendrá que irse, literalmente, construyendo su propio infierno, su satanidad.

Si el concepto agustiniano de «cupiditas» nos recuerda el pecado de soberbia, es porque tiene que recordárnoslo, ambos, como ya veremos, tienen mucho en común. Hay caracterizaciones de la soberbia, sin embargo, que nos recuerdan el concepto paulino de «cupiditas» más que el agustiniano. Fijémonos, por ejemplo, en ésta que encontramos en las Escrituras: «Quoniam initium omnis peccati est superbia» (Eccli. 10,15). Santo Tomás, por su parte, la define como el desordenado deseo de la propia excelencia (Summa I-II, Q.84,2). Creo que la codicia-raíz-amor de riquezas en el sentido de San Pablo y la soberbia-principio-amor de propia excelencia acabada de mencionar son fácilmente armonizables: el deseo del propio engrandecimiento nos haría desear el dinero, y éste pondría a su vez a nuestro alcance todos los bienes y pecados de este mundo. En esta sistematización, el excesivo amor de uno mismo, la decisión de ordenar (desordenar) nuestra vida al servicio del yo (superbia-cupiditas agustiniana), precedería en el tiempo a la «cupiditas» en el sentido paulino, la cual, como ya dije, nos proporcionaría los medios para satisfacer las necesidades impuestas por nuestro deseo de autodeificación.

La cuestión que surge ahora es cómo distinguir esta soberbia, y la codicia paulina, de la soberbia y avaricia que aparecen acompañando los otros cinco pecados capitales. Simplificando un poco, yo diría que se trata aquí básicamente de una cuestión de perspectiva. Cuando pienso en la soberbia o avaricia como pecados capitales, mi atención se centra sobre aquellos aspectos de ambas que las distinguen de los demás miembros de la serie; cuando las concibo en su función de

raíz o principio, me estoy fijando en aquello que hay en ellas que las torna capaces de englobar a los demás incluyendo esos dos aspectos más restringidos de sí mismas.

Quizá el siguiente cuadro sinóptico aclare un tanto esta cuestión y la relación existente entre el amor y todo lo malo que el hombre puede realizar:

		Lujuria
		Gula
		Avaricia
Amor	Codicia	Acidia (Pereza)
		Ira
		Envidia
		Soberbia

Cualquier lector de Dante recordará inmediatamente el monte Purgatorio y sus siete terrazas. Los siete pecados son desde luego mucho más antiguos que Dante y más antiguos aún son los ocho de que hablaré más adelante. De momento es el amor lo que me ocupa y cómo todos ellos son pecados de mal amor, amor desorientado o, mejor dicho, amor orientado en dirección exactamente contraria a la correcta. En lugar de hacia El, lo absoluto afuera, esa única realidad que el hombre ha sido capaz de concebir como exactamente exterior a sí mismo, se trata aquí de un amor que se encamina hacia el propio yo y su materia, que renuncia a la «memoria» de lo trascendente, pervierte la voluntad y mutila el entendimiento.

En mi cuadro, los pecados aparecen divididos en dos grupos de tres, con la pereza separándolos. Los del grupo inferior —soberbia, envidia e ira— son los del espíritu y, por tanto, los más graves. El peor, por representar la variedad más químicamente pura de egocentrismo, es la soberbia, que no necesita el apoyo de ninguna realidad exterior al yo. Lo comete el hombre con su más alta facultad, aquello de sí mismo que está más próximo a su creador, que hacia El «naturalmente» se inclina y que el soberbio violenta tornándolo hacia la materialidad del yo; la soberbia constituye una perfecta inversión de valores: lo más excelso al servicio de lo ínfimo.

La envidia, una forma también de excesivo amor al propio yo, está muy cerca de la soberbia (los humildes no envidian). Consiste en el convencimiento de que las cosas buenas que a los demás les ocurren deberían ocurrirnos a nosotros, ya que nosotros las merecemos más, somos mejores, y es el sufrimiento que esta convicción lleva consigo. Menos pura que la soberbia, es también menos grave, puesto que en ella ya percibimos un principio de exteriorización, el yo no basta, de alguna manera estamos afirmando, al reconocer la existencia del prójimo, la de una creación, un algo más allá de las fronteras de nuestra propia individualidad. A la envidia sigue la ira, que el arcipreste hermana con la vanagloria, término que ya encontramos en Evagrio, Casiano y en San Gregorio Magno, de los que hablaremos más adelante.

La alta opinión de nosotros mismos hace que la acción del prójimo dirigida a reducir nuestro prestigio o nuestra propia estimación nos parezca intolerable y sintamos la necesidad de castigar, de poner al que nos ataca, o creemos nos ataca, en «su sitio», es decir, en una posición inferior a la nuestra. Pecamos de ira cuando de una manera violenta intentamos asertar nuestra superioridad.

La gravedad de estos pecados, cuya base común es un excesivo amor del yo, ha ido disminuyendo a medida que la realidad exterior a éste ha ido siendo reconocida. La soberbia ignora al prójimo, la envidia lo reconoce, está consciente de su existir, pero permanece pasiva. El envidioso no necesita ponerse en acción, exteriorizar sus sentimientos, puede cultivar su infierno perfectamente en silencio; el causante de su envidia no necesita en absoluto enterarse de cómo está siendo utilizado. En la ira, y esto quizá ayude a percibir su conexión con la vanagloria, no basta con que el pecador haya tenido que reconocer la existencia de alguien que no es él, ha tenido que hacer también al otro consciente de sí y de lo que siente. No es sólo que reconozca al prójimo; necesita que el prójimo lo reconozca a él, como superior, desde luego, pero que lo reconozca. Necesita la gloria vana de la sumisión de las gentes, su propio amor está indisolublemente ligado a la actitud que los demás observen hacia él. Si ésta no es la que él espera, la que su propio amor necesita, éste, su amor, lo empuja al castigo, a la venganza.

La pereza —desde ahora la llamaremos acidia— es el pecado que quizá nos parezca más difícil de relacionar con el amor. Una posible manera de comprender lo que durante varios siglos este término evocaba en la mente del clérigo occidental (clérigo en su acepción de estudiante, hombre de estudios) quizá sea definiéndolo como lo que no es, la acidia es no bastante amor o, de una manera más enérgica, la acidia es desamor. Si los tres pecados que acabamos de considerar eran de amor encaminado a un falso objeto, la acidia no se encamina. No nos mueve Dios para quererlo. Perdón. Nos obstinamos en creer que no nos mueve Dios para quererlo o para querer a nuestro prójimo. Del amor dice Dante que mueve el sol y los demás astros; la acidia es una gran parada que nos deja descubiertos, presa fácil de cualquier tentación. Quizá la acidia nazca de eso precisamente, del deseo de ponernos a tiro. Así al menos lo entiende el sutil arcipreste, que establece una estrecha relación entre acidia e hipocresía:

otrosy con açidia traes ypocresia
 andas con grand synpleza penssando pletisia
 pensando estas triste tu ojo non se ersia
 do vees la fermosa oteas con rraposya (c. 319)

porque contra este desamor, este «*tedium vitae*», puede el hombre reaccionar (al menos así se creía y en parte se sigue creyendo). Peca el que no resiste, el que, no esforzándose en amar, elige la vulnerabilidad a que la acidia nos reduce. Intenta creer que no puede amar el bien con la energía suficiente para esforzarse en alcanzarlo, y al renunciar así al esfuerzo se está abriendo más o menos conscientemente los caminos de la entrega; digo 'entrega' deliberadamente, porque el perezoso no busca; sus ojos, como su espíritu, están —así nos lo sugiere el arcipreste (319c)— caídos hacia la tierra; sólo una fuerza parece operar sobre él, la de la gravedad, hasta que algo tentador irrumpe dentro del radio de acción de sus sentidos —su vista caída—, y hacia ello se torna mero y desalmado gravitar de carne a carne.

Los tres pecados del grupo superior son mucho más fáciles. Puedo casi decir más inocentes. Los tres implican amor excesivo y mal orientado, pero hacia el exterior, suponen un

reconocimiento por parte del pecador de todo lo que con él constituye la creación, es decir, este mundo querido y creado por Dios. Pero lo quiere desordenadamente, no a la mayor gloria de su Hacedor, sino a la mayor satisfacción de sí mismo. Así, la avaricia, en su sentido más restringido, es amor desordenado de bienes de fortuna, riquezas; la gula, desordenado amor de la comida y la bebida, y la lujuria, amor desordenado de las criaturas y sus atributos sexuales. Siempre, insisto, a la mayor satisfacción del yo. De los tres, el más cercano a los pecados del espíritu es la avaricia, porque el apetito que ella satisface es artificial, inventado por el hombre, y en este sentido, aunque tendiendo hacia fuera, el pecador está cayendo un poco hacia sí mismo; en la gula, en cambio, partimos de la necesidad que experimentamos de satisfacer un apetito que Dios puso en nosotros, es puro exceso. En cuanto a la lujuria, en ella hay ya implícito un principio de armonía, el pecador sale de sí mismo no hacia las cosas, sino hacia otro ser humano, y no para afirmarse en contra suya, castigándolo, como en el caso de la ira, sino para gozarse de él haciéndolo, más o menos, parte de su gozo o su agonía.

Comencé por abajo y he ido subiendo; hubiera podido hacer exactamente lo contrario. No olvidemos que estas siete maneras de amar mal están íntimamente ligadas; todas brotan de la misma raíz, y que amar por el gozo o gloria o felicidad que este sentimiento y su satisfacción proporcionan al yo amante es ya el principio de la soberbia y de la soledad.

Es posible que me haya extendido demasiado, pero me interesa mostrar que Juan Ruíz no está hablando de una manera vaga o imprecisa cuando establece esta especie de genealogía que lleva de Amor a los siete pecados capitales. Digo siete porque creo que, aunque se ocupe de la codicia al mismo tiempo que los demás, la diferencia cuidadosamente presentándola como hija de Amor (218b) y raíz de la que los otros nacen:

la soberuia E ira que non falla do quepa
 avarizia e loxuria que arden mas que estepa
 gula envidia açidia ques pegan commo lepra
 de —la cobdiçia nasçen es della rrays e çepa (219)

No se nos presenta la codicia, al menos en esta sección del libro, como simplemente un octavo pecado capital, sino como anterior a ellos, miembro, por así decirlo, de la generación precedente. Advierto que si el autor hubiera querido hacer ocho los pecados, no hubiera sido él el primero. No es cuestión de trazar aquí la muy complicada historia de estos pecados desde los dos grupos de cuatro que encontramos en Zeno¹² y Cicerón,¹³ a la lista de Horacio¹⁴ o a la de Orígenes,¹⁵ quien nos ofrece siete enemigos espirituales de Israel sobre la base de los siete pueblos con que los israelitas tienen que enfrentarse en su conquista de Canaan (Dt. 7,1-2). Evagrio (m. 398), ermitaño en el desierto de Egipto, insiste en el número ocho y los nombra en el orden siguiente: gula, impureza, avaricia, melancolía, ira, pereza, vanagloria y orgullo, orden sugerido probablemente por las necesidades y peligros de la vida monacal.¹⁶ Casiano de Marsella, en sus *Collationes*,¹⁷ citando las opiniones de otro ermitaño que visitara Egipto, repite en un orden ligeramente alterado, pero dejando a la gula en primer lugar, los ocho pecados de Evagrio, y establece un paralelo, a la manera de Orígenes, entre los enemigos espirituales de Israel y los físicos, enemigos estos últimos a los que, para mantener sus cifras en orden, añade ahora Egipto¹⁸, que representa la gula, ya que Israel tuvo que empezar por romper las cadenas de la esclavitud y escapar del poder del faraón antes de iniciar su larga marcha hacia Canaan y la gula parece ser que, dado el género de vida que elegían, era el pecado con que los buenos ermitaños tenían que enfrentarse primero. Por cierto que el autor castellano parece estar al tanto de la importancia que este pecado tuvo entre los padres del desierto: «mato la golosyna muchos en —el desierto / de —los mas mejores que y eran por cierto» (295ab). Esto sugiere que conocía algo de la historia de estos pecados y que estaba bien informado en cuanto a ellos, como parece estarlo en cuanto a casi todas las materias que toca en su libro. Su formación debió de ser dada su época y país verdaderamente extraordinaria.

Es San Gregorio Magno el que fija, gracias a su prestigio, definitivamente en siete el número de los pecados capitales alterando las listas que le llegan de Evagrio y de Ca-

siano. San Gregorio, siguiendo en esto a San Agustín, coloca el orgullo (la soberbia) a la cabecera de su lista, añade la envidia (un pecado que los padres del desierto no debieron tener demasiada ocasión de practicar), hace uno de la melancolía y la pereza, y concluye con la lujuria. Su lista es, pues, la siguiente: orgullo (San Gregorio usa la expresión «inanis gloria»), envidia, ira, acidia (la llama «tristitia»), avaricia, gula y lujuria.¹⁹ A partir de San Gregorio las variaciones serán de poca importancia, habrá alguna vacilación entre «tristitia» y acidia, y cuando esporádicamente reaparezca el ocho se deberá a que a la «inanis gloria» se le ha añadido la soberbia.

A principios del siglo XII, Pedro Lombardo confirma la tradición gregoriana, pero sustituyendo ya de una vez para siempre la «inanis» o vana gloria por la soberbia²⁰, y en el siglo siguiente, con Santo Tomás y San Buenaventura los pecados capitales quedan definitivamente establecidos dentro de la doctrina católica. En el año 1215 tiene lugar el IV Concilio de Letrán, y en uno de sus cánones, el veintiuno, se establece la confesión anual obligatoria para todos los fieles.²¹ Esto va a hacer que durante ese siglo se compongan para auxilio de confesores gran cantidad de tratados sobre los vicios y las virtudes. Algunos de estos tratados ejercieron enorme influencia, como el del dominico español San Raimundo de Peñafort, *Summa casuum poenitentiae*, o el larguísimo del también dominico, pero francés, Guillermo Peraldo, *Summa aurea de vitiis et virtutibus*, fuentes ambos del aburridísimo sermón que al final de los *Cuentos de Canterbury* pronuncia el párroco, si no para solaz, al menos para edificación de sus compañeros de peregrinaje.

El canon veintiuno del IV Concilio de Letrán va a extender considerablemente el uso de esta espléndida herramienta de autoanálisis que son los pecados capitales. Se impone la necesidad de que los fieles, lo mismo que sus sacerdotes, se familiaricen con ellos, y muy pronto estos clérigos de memoria bien abastecida y mejor entrenada²² elaboran recursos mnemotécnicos para facilitar su aprendizaje y retención. Uno de estos recursos parece haberse impuesto sobre los demás y explica, creo, el orden que sigue nuestro autor en la exposición de los pecados. Henricus Ostiensis, muerto a finales del siglo XIII (hacia 1271), canonista y obispo, escribe los si-

guientes versos que cita O. Zöckler en *Das Lehrstück von den sieben Hauptsünden*:²³

Dat septem vicia
Dictio saligia

«Saligia» es el secreto y es uno bien sencillo: las letras de que esa palabra se compone son las iniciales de los siete pecados. Naturalmente, el orden tradicional y digamos teológico ha sido alterado, ya que para formar una palabra con sus iniciales había que alternar vocales y consonantes. Si Henricus hubiera seguido el orden tradicional, hubiese acabado con la siguiente impronunciable maravilla «siiiagl». Recordemos que las iniciales de que se trata son las de los nombres latinos. «Saligia» sigue e impone la siguiente clasificación: «Superbia», «avaritia», «luxuria», «ira», «gula», «invidia», «acedia», orden que es el mismo del catecismo del padre Juan M. Ripalda²⁴ que yo y muchos españoles conmigo aprendimos a recitar de niños. Volviendo a Juan Ruiz, observamos que el orden que éste sigue en su debate con Amor ofrece algunas peculiaridades. Parece como si la memoria le hubiese flaqueado. No lo digo por la copla doscientas diecinueve (véase p. 137), donde todo lo que ocurre en cuanto a «saligia» se refiere es que se ha pasado la ira de cuarto a segundo lugar, lo que creo puede explicarse no tanto por razones métricas, que hubiesen sido fáciles de resolver jugando un poco a poner y quitar artículos, sino por lo que de estos pecados nos dice en el segundo hemistiquio de cada uno de los dos primeros versos. En efecto, la soberbia y la ira, siendo ambos pecados del espíritu, sugieren ese trascender de los límites de lo finito y lo físico implícito en «non falla do quepa» (219a). En cuanto al fuego de «arden más que estepa» (219b), es algo constantemente asociado con la lujuria y, a través de ella, con los demás pecados de la carne.

Pienso que donde podemos ver un posible vacilar de la memoria del alborotado arcipreste es al tratar éste de cada uno de los pecados por separado. La envidia «invidia» ocupa ahora el cuarto lugar, en la copla doscientos diecinueve aparecía en sexto, posición que es la que le asigna Henricus Ostiensis. La ira, por su parte, primera «i» de «saligia», pasa

a ocupar el puesto de la envidia, es decir, de la segunda «i». Dada la identidad de iniciales de los dos pecados, las vacilaciones debieron ser constantes e inevitables. Con esto, lo que quiero decir es que no creo que el orden seguido por Juan Ruiz en el tratamiento de los pecados tenga implicaciones conceptuales. Sigue simplemente aquel en que se los aprendió, es decir, el dictado por «saligia», colocando en posiciones cuarta y sexta los dos pecados que comienzan por «i».

Para concluir, mi posición es que el autor de nuestro poema entiende los pecados a la manera tradicional fijada desde San Gregorio y que las anomalías observables en el orden que sigue en su presentación son explicables sobre la base de *a*) exigencias estróficas (219), y *b*) sistemas utilizados para su aprendizaje.

Dije más arriba que la codicia de la que se ocupa Juan Ruiz en las coplas doscientas diecisiete a doscientas diecinueve no puede identificarse con ninguno de los pecados ni considerarse como distinto, sino que más bien, como aparece implícito en el concepto de raíz, constituye algo común a todos ellos, el apetito del yo por autoglorificarse, por adquirir toda clase de bienes, honra, riquezas, gloria, mujeres, etc. Vemos, por ejemplo, cómo en las coplas doscientas veinte y doscientas veintiuno se nos habla del deseo del hombre por haberes y dinero y de los crímenes que comete para conseguirlo, pero no se trata del dinero considerado como un fin en sí mismo, eso sería avaricia, sino como medio, en ese caso, para cumplir las promesas que quiso o se vio obligado a hacer a la hora de satisfacer su apetito amoroso (220c). En la doscientas veintitrés se nos habla de la codicia —el deseo— de Venus por ser reconocida como la más bella de las tres diosas. «A la más hermosa» era lo que decía la inscripción grabada sobre la famosa manzana de la discordia, y fue la codicia de Paris por Helena lo que le hizo arreglar las cosas de manera que pudiese contar con la cooperación de la diosa del amor. La copla doscientas veinticuatro nos habla de la codicia de los egipcios, es decir, de su deseo de seguir siendo dueños y señores de todo el pueblo israelí. No se trata en estas coplas de la avaricia, sino de algo que se encuentra muy cerca de la «cupiditas» agustiniana y que constituye la base del árbol de los pecados. Cuando en las coplas doscientas cuarenta y seis

a doscientas cincuenta y una el arcipreste nos describe la avaricia, hablará de ella en términos esencialmente monetarios como corresponde al pecado que en la *Ciudad de Dios* (lib. XIV, cap. XV), San Agustín define como «libido habendi pecuniam». Una rápida ojeada sobre estas coplas bastará para darse cuenta de cómo la atención del hablante está centrada sobre el dinero: rico, tesoros, haberes, renta, tesoros de nuevo, riquezas, tesoro por tercera vez; el resto está dedicado casi por entero a hablarnos del pobre que nada tiene y del rico mezquino al que tanto sobra y nada da, y se nos habla de hambre, desnudez y falta de albergue. Estamos, evidentemente, moviéndonos en un área de responsabilidad moral mucho más restringida de aquella en la que nos encontrábamos al hablar de la codicia. Quisiera decir también, aunque no sin cierta inseguridad, que el «exemplum» con que Juan Ruiz ilustra su codicia parece corresponder de una manera perfectamente satisfactoria al concepto que de ella nos ofrece; se trata del «Ensiemplo del alano que lleuaua la pieca de carne en —la boca» y que al ver su imagen reflejada en el agua desea también la carne que allí se le aparece. El resultado es que, al querer alcanzar la que en realidad no existe, pierde la muy real que llevaba entre los dientes. No me parece forzar las cosas el ver aquí una imagen de la situación en que se encuentra el pecador que deja de amar a Dios lo suficiente para amarse a sí mismo demasiado, perdiendo lo real por lo aparente y encaminando su espíritu, que naturalmente se yergue hacia la luz, por el camino de las sombras.

El sañudo Juan Ruiz dedica a la presentación de cada uno de los pecados un número de coplas que aparece dividido en dos partes, la primera dedicada a considerar conceptualmente el pecado definiendo con mayor o menor precisión su contenido, y la segunda, a ilustrarlo por medio de un «exemplum». La relación entre los «exempla» y los pecados a que éstos acompañan no es siempre demasiado evidente. A veces, como en el caso del «exemplum» del lobo y la grulla que ilustra el pecado de la avaricia, Juan Ruiz precisa o recuerda a Amor la clase de pecado que su cuento se propone ilustrar. La copla doscientas cincuenta y cinco tiene claramente esa función, ya que la acción del lobo, faltar a la promesa dada, puede ser tanto un acto de avaricia como de so-

berbia. Además, y por obvias razones, este «exemplum» se venía utilizando tradicionalmente para ilustrar la ingratitud, tradición a la que obedece el arcipreste cuando en la copla siguiente nos dice: «En fazer bien al malo cosa nol aproue-cha / omne desagradesçido bien fecho nunca pecha» (256ab). Antes de considerar esto como un defecto de la técnica narrativa del autor, debemos recordar que los siete pecados forman un todo único, son siete ramas de un mismo árbol, y que intentar circunscribir de una manera estricta cada «exemplum» al pecado que acompaña hubiera sido, en cierto sentido, falsear la realidad, y la realidad es algo por lo que *Buen Amor*, a lo largo de todas sus páginas, da prueba de sentir un extraordinario respeto.

En mi opinión, estos «exempla» ilustran los distintos pecados ilustrando al mismo tiempo el hecho de que cada uno forma parte integrante de un sistema cuyos elementos se encuentran estrechamente relacionados entre sí. El soberbio caballo actúa airadamente cuando derriba al asno en medio de la cuesta gritándole después «don villano nesçio buscad carrera larga» (239d). El «exemplum» del águila y el cazador podría ilustrar cualquiera de los siete pecados, aunque el hecho de que el autor se lo haya adjudicado a la lujuria me parece especialmente acertado dadas esas notas de violencia, penetración, destrucción por sorpresa, descuido apenas notado por el águila de esa pluma que se le cae, caída sin importancia que va a causar su destrucción definitiva porque el que la recoge va a convertirla en flecha que le deshaga los costados, arco y flechas, armas del amor al que, no olvidemos, toda esta larga exposición va dirigida. La corneja envidiosa es también soberbia, y el pavón que la castiga está vengando su ofendida dignidad y cometiendo un pecado de ira (cs. 285-288). Creo que con esto es suficiente; lo mismo ocurre con los demás «exempla» de la serie. Insisto en que esta polivalencia de sus fábulas es otra prueba más de la preocupación del autor con el tema central de su libro: la realidad «hombre» y la extraña y agónica relación en que éste se encuentra con respecto a su ideal sistema de valores. Quienquiera que fuese el que escribió estas coplas, era un buen conocedor del alma humana. Lo iremos comprobando a medida que progresa este ir viviendo que es *Buen Amor* y va tomando forma ante nos-

otros esta realidad que no es máscara improbable, sino algo que a pesar de los siglos se nos presenta como muy cercano, inquietantemente reconocible.

Unas líneas más arriba, al hablar de la lujuria, se apuntaba la eficaz manera que tiene el autor de asociar fábulas y pecados. Además, es en ello original. Los cuentos los hereda, desde luego, pero sabe utilizarlos y hacerlos esencialmente funcionales dentro del pasaje en que aparecen incorporados. Y ya que hemos recordado la lujuria, y en su libro ésta es dueña y señora, quiero hacer notar cómo aparece leve, a veces no tan leve, pero siempre distintamente insinuada en las observaciones que sobre todos los demás pecados se nos hacen, con la única excepción de la avaricia. En el primero, la soberbia, nos habla de «las joyas para tu Amiga de que las conplaras» (230c) y de «forçar muchas mugeres cassadas e esposas / virgenes E solteras vyudas E rreligiosas» (231cd).²⁵ En la envidia, nos habla de la «amiga» también y de los celos: «temiendo que a —tu amiga otro le fabla en locura / por esto eres çeloso e triste con rrencura / ssyenpre coydas en çelos de otro bien non as cura» (277bcd). Otro tanto ocurre con la gula: «ffeciste por la gula a —lot noble burges / beuer tanto que yugo con sus fijas pues ves / a —fazer tu forniçio Ca do mucho vino es / luego es la logxuria E todo mal despues» (296). Lo mismo con la vanagloria (ira): «Con la grand yra sansson que —la su fuerça perdio / quando su muger dalyda los cabellos le corto / en —que avia la fuerça E desde la byen cobro / a —sy mesmo con yra e a —otros muchos mato» (308). Para terminar, la acidia: «pensando estas triste tu ojo non se ersia / do vees la fermosa oteas con rraposya» (319cd).

Si dentro de las siete secciones prestamos atención no a las coplas dedicadas a los «exempla», sino a aquellas que se ocupan de describir cada pecado, veremos que a la lujuria le dedica el hablante trece coplas (257-269). El pecado que más cerca le sigue es la envidia, con nueve (276-284), y a continuación vienen la soberbia, gula e ira, con siete cada una. Sólo cuatro coplas se dedican a la acidia (317-320). El pecado que recibe, pues, más atención es la lujuria, y no sólo en términos cuantitativos. Al describírnoslo introduce el autor dos «exempla» extra: el de David y la mujer de Uría (258-259) y el

complicadísimo (o complicadísimos) del sabidor Virgilio (261-268).²⁶ Hay otros ejemplos de alusiones a personajes célebres,²⁷ pero ninguno puede compararse en extensión al de Virgilio y la mala dueña, ni en ninguno de los otros pecados aparecen estos ejemplos secundarios escogidos y agrupados tan cuidadosamente. En efecto, se trata de un personaje bíblico y de otro perteneciente al mundo pagano, Israel y Roma, el rey David y el sabidor Virgilio, dos grandes poetas: uno, siervo de Dios; otro, nigromante conocedor del futuro. Dos de los más prestigiosos representantes de lo que para el hombre del medioevo occidental eran los de los estadios esenciales de su cultura; el pasado de su fe, su momento de máxima grandeza. Deliberada o no, la selección de estos dos personajes con todo el riquísimo poder connotativo de cada uno de ellos —fe y razón— para ilustrar el pecado de la lujuria implanta en la mente del lector (auditorio) la sospecha de la inevitabilidad de ese pecado. Ni David ni Virgilio siquiera pudieron escapar a él. Produce además un cierto efecto consolador. Si seres tan excelsos no fueron capaces de controlar su carne, ¿cómo podré yo? Además, David fue perdonado, y en cuanto a Virgilio, debía ser muy difícil imaginárselo entre las llamas del infierno. Sabemos que Dante lo acercó al cielo todo lo que pudo.²⁸

La lujuria se nos muestra así como un cáncer no necesariamente mortal que se extiende a los demás pecados y recibe especiales atenciones en el espacio designado a ellos. Esto no puede sorprendernos excesivamente; volvemos a pensar en la identidad y motivos del protagonista que, aunque parta en buena teología del concepto del amor como «cupiditas», ruge desde su condición de macho fracasado buscador de hembras placenteras. Se trata de alguien que combina su educación y su apetito, que dice lo que sabe y lo que debe, y que sabe lo que siente y desea. Autoridad y experiencia, la verdad aprendida, heredada, y esa otra que el proceso de vivir va descubriendo en nosotros mismos y en lo que nos rodea, aparecen sintetizadas en este extraño ataque contra un enemigo que tanto se quisiera tener a nuestro lado. Amor es malo, se nos dice, porque lleva a pecar, pero el protagonista lo insulta porque a él no le dio la oportunidad de hacerlo. Dos actitudes se están confundiendo y dos amores, el amor padre de la co-

dicia y el amor de hembra placentera, el vasto y el menor; y el arcipreste no puede insultar al uno sin incluir al otro. Su punto de partida es doctrinal, pero está sañudo y su pasión se vierte sobre aquellos pecados que, descendiendo del primero, hubieran podido fácilmente separarse del segundo. Nuestro protagonista no está pensando demasiado, está hablando de memoria y en celo.

De tristeza nos habla *Buen Amor* al comienzo de la acidia (cs. 317, 319) también en buena doctrina. «Tristitia» llamó a este pecado San Gregorio Magno,²⁹ combinando en uno, como creo haber dicho antes, los que fueran dos, «tristitia» y acidia, en Evagrio, Nilo de Constantinopla y Casiano de Marsella. «Tristitia» lo llamó también San Isidoro,³⁰ y este término alternará con el de «acedia» desde el pontificado de San Gregorio Magno hasta el final del siglo XII, cuando «acedia» se impone definitivamente, gracias sobre todo a que ése fue el nombre que prefirió Pedro Lombardo.³¹

No es tan sólo la acidia la que se ve acompañada de tan poco tentadora característica como es la tristeza; la lujuria (cs. 268, 274) y la envidia (cs. 276, 277) aparecen en la misma compañía. Que el libro caracterice a la envidia como triste, era inevitable; envidia es la tristeza que el bien de otro nos produce o, lo que es lo mismo o casi, el ver con malos ojos (in-videre) el éxito de los demás y con él afligirse, pues constituye prueba de una superioridad que quisiéramos para nosotros mismos.³² Pero el hecho de que los otros dos pecados especialmente cargados de tristeza sean precisamente la lujuria y la acidia constituye una especie de aproximación entre ambos que se ve confirmada cuando, en la copla trescientas diecinueve, el otear con raposería a la moza y el ojo triste³³ del perezoso aparecen en apretada vecindad: «pensando estas triste tu ojo non se ersia / do vees la fermosa oteas con rraposya» (319cd). La acidia, dije antes y durante siglos se ha venido diciendo desde los púlpitos, nos deja indefensos frente a las asechanzas de la carne y es triste porque es «tedium vitae» pobreza de amor, pequeñez de espíritu, es decir, entre otras cosas, pusilanimidad. De la tristeza de la acidia se contamina la lujuria y como consecuencia de la falta de amor al prójimo, a Dios, a su creación, se produce el exceso de amor a la hembra y sus atributos sexuales. Es un poco lo de

copular por triste aburrimiento y vuelta al triste aburrimiento después de copulado y vuelta, sin que al final estemos seguros de si copulamos porque nos aburrimos o si nos aburrimos porque eso nos lleva a copular más. Creo que por este tortuoso vericuetto de acidia y lujuria, aburrimiento y copulación, llegamos a la hipocresía de que se nos habla en el poema (319a), donde estas cosas aparecen sugeridas en ese ojo caído y triste del perezoso, ojo que se enhiesta raramente en cuanto la hermosa penetra dentro de los límites de su radio de acción. La hipocresía viene, pues, del brazo de la lujuria a integrarse con la acidia y, podemos decir, a desplazarla, ya que el largo «exemplum» que aquí nos encontramos tiene, mucho más que de esta última, de aquella primera.

En este «exemplum», el protagonista da muestras de poseer un conocimiento no común en materias de procedimiento judicial. Existen dos trabajos que, aunque un poco largos, no dejan en esta cuestión lugar a dudas: el de Martín Eizaga y Gondra, y el de Lorenzo Polaino Ortega.³⁴ Ambos autores se hallan de acuerdo en que el que escribe estas coplas está muy al tanto en cuestiones de Derecho Procesal, y se hallan en desacuerdo con respecto a cuales sean las precisas fuentes jurídicas de que cada autor se sirve. Según el primero, el proceso ante don Simio se rige por leyes anteriores a las *Partidas*, es decir, por el *Fuero Real*, las *Leyes de Estilo* y, a veces, por el *Fuero Juzgo*. De acuerdo con el segundo, su fuente es exclusivamente las *Partidas*, que, aunque no fueron promulgadas hasta el Ordenamiento de Alcalá en 1348, gozaron de gran prestigio desde la fecha de su redacción, 1265.³⁵ El hecho de que la acción de nuestro «exemplum» se sitúe en 1263, es decir, dos años antes de concluida la redacción de las *Partidas*, no tiene, según Ortega, mayor importancia, ya que el «exemplum» en cuestión se escribía bien entrado el siglo XIV y a su autor, que no sería un historiador del derecho, le interesaría mucho más el contenido y disposiciones de ese cuerpo legal que la fecha de su redacción: un error de dos años desde este punto de vista no parece tener excesivo alcance. Sea como fuera —y tiendo a inclinarme a favor de la posición de Polaino Ortega— el juez de nuestro cuento sabe mucho procesal, más ciertamente que el galgo y el mastín, abogados res-

pectivos del lobo y la zorra, los cuales, por su parte, y sobre todo el primero, no están tampoco demasiado «verdes».

La acción pretende ponernos en Bujía, ciudad de la costa africana que en tiempos del arcipreste pertenecía al reino de Túnez. En cuanto al tiempo, nos envía, ya dije, a 1261, lo cual parece alejar las cosas bastante y ponerlas a saludable distancia del hoy y aquí en que su autor escribe. Dado que la legislación sobre la base de la cual se opera es tan próxima, no parece que el exótico nombre disminuya de una manera significativa la capacidad del auditorio para reconocer su propio entorno, y tendría la ventaja, como acabo de sugerir, de ofrecer a su autor cierta protección en caso de que algún mal pensado pudiera darse por aludido. Además, el africano simio va bien con la Bujía, es decir, que el uno puede haber sugerido la otra, o viceversa.³⁶ En cualquier caso, hace falta un juez y un lugar definido en el tiempo y en el espacio para que la demanda del lobo cumpla los requisitos que «la ley exigía (ley 14, Tit. I, Prt. VII) exacta fijación en el tiempo del hecho de autos, señalándose el día, mes, año y era en el escrito de la demanda».³⁷ Este es precisamente el contenido de las coplas trescientas veinticinco y veintiséis con la excepción del día:

Ante vos el mucho honrrado e de grand sabidoria
don xymio ordinario alcalde de bugia
yo el lobo me querello de —la comadre mia
en jysio propongo contra su mal —fetría

E digo que agora en —el mes que paso de feblero
era de mill e tresientos en —el ano primero
rregnante nuestro Señor el leon masillero³⁸
que vino a nuestra çibdat por nonble de monedero .

El lobo hipócrita, «lo que el más fazia a —otros lo acusava» (322a), solicita la pena de muerte para la raposa, a la que acusa de ladrona,³⁹ y tan seguro está de su culpabilidad, la ha visto robar un gallo (321ab), que no vacila en someterse a la pena del talión (328d) en caso de no poder probarla. El lobo y su abogado están en todo actuando de acuerdo con el código de Alfonso X, el cual hacía posible que el procedimiento penal se iniciase por querrela (Proemio y ley 1, Tit. I, Prt. VII)

cuando se tratara de un delito contra la propiedad, estableciendo también que el querellante se obligaba a probar su acusación, y en caso de defecto o insuficiencia de la prueba, incurría en la misma pena que hubiera correspondido al acusado de haberse demostrado su culpabilidad (ley 26, Tit. 1, Prt. VII):⁴⁰ «Et si por su conoscencia nin por las pruebas que fueren aduchas contra él, non le fallare en culpa daquel yerro sobre que fue acusado, debelo dar por quito, et dar al acusador aquella misma pena que diera al acusado». ⁴¹ La zorra pide al juez abogado que la defienda (c. 329) fundándose en la ley 6, Tit. VI, Prt. III, lo cual éste le concede otorgándole un plazo de veinte días para comparecer y contestar a su acusador (ley 14, Tit. I, Prt. VII). ⁴² Concluido el plazo comparecen de nuevo las partes, pero ahora la zorra viene acompañada de su «grand» abogado, grande en más de un sentido, pues se trata de «vn mastyn ovejero de carrancas çercado» (332c). Este, además de conocer bien las inclinaciones del que contra su cliente se ha querellado, no debe sentir demasiada simpatía por él, ya que no sólo le roba las ovejas, sino que está amancebado con la mastina, su mujer (338a).

El abogado de la zorra no intenta demostrar la inocencia de su defendida, sino invalidar la acción del lobo mediante la interposición de dos excepciones. La primera es perentoria: el lobo, siendo ladrón conocido, «infame de derecho», no puede iniciar acción contra la zorra ni ser testigo contra ella. La segunda excepción es dilatoria y el «grand» abogado comete serios errores al interponerla. Se trata de que el lobo se halla excomulgado porque, estando casado con doña Loba, tiene barragana pública (337) (ley 8, Tit. XVI, Prt. III)⁴³ y la excomunión invalida su acción al menos mientras dure su vigencia.

Galgo y lobo, aturridos y amedrentados, conceden lo que les ha echado en cara el mastín, y la zorra, envalentonada, solicita que «... sean tenidos / en Reconvençion...» (339cd) y se les condene a muerte. El juez los emplaza para después de Epifanía cuando habrá de dictar sentencia (340d). Mientras el tiempo pasa hay algunos intentos de sobornar a don Simio (342), intentos que no tienen éxito. Una vez el plazo cumplido y después de pedir a las partes que arreglen sus diferencias mediante «...buena abenencia»⁴⁴ (343c) y haberse éstas nega-

do a ello (346c), pronuncia don Simio su muy pensada y acertadísima sentencia que se extiende a lo largo de diecinueve coplas (348-366). El fallo de don Simio es absolutorio tanto para la querellada como para el reconvenido. A la zorra se la deja en libertad porque una de las excepciones presentadas por su abogado, la primera, «la exepçion primera muy byen fue llegada / mas la descomunión fue vn poco errada» (354ab), prospera invalidando la acción del lobo en la demanda originaria. El lobo es absuelto porque don Simio, con muy buenas razones, estima improcedente la reconvencción que la zorra interpone contra él:

fallo mas que —la gulpeja pide mas que non deue pedir
que de equal en —criminal non puede Reconvenyr
por exepçion non puedo yo condepnar nin punir⁴⁵
nin deue el abogado tal petiçion comedyr (358)

La versión que de este «exemplum» encontramos en *Buen Amor* dista mucho de la de sus precedentes y es muy superior a ellos. Lecoy afirma que éstos sólo ofrecen como el esqueleto de lo que encontramos en el libro.⁴⁶ Treinta y cuatro octosílabos tiene la versión de esta fábula en el *Isopete de Lyon*, y dieciséis versos, ocho dísticos elegíacos, en la versión latina atribuida a Gualterio, el Inglés. La versión castellana se compone de cincuenta y un tetrástrofos, es decir, doscientos cuatro versos, de los cuales la inmensa mayoría se componen de o catorce o dieciséis sílabas. Creo que tenemos aquí uno de esos casos en que números cantan.

Los abogados (que sólo aparecen en la versión castellana), los finos puntos legales esgrimidos por juez y defensores, la corrección procesal con que se lleva la causa a su conclusión, el largo fallo de don Simio, la cuidadosa justificación de los diversos puntos de su sentencia, todo esto contribuye a crear una impresión de realidad que tenía que ser aún más intensa para sus contemporáneos que lo es para nosotros. Es cierto que muchos de ellos serían incapaces de entender ciertos conceptos jurídicos de los aquí empleados o los entenderían muy neblinosamente: excepciones perentorias, dilatorias, reconvencciones, etc.; pero no lo es menos que esos términos ininteligibles y precisamente por serlo así, estaban cargados de efica-

cia a la hora de caracterizar a los miembros de una profesión, la abogacía, en la cual las gentes han tenido siempre que confiar sin jamás entender. Las palabras imposibles son en este contexto lo natural, natural es no comprender exactamente al juez que, utilizando expresiones tan difíciles, resulta tan verosímil. El auditorio, desde luego, entiende lo que importa, lo de casi siempre, que los ladrones han sido prácticamente absueltos, que hipócritas lobos a hipócritas zorras se muerden, pero no se destruyen, y que el prudente y sabio don Simio, con todo su correcto conocimiento de las leyes, deja, haciendo jurídicamente «bien», que lobo y zorra vuelvan a las andadas. La exactitud del aparato judicial, la precisión de la caracterización, hace que, cuando lleguemos al final del cuento, lobo, zorra y mastín, y simio y galgo, sean mucho menos animales de fábula y mucho más compañeros de vecindario, y esto es importante porque el lobo al que se identificó con Amor, «quieres lo que el lobo quiere de —la Rapossa» (320c), va a tornarse ahora en vecino de verdad poniéndose piel de cordero, sacerdotizándose.

Lo cual me hace volver a la otra realidad, la de la ficción; me hace recordar que el cuento lo narra el protagonista de una historia exterior a la fábula como parte de un ataque contra un su enemigo, Amor, al que ataca porque destruye a los hombres concediéndoles lo que a él le hemos visto tan tercamente persiguiendo. De la frustración de su fracaso brota su diatriba; si el lobo, adelantándose a la zorra, hubiera conseguido el gallo para sí, o el arcipreste, su hembra placentera, estos enfrentamientos, el judicial y el a título privado, no hubiesen ocurrido. Uno se queda así con la sospecha de que hay algo en común entre lobo y protagonista, y eso a pesar de que éste acusara al principio a Amor de ser como el lobo (320c), en lo cual, por otra parte, quizá tenga razón. Quizá Amor, como el lobo, sea un hipócrita que pretendiendo servir a la justicia y a los intereses de sus vasallos (los enamorados, el cabrón), no está pensando más que en los suyos propios y no queriéndose sino a sí mismo.

Más tarde al lobo lo ataca la zorra, que es tan ladrona como él. Si el lobo es *Amor*, al acusarlo, Juan Ruiz se está colocando en el puesto de la zorra, es decir, se está presentando también como culpable. Añado que ni zorra ni lobo

tienen propósito de enmienda. La zorra, aun en presencia del juez, asegura que la próxima vez, puesto que no hay ya gallo, robará gallina (366d), y el lobo ni por un momento indica que tenga la más mínima intención de controlar en el futuro sus naturales inclinaciones. Es como si al atacar a Amor con esta historieta, nuestro protagonista se hubiera sin darse cuenta cogido en la red de sus propias palabras. Al final, queriendo precisar las cosas, vuelve a identificar a su adversario con el lobo: «Tal eres como el lobo rretraes lo que fazes / estrañas lo que ves E non el lodo en —que yazes» (372ab) y vuelve, al hacerlo así, a proyectar sobre su propia figura la imagen de esa zorra que no fue más inocente que su contrincante.

De todos modos, como lobo quiere Juan Ruiz que primero veamos a su enemigo que se nos presenta ahora en profesión de cordero, envuelto en hábito y en horas de «home escogido en suerte de Dios»,⁴⁷ pervirtiendo la forma y funciones de su ministerio, utilizando lo que la iglesia le proporciona para rendir culto a su propia cruz, no muy distinta de la de Ferrand Garçía, ese «quoniam suave» al que los clérigos de Talavera ni pueden ni quieren renunciar. A su servicio dedica el «home escogido» en que Amor se ha metamorfoseado todas sus horas canónicas: siete más la misa, como siete más la codicia eran los pecados que se acaban de examinar. Esta correspondencia numérica sugiere una contaminación y establece un vínculo de unión entre esta sección y la anterior. Se nos había expuesto en la primera parte lo que el Amor contiene por medio de una especie de vivisección de ese árbol maligno del cual se nos fueron mostrando por separado los diferentes elementos constitutivos. En esta segunda parte, informados ya —a través siempre de las palabras del protagonista— de lo que es Amor considerado en abstracto, se nos va a mostrar a éste en acción, encarnado, hecho hombre, pero hombre totalmente invadido por él. Siendo este Amor el apetito que pervierte la más excelsa de nuestras facultades, el alma, la cual dominada por él se desvía de Dios para tornarse sobre sí misma, parece razonable que a la hora de presentar a un hombre totalmente a Amor entregado se haya preferido uno provisto de un alma especialmente «agraciada», especialmente sintonizada con la de su creador —recordemos la

definición citada más arriba de clérigo en las *Partidas*: «home escogido en suerte de Dios». De esta manera los efectos nocivos de Amor sobre el espíritu del hombre aparecen especialmente dramatizados: es precisamente el hombre «escogido» quien ha sido transformado por Amor en el pecador ideal, en un lucifer (portador de luz) humano hundido en las tinieblas.

La metamorfosis tiene lugar en la copla trescientas setenta y dos, donde Amor se cambia primero en lobo para ir después adquiriendo en los dos versos siguientes y de una manera progresiva su humanidad, una humanidad que yace en el lodo del que emerge (372b), enemiga (372c), hipócrita (372d) y desprovista de caridad (373), que huye de los que sufren sin libertad ni salud, que concentra su atención en los mancebos robustos y las mozas lozanas, y que en la copla trescientos setenta y cuatro, con la mención del rezo de las horas, se clericaliza. Juan Ruiz, el que esto dice, es clérigo también, es arcipreste, y ha estado en busca de hembra. Algo hay en él que lo acerca a su mal lobo; atacante y atacado siguen mostrando cosas en común.

El proceso de formación de las horas del Oficio Divino comenzó muy temprano con la vigilia de la noche del sábado y sobre la base de esa vigilia se fueron estableciendo durante los tres primeros siglos de cristianismo servicios de rezo litúrgico al final del día, durante la noche y al amanecer. En el siglo IV, el ascetismo imperante establece las horas diurnas: tercia, sexta y nona, y, en el V, se completa el ciclo con dos nuevos oficios al salir y ponerse el sol. La serie completa incluye, pues: maitines (nocturnos y laudes), prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. Siete horas. El salmo 118, 164, dice «Septies in die laudem dixi tibi / Super iudicia iustitiae tuae». ⁴⁸ Este texto confirmó la unidad del sistema y relacionó el Oficio Divino con todos los otros septenarios del universo medieval. ⁴⁹

Quisiera antes de seguir con *Buen Amor* decir algunas cosas más sobre estas horas porque se nos ha ido olvidando lo importante que fueron en la vida de la Iglesia y en la de los hombres dedicados al servicio de Dios. Estas horas eran, entre otras cosas, su manera de entender el tiempo, de sentirlo; daban a cada sección del día su propia tonalidad emocional, los rezos que a cada una acompañaban encauzaban la piedad del

clérigo lo mismo que regulaban el ritmo de su existencia. Estos rezos, es conveniente recordar, eran litúrgicos, no privados. Hay una gran diferencia entre uno y otro tipo de oración. Cuando yo rezo, digamos, por mi cuenta, yo soy el que ocupa el centro del escenario, mi plegaria es un asunto entre mi Dios y yo, le estoy hablando de mis cosas. Cuando en el coro o musitando su breviario, el clérigo reza las horas, su oración es la de la iglesia, la cual está pidiendo por su boca que se cumplan los objetivos de la redención. No es un individuo aislado, sino el miembro de una comunidad a cuyas demandas une la suya, con cuyos sentimientos se identifica. Se trata de una voz empapada de las voces de los demás y que con ellas a Dios se dirige y a Dios se ofrece. Es, digamos, la voz de la caridad mejor entendida.

Mencioné antes cómo estas horas dividían el día del religioso y se lo emocionaban. Cada una de las horas canónicas tiende a centrarse sobre un tema principal sugerido por esa parte del día en que se canta o reza. Maitines ocupa el centro de la noche, la Iglesia está alerta, piensa en la vigilancia nocturna de los primeros cristianos en las catacumbas, la oscuridad está llena de peligros, es fácil ceder a la tentación, hay que rezar para resistirla, rezar esperando la llegada de la luz, el día, la segunda venida. Maitines que acaba en el «Te Deum» nos conduce por él al júbilo de Laudes, es noche todavía, pero noche que termina, se empieza a insinuar el gris del amanecer, la naturaleza comienza a reanimarse y el hombre con ella. El nuevo día conquista el horizonte. Es la hora en que resucitó el Señor, hora de alabanza. Prima llega a las seis de la mañana. Si Laudes celebra gozoso, prima se prepara preocupado. El día se yergue ante nosotros, sus trabajos esperan y es siempre posible la derrota, se piensa en el esfuerzo necesario. Tercia ofrece una pausa en el centro de la mañana desde la cual volver a Dios los ojos para que nos conforte. Es una especie de oasis, la hora en que el Espíritu Santo descendió sobre los primeros cristianos en Pentecostés. Tercia confirma la visita del amor en el centro del trabajo. A mediodía llega sexta. El momento de máxima tensión cuando el sol se encuentra en el cenit suspendido en el centro de su ruta, es un momento de duda, de gran peligro. Cristo se halla colgado de la cruz, entre cielo y tierra, las fuerzas del mal nos atacan agru-

padas con todo su poder. Sexta es «no nos dejes caer en la tentación». Las tres de la tarde es la hora de nona. El día está ya muy avanzado. El tema de esta hora es ¿perseveraré? Vísperas es acción de gracias por el día que concluye, similar a laudes, es una hora feliz con su «magnificat» como momento culminante. Es cuando se celebró la última cena y se instituyó la eucaristía. Completas es contrición: el sueño se parece tanto a la muerte. Repite que Jesús está con nosotros, le pide que no nos olvide, estamos asustados, va a ser de noche otra vez. La escena de la vida de Cristo que sirve de fondo a esta hora es la agonía de Getsemaní. Completas es el diario Getsemaní de las vidas de todos.⁵⁰

Las horas del Oficio Divino son también las edades del hombre. Guillermo Durando (m. 1296), en su *Rationale divinorum officiorum*⁵¹ (folio 9, recto), establece las siguientes relaciones:

<i>Horas del día</i>	<i>Horas canónicas</i>	<i>Edades del hombre</i>
Prima	Maitines y laudes	Infantia
Secunda	Prima	Pueritia
Tercia	Tercia	Adolescentia
Quarta	Sexta	Iuventus
Quinta	Nona	Senectus
Sexta	Visperas	Senium
Septima	Completas	Decrepita aetas

Hay también asociaciones entre ciertas horas canónicas y algunos pecados. Maitines aluden repetidamente a la pereza contra la que se nos advierte de un modo especial. El himno «Iam lucia orto sidere» que forma parte de prima, ruega a Dios que nos ayude para que no seamos instrumentos de discordia y no cometamos excesos en el comer y el beber (ests. 2,3). La impureza es un tema de completas: en la estrofa segunda del himno «Te lucis ante terminum», leemos: «Procul recedant omnia / Et noctium phantasmata; / Hostemque nostrum comprime / Ne polluantur corpora» (que se alejen de nosotros los malos sueños y terrores nocturnos, contén nuestros adversarios que nuestros cuerpos no sean envilecidos). No sólo completas, otras «horas» mostraban también esta

preocupación con los peligros de la impureza y la dificultad de mantenerse casto. La noche era el gran enemigo, la ancestral aliada del pecado. Guillermo Durando nos dice que la función de los nocturnos y laudes de maitines es, entre otras, hacer que se ilumine la noche del pecado humano y exorcizar los pecados de la carne por medio del canto y la oración.⁵²

He intentado sugerir algo del poder evocador de las horas del Oficio Divino, poder que, a mi entender, debió de ser considerable. Pensemos que llenaban la vida de estos clérigos, que a cada una de ellas correspondía un pedazo concreto de su cotidiano quehacer. Cada una iría asociada con una dificultad que le era propia, una especial agonía. Eran el sueño mal vendido o el frío, el temor o la esperanza o el júbilo y, todas mezcladas, el esfuerzo hacia Dios de su Iglesia, esfuerzo suma del de cada uno de sus miembros. Durante ellas, ocupaban sus bocas y pensamientos con las palabras de las que son quizá las más hermosas páginas de la Escritura y con himnos que parecen encerrar los ayeres todos de la historia de las gentes de Cristo.

Cómo entenderían las coplas trescientas setenta y cuatro a trescientas ochenta y siete aquellos miembros del público que no estuvieran en órdenes dependería del lugar en que el juglar las recitase, del número de iglesias que estos lugares tuvieran, del papel que en ellos jugase el clero, de la distancia o proximidad y la importancia del monasterio más cercano. No creo que pudiesen haber sido entendidas de la misma manera en Berceo o Guadalupe que en Murcia o Jaén. De todas maneras, es posible, al menos en mi opinión, dar dos cosas por seguras: que la mayoría de las gentes (e incluyo a las no cristianas) entenderían que se trataba en estas coplas de la lengua de los hombres «escogidos en suerte de Dios»⁵³, y que esta lengua aparecía en *Buen Amor* puesta al servicio de lo que según la teoría, si no la práctica, de estos hombres era el mal o una seria parte de él.

En cuanto al protagonista que así hace vivir y hablar a Amor, sabe —no creo que haya por qué dudarlo— perfectamente lo que dice y, además, su público no puede pensar que hable sin conocimiento de causa. Muy al principio de su relato se nos identificó como arcipreste, y desde el momento en



que empezó a contarnos sus historias nos ha estado dando pruebas abundantes de la vastedad de su cultura.

Las observaciones de Aguado,⁵⁴ Lecoy⁵⁵ y Green⁵⁶ rinden innecesario un análisis detenido de las catorce coplas que nos describen las horas de Amor. Las devociones del espíritu y la carne se funden en ellas en una sola actividad exclusivamente orientada hacia esta última. Los fragmentos latinos de himnos y salmos se cargan en la presencia o el deseo de amigas lozanas, guapas, feas, blancas o prietas, de connotaciones eróticas y se abren a multitud de más o menos borrosas posibilidades interpretativas. Al final todo dependerá, en suma, de la buena voluntad del auditorio o lector que podrá ir más o menos lejos en su interpretación, pero que ciertamente tendrá que ir, el texto habiéndole dado el inicial e inevitable empujón le forzará a ello.

Fijémonos, por ejemplo, en la copla trescientas setenta y cuatro. En la anterior se nos acaba de mostrar a este poco piadoso y menos caritativo clérigo hablando «entre los dientes» (373d) con una hembra lozana; es más, se nos ha dicho que siempre, donde y cuandoquiera, se encuentra con lozana habla «entre los dientes». Ahora lo hallamos entre amigos y compañeros de francachela «cum his qui oderunt pacem» (S. 119, v. 7 - Lunes: vísperas. c. 374b) y sabemos que permanece en su compañía hasta que concluyen su repertorio de canciones «fasta que el salterio afines» (374b). Y aquí sentimos ya la presencia de una cierta elasticidad semántica. En efecto, sabemos que al clérigo le gustan las lozanas, que se va haciendo tarde, que ya no hay más que cantar; sabemos que el salterio, además de un libro de coro en el que estaban escritos los salmos para el rezo de las horas, es también un instrumento musical. Afinar puede ser llevar algo a su fin, buen fin, perfeccionarlo, ponerlo en forma, prepararlo si es instrumento musical para que haga buena música. Precisamente he recordado en el capítulo anterior cómo Nicolás, el sano y estudioso clérigo del cuento del molinero de los *Cuentos de Canterbury*, hace música con su salterio inmediatamente después de haber estado sobando un poquito a la bella Alisón, mujer del viejo carpintero, «He kiste hire sweete and taketh his sawtrie, / And pleyeth faste, and maketh melodie». ⁵⁷ «Instrumento» es una palabra que en Chaucer (*Cuentos de Can-*

terbury) a veces designa los órganos sexuales.⁵⁸ El salterio se tocaba además colocándolo entre las piernas de manera altamente sugestiva, como nos muestran las ilustraciones del cancionero de Ajuda. Este clérigo-Amor del poema castellano está a punto de irse; «*ecce quan bonum*» (S. 132, v.1 - Jueves: vísperas. c.374c), dice con ruidoso acompañamiento de sonajas y bacines⁵⁹ como poniendo punto final al indeterminado período de tiempo pasado de juerga con sus compañeros. Después marcha a maitines. Su frase de despedida es un salmo de completas «*Jn notibus estolite*» (S. 133, v.2 - Domingo: completas. c.374d), «*Levantad por la noche*». Levantad ¿el qué? El salmo continúa «*manus vestras in sanctu*», «*vuestras manos hacia la santidad*». ¿Qué santidad? Desde luego, está aconsejando a sus compañeros que hagan lo que se debe hacer de noche, lo que él mismo se dispone a hacer y le veremos haciendo, ya dentro de maitines, en la copla trescientas setenta y cinco. Sea lo que fuera lo que levanta lo levanta donde su amiga mora, allí abre los labios⁶⁰ y allí canta y alza las manos hacia los instrumentos que comienza a tocar «*para que escuche nuestras preces y nos tienda su diestra*», «*Nostras preces ut audiat, suamque dextram porrigat*» (Himno de San Gregorio - Domingo: maitines. c.375d). Son maitines del domingo, la primera hora del primer día de la semana⁶¹ (375c). He dicho antes algo del sentido de maitines: una serie de plegarias que desde el centro de las tinieblas se alza en busca de la luz y en contra de los malos sueños y la carne que en ellos viene, que se yergue contra la pereza que permite que el cuerpo inmovilice al espíritu. El himno de San Gregorio habla de todo esto:

*pulsis procul torporibus
surgamus omnes ocius
et nocte quaeramus pium,
sicult prophetam nouimus, - (est. 2)*

.....
*ne foeda sit uel lubrica
conpago huius corporis,
per quam auerni ignibus (est. 6)
ipsi crememur acrius.*

Levantémonos prestos recha-
zando toda pereza y en la noche,
como el profeta, busquemos al
justo dios. (est. 2)

Que la armazón de este cuerpo
no sea puesta en peligro o
envilecida (por el pecado)
pues (si así fuera) por
las llamas del averno
seríamos consumidos más
dolorosamente. (est. 6)

¡Busquemos a Dios en la noche! Las manos del salmo ciento treinta y dos que no llegó a nombrar el arcipreste al citar el verso segundo del texto sagrado (374d) parece que van tanteando en las tinieblas, tendiéndose hacia esa diestra cuya ayuda solicita Amor, el clérigo, y que también se queda sin nombrar, pero a la que apunta el «nostras preces ut audiat» - citado más arriba. Se han despertado los instrumentos y Amor siente a la amiga. ¿La oye? ¿Oye la música de sus utensilios musicales o la siente porque la toca, toca su diestra, o es que la siente tocándole? Su corazón se espacia en gozo (376a) porque la reacción es favorable. Los miedos e incertidumbres de maitines dejan paso en este momento a la alegría de laudes. Cristo está resucitando. Desde la horizontalidad pasiva del sueño (¿la muerte?) el cuerpo se yergue en toda su gloria «cantate Domino canticum novum» (S. 149, v. 1 - Domingo: laudes; c. 376b). Nuevas voces para un comienzo nuevo con ese «Domino» cambiado en amiga cuyo desnudo reduce la oscuridad y anuncia el nacimiento de la luz, «ecce iam noctis tenuatur umbra, / lucia aurora rutilans corruscat» (mira cómo se desvanecen las sombras de la noche y brilla la aurora en el firmamento), himno de Pascua del que procede «aurora lucis» (376c) y que forma parte de los laudes del domingo desde Pentecostés hasta el 30 de septiembre. Le da las gracias porque se ha manifestado en todo su esplendor (376c) y le pide que se apiade de él, «miserere me, Deus, secundum misericordiam tuam» (S. 50, v. 3 - Domingos de cuaresma - laudes; c. 376 d). Este es el mismo salmo cuyo verso diecisiete utilizó antes (375b) «domine labia mea aperies et os meum nuntiabit laudem tuam» para marcar el comienzo de maitines,

lo cual es perfectamente correcto desde un punto de vista litúrgico, ya que el verso diecisiete del salmo cincuenta inicia el ordinario de maitines, mientras que el mismo salmo en su totalidad se reza a la hora de laudes los domingos de cuaresma. Ha elegido, pues, perfectamente en cuanto al tiempo se refiere, es decir, son las palabras que corresponden a la hora, pero son las palabras también que corresponden a la ocasión y postura en que se encuentra el enamorado. Fijémonos que el salmo cincuenta es uno de los siete salmos penitenciales, precisamente el que la Iglesia considera como tal por excelencia; se expresa dolor por medio de él para ganarnos la voluntad del que puede librarnos de nuestro tormento concediéndonos su gracia. Nuestro clérigo se la está engraciando (376d).

Utilizando términos cinematográficos, podríamos afirmar que el final de esta copla (376) funde en negro. Es decir, aquí acaba una secuencia. Hay que darle a la noche lo que es de la noche. El enamorado se encuentra suplicando y todo parece indicar que las cosas van por buen camino. En cualquier caso, es lo último que se nos permite ver. En la copla siguiente (377) se trata ya de otra cosa: el sol acaba de salir, el día se extiende ante nosotros. Litúrgicamente, lo he dicho antes, prima es una hora llena de preocupación, tenemos que proveer, pensar en lo que puede ocurrir, andar con ojo. «Deus in nomine tuo salvum me fac» (Dios, sálvame en tu nombre) (S. 53, v. 3 - Domingo: prima; c. 377b) marca la hora y muestra la habilidad del autor de estas coplas para ligar las diferentes secuencias en que se dividen. Laudes había terminado mostrándonos al clérigo en actitud de súplica, y en la misma actitud nos lo encontramos al comienzo de prima, lo que ha cambiado es la identidad del suplicado; allí era el espléndido cuerpo de la amiga recién resucitada (despierta), aquí es el menos espléndido y más cubierto de la tercera, la «saquima» (377b).

Por si acaso, se consideran tres tipos de mujeres y tres diferentes estrategias. Las mujeres son: *a*) la que puede ir sola a la fuente por agua (377c); *b*) la que «non vsa andar por las callejas», pero puede ir a las huertas en compañía de la tercera (378ab), y *c*) la dueña que no se presta a estos andurreos (379a). En el primer caso no hay problema que, con el pretexto del agua, venga a hacerte una visita. En el se-

gundo, tendrá el amador que ir a la huerta donde la muchacha cogerá «... las rosas bermejas» (378b); sobre si estas rosas tienen o no que ver con «la flor» de la muchacha, el auditorio podría juzgar. Asociar la rosa con el himen debía de ser ya cosa bastante establecida. El himen-rosa aparece en Jean de Meung, en las últimas páginas de su poema, en un pasaje que creo es el más limpiamente erótico de la literatura vernácula del bajo medioevo y donde se nos explica en detalle cómo el amante arranca la rosa. Aquí las rosas pueden ser literales, pretexto para llevarla a la huerta, donde, sólo después de haber creído los dichos y consejos de la vieja (manuscritos de Salamanca y Gayoso) o del clérigo (Toledo), escogerá la moza el fruto, mal fruto mal sazonado, las redruejas (378d), que son no tanto la consecuencia de ir a la huerta como de escuchar lo que no debe. Se nos dice además (378d) que estas redruejas —mal fruto— es lo que se llevó Eva del paraíso, y se nos dice por medio de un himno, del cual ni Aguado ni Green nos dan el primer verso. Se trata del «O gloriosa Virginum», y lo que de él aparece aquí (378d) es parte del primer verso de la segunda estrofa. Cito dos versos que me parecen necesarios: «Quod Heva tristis abstulit / tu reddis almo germine». El «almo germine», brote nutricio con que Santa María nos devuelve lo que Eva se llevó, se convierte aquí en las redruejas que la recién desvirgada (si interpretamos así las rosas) o simplemente seducida moza lozana saca de su huerta y de su credulidad. La ironía del uso del «O gloriosa Virginum» precisamente en este momento no se le pasaría a todos por alto. «Quicumque vult salvus esse» (378d) llamado símbolo atanasiano, es una descripción de la Trinidad, una rotunda afirmación de Dios que aparece en ella clara y correctamente definido; en esta copla, sin embargo, marca una actitud mental exactamente opuesta; Eva, la babeiaca (378c), está en el paraíso confundándose con Dios, no entendiendo lo que Dios es, creyendo que puede hacerse igual a El, y piensa esto porque está escuchando al tentador que le ofrece su falsa descripción de la divinidad. «Quicumque vult» puede, por otra parte, como afirma Green,⁶² representar aquí las palabras del tentador que tanto ofrece a quienquiera lo desee, para al finar no dar sino redruejas; o puede que se haya utilizado, siendo el «quicumque vult» la formulación de

aquello en lo que, si se es cristiano, se cree, para sugerir la fe que la lozana ha depositado en la «saquima» (o en el seductor) y de la cual (o el cual) todo lo que obtiene es la triste fruta. El símbolo atanasiano cerraba los domingos el rezo de prima; cronológicamente, por tanto, se encuentra correctamente emplazado.

Prima y tercia se funden en la copla trescientas setenta y nueve, como se unían en realidad en la práctica de muchos monasterios. En ella encontramos la tercera posibilidad mencionada antes, la dueña, que no quiere andar de huerta o calle. Es decir, temáticamente, está ligada a prima —tercer ejemplo de una serie de tres mujeres—, pero este ejemplo se muestra acompañado de un himno de tercia, «os lynga mens» (379c), y de, ya veremos, los sentimientos evocados por esa hora. Son las nueve de la mañana, hora de pentecostés, cuando el amor, Espíritu Santo, descendió sobre el hombre y tomó posesión de los primeros cristianos. Se trata de la hora, por excelencia, de la caridad. Fijémonos en la estrofa entera del himno en que aparecen incluidas las palabras latinas que acabo de citar:

Os, lingua, mens, sensus, vigor
 Confessionem personent,
 Flammescat igne caritas,
 Accendat ardor proximos.

(Que la boca, la lengua, la
 mente, el sentido, la fuerza
 proclamen tu reconocimiento.
 Que la caridad nos inflame
 con su fuego y su ardor abrace
 a nuestro prójimo.)

La «saquima», la «catolica» (379b), mensajera de Amor, ha descendido sobre la dueña, suponemos que en su propia casa —a esta lozana no le gusta andar en malos pasos— y ha tomado posesión de ella, la ha, para usar el término del autor, invadido (379c), llenándola de ardores. Aparte del «os lynga mens» de la cita, encontramos otros sustantivos en los dos últimos versos de la copla trescientas setenta y nueve sacados del himno latino o, al menos, claramente sugeridos por él:

«seso», «ardor», «caridat». La presión del himno es tan patente en la segunda mitad de la copla, que uno se pregunta si el «a —longe» del manuscrito de Salamanca no podrá ser una lectura tan válida como la del manuscrito de Gayoso «en caridat legem pone» (379d) que Lecoy defendió y Green y Corominas aceptaron.⁶³ Las razones que Lecoy ofrece son perfectamente correctas y, desde un punto de vista litúrgico, irrefutables, ya que con el versículo treinta y tres del salmo ciento dieciocho, «Legem pone mihi, Domine, viam justificationum tuarum», proseguía los domingos el rezo de tercia. Es posible, sin embargo, dada la proximidad antes apuntada entre el latín del himno y estos dos últimos versos de la trescientas setenta y nueve, que el «—longe» esté relacionado con el «proximus» latino. Aunque el «proximus» del himno quiera decir «prójimo», «proximus» es el adjetivo superlativo de «propre» y quiere decir muy cercano, lo muy cercano, lo muy vecino. Situacionalmente, la dueña de esta copla y los cristianos protagonistas de pentecostés se encuentran muy próximos: la visita de un amor en la llama del Espíritu Santo, la visita de otro amor en las llameantes palabras de la tercera; la conjunción de las palabras del himno y las de la copla reflejan esto, pero son dos fuegos de distinta naturaleza producidos por dos combustibles perfectamente opuestos: mientras que aquellos cristianos arden inflamados de caridad, la dueña arde alejadísima de ella. La distancia esencial que los separa en oposición a su cercanía formal puede haber originado en el autor (o en algún copista bien inconscientemente, bien movido de afanes retocadores) la idea de sustituir el «proximus» del himno por el «a —longe» de la copla. Ambas lecturas, es decir, la propuesta por Lecoy y la que sugiero aquí, me parecen defendibles, y no veo razón para renunciar a ninguna de ellas. El manuscrito de Gayoso lleva a la primera; el de Salamanca, a la segunda. Parece claro que *Buen Amor* fue en un tiempo u otro, o incluso al mismo tiempo en boca de distintos juglares, ésta y aquélla, y nuestro *Buen Amor* (el *Buen Amor* que a nosotros ha llegado) ha venido a incluir ambas.

Inflamada por el ardor del verbo de la vieja, se va la dueña a tercia (manuscrito de Salamanca), o a la iglesia (manuscrito de Gayoso). En las dos versiones la oposición es la misma entre el lugar a que se dirige o las palabras que se dis-

pone a pronunciar y la emoción que la embarga, aunque me parece más intensamente expresada en Salamanca, ya que en él la acción de la dueña se presenta interiorizada, en más dinámico contraste con su deseo también interno; en efecto, no es lo mismo ir a tercias —ir a rezar, a decir y recordar ciertas palabras— que ir a la iglesia, mero lugar en el espacio donde su presencia puede ser exclusivamente física.

En la copla trescientas ochenta no hay textos latinos. Es la hora de misa, entre tercia y sexta; el sol se está acercando a su cenit —sexta se rezaba al mediodía—; parece que aumenta la temperatura y crece la impaciencia del clérigo enamorado que va a la iglesia (manuscrito de Salamanca), o a tercias (manuscrito de Gayoso), con el único propósito de comunicarse con la dueña. La misa se le hace interminable; él piensa en la misa de novios sin son (Salamanca) y sin razón (Gayoso). Su amor, que se halla orientado hacia otro objeto, parece poco interesado en las necesidades del servicio de Dios o de su prójimo, y así va a dar su oferta como a trompicones, cojeando a desgana, mientras que, al llegar el final de la misa, actúa con animada presteza.⁶⁴

Hice notar que en Salamanca la dueña va a tercia (379d), mientras que en Gayoso va a la iglesia (G. 379d). Al decírnos a dónde se dirige el clérigo en el primer verso de la copla siguiente, encontramos exactamente lo opuesto: en Salamanca, éste va a la iglesia, y en Gayoso, a tercia. Se trata de, no repitiendo las cosas, informarnos de que ambos, clérigo y dueña, se dirigen al mismo sitio. Dije antes por qué me parecía más acertado que la dueña fuera a tercia en lugar de a la iglesia, y diré ahora por qué me parece más acertado que el clérigo vaya a la iglesia en lugar de a tercia. La copla trescientas setenta y nueve corresponde a tercia, en ella encontramos un himno, «os lynga mens», del ordinario de tercia; la copla trescientas ochenta es la única de esta serie (374-387) en la que no encontramos texto latino, es diferente a todas las demás en eso y en no corresponder a ninguna hora canónica propiamente hablando, ya que en ella de lo que se trata es de la misa. Resulta mucho más en armonía con el principio ordenador que rige la secuencia en que estas coplas se presentan, el que la palabra tercia aparezca dentro de la copla a tal hora dedicada y en que la copla dedicada a la misa, tan

cuidadosamente diferenciada de las demás, de la misa sólo se nos hable.

Sexta es la hora de mayor tensión, de máximo peligro; es, como se decía y quizá se diga aún por tierras de Salamanca, cuando más «calienta». Las dos frases latinas que encontramos (381cd) pertenecen al salmo ciento dieciocho, versículos ochenta y uno y ochenta y tres respectivamente, y ambos formaban parte de la sexta del domingo. El primero «jn verbum tuum [supersperavi]», «espero en tu palabra», no ofrece dificultad. El segundo es más complicado, «fautus sun sicut vter», lee el manuscrito de Gayoso. Corominas, como Cejador antes que él, corrige naturalmente a «factus sum sicut uter». Estoy como el pellejo de vino por la gran misa de fiesta, es lo que dice el cuarto verso de esta copla después de sustituir la frase latina por su equivalente castellano. El pellejo (odre) hecho de cuero (de cabra generalmente) se nos presenta aquí lleno, dispuesto para una gran misa futura y festiva de la misma manera que se nos presenta el clérigo hinchado y henchido del vino de la celebración dispuesto para el sacrificio que tan anhelosamente ansía. En sexta, Cristo está colgado de la cruz, los sufrimientos de la crucifixión comienzan. Si, por otra parte, recordamos que la misa recrea el sacrificio del Calvario, nos daremos cuenta del alcance de las acciones de este cristiano vuelto del revés que es nuestro clérigo-Amor. Lo más cercano a Dios se está poniendo al servicio del hombre y su carnalidad. El cuerpo de Cristo, odre, pellejo henchido de la sangre de la redención, se proyecta sobre el odre lleno de vino para la fiesta de la gran misa, la virilidad tensa del clérigo, la cual busca también una cruz sobre la cual vertirse, y se nos viene a la memoria el recuerdo de aquella panadera sobre la que el arcipreste que narra estas coplas tanto quiso sacrificarse. El pobre arcipreste fracasó, hasta ahora ha fracasado siempre, debe también hallarse «sicut uter» como el protagonista de sus horas, pensamos que el éxito es lo único que los diferencia y que bastaría con una cruz amable para que se hicieran el narrador y su antagonista prácticamente indistinguibles.

Sexta continúa aún en la copla trescientas ochenta y dos, y lo mismo el salmo ciento dieciocho, al que pertenecen todas

las frases latinas en ellas incluidas. «*Quomodo dilexi*» (S. 118, v. 97), «como amé», aparece seguido de «nuestra fabla varona» en Salamanca (382a) y de «vuestra fabla varona» en Gayoso. Las dos son válidas, desde luego, pero me inclino a favor de Gayoso. La frase «*ssuscipe me secundum*» (382b) que en la vulgata continúa «*eloquium tuum*», «sostenme de acuerdo con tu palabra» (S. 118, v. 116), parecería así referirse al verso anterior, a esa «fabla» que tanto le gustó oír y de acuerdo con la cual pide ahora a la «varona» que lo sostenga. Los dos últimos versos de esta copla no ofrecen dificultad. El latín del verso 'c' «*luçerna pedibus meys*» (S. 118, v. 105) forma con el castellano la frase «lámpara (guía) de mis pies es la vuestra persona», y la dueña responde: ¡qué dulce! (tú, lo que tú me dices) que es lo que encontramos expresado con una sensualidad un tanto violenta en el versículo ciento tres del salmo «*Quam dulcia faucibus meis eloquia tua*». «¡Qué dulces tus palabras en mi garganta!»

En las horas siguientes, nona y vísperas, el clérigo se encarama en su cruz que encuentra, como ya veremos, muy a su gusto. Todas las frases latinas de la copla trescientas ochenta y tres proceden aun del salmo ciento dieciocho. La primera, en realidad, es sólo una palabra «*mirabilia*» (S. 118, v. 129). El verso entero (383b) dice: «*mirabilia comienças dizes de aquesta plana*». *Plana* sugiere la página del salterio abierta ante los ojos del clérigo rezador. Pero el verso precedente ha puntualizado que este clérigo va a rezar con la dueña. «*Aquesta plana*» puede ser, por tanto, este cuerpo, el de la dueña, que se ofrece ante los ojos atentísimos del clérigo, quien tiene que andar con sumo cuidado al leer su salterio para no saltarse un renglón o perderse una palabra. Creo que éste es uno de los casos en que el texto de la copla puede, sin violentarse en absoluto, recibir el texto entero del versículo: «*Mirabilia testimonia tua, ideo scrutata est anima mea*», «Maravillosos son tus testimonios, por tanto, mi alma los observa». La frase «*gressus meos dirige*» (endereza mis pasos) (S. 118, v. 133), con que comienza el verso siguiente (383c), parece continuar la idea expresada por el versículo ciento cinco, «*luçerna pedibus meys*» (382c). No es ilógico pensar que si la dueña es la lámpara que guía sus pies, ella sea también la que enderece sus pasos di-

rigiéndolos hacia su objetivo. Doña Fulana (383c) responde, suponemos que en el acto ya de enderezarlos, «justus est domine» (S. 118, v. 137). «Justus» es recto, correcto, ajustado, exacto. Todo eso, creo, podría sugerir el término «justus» a un castellano de cualquier época desde el XIV para acá. No creo que tampoco resulte aquí inoportuno recordar el resto del versículo: «justus est domine / [Et rectum iudicium tuum]», «justo eres, Señor, y rectos son tus juicios». En cualquier caso, y sea lo fuera lo que tan recto a la dueña le parece, es evidente que no se resiste a guiarlo por el buen camino.

Dije antes que nonas se rezaba hacia las tres de la tarde, cuando ya las sombras empezaban a alargarse. Connotaba preocupación, pesar por las faltas cometidas durante el día, por el esfuerzo necesario para perseverar, y tristeza haciendo pensar en el atardecer de la existencia. Nuestra pareja no parece muy ensombrecida, tocando campanas salen de esta hora y tocando se precipitan en la siguiente, vísperas, hora en la que, como en los laudes de maitines, hay un inescapable elemento de gozo. Su momento culminante es el «magnificat», ante el júbilo del cual no se puede no pensar en María y en su virginal embarazo. María aparece evocada, además de por la hora y por el dramático contraste entre el «magnificat» y lo que en estas coplas se nos cuenta, por una curiosa relación existente entre los dos salmos que en ellas aparecen representados. Son el ciento nueve y el ciento veintiuno. Mientras el primero tiene en común con el que le precede, y la mayoría de los utilizados en este pasaje, el pertenecer al oficio de los domingos, el ciento veintiuno corresponde a las vísperas del martes. El hecho curioso es que ambos forman parte juntos del común de las vísperas de las fiestas de María. Volveremos sobre esto más adelante.

La copla trescientas ochenta y cuatro plantea algunos problemas:

Nunca vy sancristan que a —visperas mejor tanga
 todos los jnstrumentos toca con —la chica manga
 la que viene a —tus visperas por byen que se rremanga
 con virgam virtutis tue fazes que de ay Retangan

La versión de Gayoso' ofrece algunas variantes:

Nunca vy sacristano vierperas mejor tanga
 todos los jnstrumentos tocas con chcca manga
 la que viene a —tus biesperas por bien que se arremanga
 con virgam virtutis tue fases que ay rremanga

Corominas interpreta lo que en su edición Criado de Val nos ofrece escrito «chcca» como «hart» (arte), lo cual es menos imposible de lo que a primera vista pudiera parecer. Corominas, pues, corrige e imprime «artemanga», es decir, artimaña. Lo malo es que en Salamanca leemos «chica manga», y ésta, sin enmendar, es la lectura que nos ofrecen Ducamin, Cejador y Chiarini. Chiarini, por su parte, relaciona la «chica manga» con la «virgam virtutis tue» del salmo ciento nueve, versículo dos, y del último verso de la copla. La asociación entre «manga» y «vara» o «verga» establecida por el editor italiano parece clara, pero ¿dónde estaba el otro significado de chica manga, el no sexual, a través del cual la alusión al falo revistiría valor cómico? Es decir, ¿cuál era el primer sentido de esta expresión, de la cual sólo conocíamos el segundo? La copla trescientas ochenta y tres acaba con sonido de campanas, y ésta que nos ocupa empieza ofreciéndonos al clérigo copulador en figura de sacristán tocando a vísperas, lo cual nos mantiene pensando en campanas y hace que, como consecuencia, sea un badajo lo que primero nos sugiere «chica manga». Quizá la solución nos la dé Sebastián de Covarrubias en su diccionario, donde el badajo resulta ser «el martinete, almilla, lengua o mazo de la campana». Almilla es la palabra que aquí me interesa porque liga el badajo con la dichosa «chica manga» o manga breve. La almilla era, además, y volvemos a Covarrubias, «cierta vestidura militar corta y cerrada por todas partes, escotada y con solas medias mangas, que no llegan al codo. Esas llevaban debaxo de las armas de donde tomaron el nombre armilla». Si esta prenda de faena (pelea o activo enérgico repique de campanas) se identifica con su característica más acusada, el tener mangas chicas, las chicas mangas de la copla llevarían a la almilla que llevaría al badajo, es decir, al falo, es decir, a la «chica manga»; pero ahora claramente sexuada. Además la escena se tiñe (almilla) de un cierto aire marcial que encaja perfectamente con lo que viene

a continuación. Hay otra posibilidad, aunque mucho más remota, ligada a la que acabo de exponer. Si la chica manga (almilla) sugiere que el clérigo se halla en traje de faena y sugiere también badajo, puede también llevarnos a un nuevo territorio dentro de lo erótico musical. Almilla llamaban «los músicos de vigüelas... cierto mastilillo de palo que viene al justo en el hueco dellas, que assienta en la tapa y en el suelo, debaxo de la puente para que no se hunda y haga buen eco y sonoro». ⁶⁵ ¿Asociarían los juglares vihuelistas que escucharan o interpretaran estas coplas la chica manga del clérigo con algo que ellos colocaban debajo del puente de sus vihuelas para mantenerlos bien alzados y hacer así mejor música?

Mencionaba antes el aire marcial que esa almilla-armilla daba al clérigo y su acción. Las lozanas que acuden a sus toques contestan en el mismo tono, y si él estaba en manga corta, ellas se arremangan, prestas a la lucha (el encuentro amoroso se llama lucha varias veces en el libro. Véanse, por ejemplo, las coplas 969, 971, 982). Pero la fuerza de estas mujeres no es adversario suficiente para el clérigo y «la vara de su poder». Corominas dice que «podía pensarse en defender aquí la lectura del de Salamanca, a base de 'retanga' subjuntivo de un 'retañir', 'retañir' ⁶⁶ que se aplicaba y aplica al sonido que producen las campanas». ⁶⁷ Esta lectura es eminentemente verosímil; el badajo hace que la moza repique; lo malo ahora es el «ay», pues puede que repique de ahí, adverbio de lugar, o —lo que me parece forzado, pero no imposible— que lo haga de ¡ay!, exclamación de dolor (o de gozo) producida por las impetuosidades eróticas del clérigo. La lectura de Gayoso «que ay rremanga», «que permanezca allí», es también aceptable, aunque parece un poco demasiado literal dado el juego de asociaciones que preside la totalidad de la copla.

En el verso 'c' de la trescientas ochenta y cuatro, «la que viene a —tus vísperas...», nos hemos abierto a una espléndida, al menos desde el punto de vista del rezador de estas horas, imprecisión. La que venga, quienquiera que sea, el caso es que comparezca. El clérigo no parece sufrir de aprietos estetizantes, su gusto es generoso, «... hermosas o feas quier blancas quier prietas» (386b), todas valen. Siéntate a mi diestra «Sede a —destris meys...» (S. 109, v. 1), le dice a la que entra. Le canta que se alegra «letatus sum» (S. 121, v. 1) si se que-

da y si, cómo aclara Cejador, alguien se acerca a curiosear le dice: «*illic enim asçenderunt*» (S. 121, v. 4), «por allá subieron», por allá se largaron los que buscas, quitándose así de en medio al importuno.

El último verso de esta copla en Salamanca, que es el que han elegido Ducamin, Cejador, Chiarini y Corominas, dice: «la fiesta de seys capas contigo la pasqua tiene». Margherita Morreale afirma, creo, pues habla con pudor extremo, que la pascua, la P., dice, puede ser la dama que celebra con el clérigo un copiosísimo y solemnísimo sacrificio, pero es posible además que a la mujer no se la nombre Pascua en vano, pascua de resurrección (de la carne), y que esta resurrección y el número de capas, seis (las capas cubren), tengan algo que ver. En efecto, una Pascua de este tipo tiene que ser eficaz a la hora de hacer que la carne resucite, y resucite, y vuelva a resucitar, especialmente si, como en este caso, se trata de una carne que está «*sicut uter*».

Cejador, Chiarini y Corominas combinan el «*couerte nos*» de Gayoso con el «*custodinos*» de Salamanca, de manera que con lo que nos encontramos es «*converte nos, Deus, salutaris noster. R. Et averte iram tuam a nobis*» (386c), y «*custodi nos Domine, ut pupilla oculi. R. Sub umbra alarum tuarum protege nos*» (386d). Son dos jaculatorias del ordinario de completas, una de las horas más agónicas del oficio divino y a la que sirve de fondo la escena de Getsemaní. La angustia de la noche no parece afectar a nuestro clérigo, que concede a las que vienen a visitarle lo que le suplican, «*converte nos*», abriéndoles las puertas, suponemos que, como la mora moraima del romance, de par en par. Por cierto, que, como en el romance, hay aquí una cierta ambigüedad, si bien no tan delicada: ¿de qué puertas se trata?, ¿las de la casa del amador o las que trae su femenino visitante? Después, las muchachas suplican, presiones del qué dirán, que las custodie como a las niñas de sus ojos y las proteja a la sombra de sus alas.

Se cierra esta sección en la copla trescienta ochenta y siete, y con ella se pone fin a las actividades de este hombre «elegido en suerte de Dios», perfecto tergiversador del Oficio Divino. Los elementos que en ella se combinan, realidad evocada por las citas latinas, actividad del clérigo a que estas citas se aplican, se encuentran a máxima distancia. Así, las citas de los

tres primeros versos proceden todas del mismo texto evangélico, el llamado testimonio de Simeón, que encontramos en Lucas (2. 29, 32) y que forma parte del ordinario de completas. Mientras que en las coplas anteriores se trataba de salmos e himnos, ahora se trata de un pasaje sacado de los libros que constituyen el fundamento del cristianismo. Es la vida misma de Jesús la que aquí, claramente, sin la delicadeza de ninguna ambigüedad, se nos ofrece hecha una con la del clérigo fornicario. Es el día en que Jesús es presentado a Dios en el templo y en el que Simeón lo reconoce como la salvación prometida por el Señor. El viejo siente que ya puede morir en paz, pues ha visto hecha carne (de varón) la gloria futura del pueblo de Israel, lo tiene en los brazos y lo celebra públicamente en el templo con palabras llenas de gozo. En el libro, el clérigo públicamente, «ante facien onium», «en presencia de todos» (387b), rechaza a las que en la intimidad de su morada tan presto reconoce y deja que le reconozcan en la gloria de su expuesta virilidad, pidiéndolas asimismo que ante ella se inclinen: «In —gloria plebys tue fazes las aveytar» (387c).⁶⁶ El cántico de Simeón refleja también el ánimo de completas que si, por una parte, es la angustia de Getsemaní, por otra es la aceptación del último día. La sumisión de Simeón a la muerte una vez cumplido el gran propósito de su existencia refleja nuestra aceptación de ese final menor que es el sueño al que nos entregamos al concluir el día. El clérigo se entrega, en cambio, a la lujuria, afirmando su carne en contra de esa intimación de su temporalidad. Acaba con ese «salve regina» del último verso, «salve regina» que se reza al final de completas durante parte del año litúrgico y que aquí podría interpretarse un poco a la manera de ese no muy arcaico «anda con Dios» que, pronunciado con un cierto tono resultaba tan eficaz a la hora de desembarazarse de alguien. El clérigo, al decir «salve regina» está adornando de los colores de la madre de Dios —acaba de recordárenos la escena en que María va al templo con su hijo a ofrecer sacrificio— (S. Luc. 2, 22-27) a la hembra más o menos placentera que, después de rendir pleitesía a su gloria, amenaza con quejarse (387d). Hemos llegado al «quod parasti», al final de completas, a la salve que concluye ese camino a lo largo del desierto del día que sería interminable si no se alcanzara cada dos o tres horas el oasis

de la oración. Las horas del Oficio Divino son otras tantas etapas de un peregrinaje que acaba en la paz de un sueño cada día más próximo a Dios, para cerrarse finalmente en la paz de Dios mismo. Ya hemos visto lo que Amor modelado en clérigo ha hecho con las distintas etapas de este arduo progreso espiritual; él ha progresado también, cuantitativamente, desde luego, de la una a las muchas (blancas y prietas, y hermosas y feas), pero también situacionalmente, en su posición relativa a ellas que ahora acuden a él (384c), a que les abra las puertas (386c) y a que después, ya desvirgadas o seducidas, se las quite de en medio con la irónica y tajante despedida de un «salve regina» que podría muy bien convertirse en un «salve mater» y no precisamente «misericordiae». El esforzado peregrino a lo largo de esta ruta de la carne ha tenido buena fortuna, su éxito es total, se encuentra en su gloria, identificado con la «virgam virtutis tue».

Antes de terminar con este pasaje, quiero apuntar un hecho que, de no equivocarme, confirmaría mi manera de entender a este clérigo como representando con gran exactitud a ese Amor que, antes, el libro nos definiera como padre de la codicia, origen de todos los pecados. Es, sin duda, inagotable fornicador, pero además se trata de alguien que pone las cosas que son más de Dios al servicio de las cosas que son más uno mismo, mismidad de su sexo y sus sentidos desligados de toda realidad ajena a ellos, es decir, ajena al yo con que aparecen plenamente identificados. La creación se le presenta reducida así al orgasmo, centrípetamente orientada hacia las ingles. Fijémonos que en su marcha a lo largo de las horas, nuestro clérigo ha estado caminando en domingo. Creo que desde que se abren sus labios «domine labia mea [aperies et os meum annuntiabit laudem tuam]» (375b), todos los textos latinos pertenecen al oficio de las horas del domingo. Una posible excepción sería el salmo ciento veintiuno (385), pero incluso éste, que corresponde a las vísperas del lunes, forma parte también del común de las fiestas de María que pueden caer en domingo. Otro tanto podemos decir del himno «O gloriosa Virginum», que es parte del laudes del común de las fiestas de la virgen.

El domingo no es sólo el día del señor; es el día litúrgicamente dedicado a la Trinidad. El tono con que el autor se

ha dirigido siempre a Ella en lo que del libro llevamos examinado ha sido uno de gran respeto y profunda devoción; lo vimos así tanto en la primera introducción (cs. 1-7) como en el prólogo en prosa, como en lo que he llamado segunda apertura (cs. 11-13). Las palabras a ella dirigidas por el protagonista se caracterizaban por su inequívoca monovalencia. Lo mismo ocurría con las dirigidas a la Virgen, que seguían tan de cerca sus invocaciones a la Trinidad que a veces parecían formar con ellas una oración única, como, sobre todo, en el caso de las diez primeras coplas. Resulta que a la hora de mostrarnos en acción este Amor esencialmente anticaridad (cs. 372, 373), lo ha hecho operar en domingo (cs. 375-387), poniendo así el tiempo más sagrado al servicio de la causa más profana y haciendo, al mismo tiempo, que la otra realidad espiritual más hondamente sentida por el protagonista, Santa María, aparezca también profanada. Esto último lo prueba el uso de «O gloriosa Virginum», el de los salmos ciento veintiuno y ciento nueve, ambos con ella asociados, y el del «salve regina». La huella de San Agustín parece reflejarse sobre esta manera de representar el mal como algo esencialmente negativo, de expresar lo carnal no tanto en términos del placer que proporciona como en términos del valor de las realidades espirituales contra las que se levanta.

Si en el segmento A (cs. 182-216) se nos mostraron los nocivos efectos del amor sobre el cuerpo del hombre, y en el B, que acabamos de examinar (cs. 217-387), su poder destructivo en el campo de lo ético y cómo puede llevar al hombre a ese exquisito grado de «cupiditas» que representa el clérigo de las horas, el segmento C nos muestra cómo Amor daña tanto al hombre como a la mujer. Creo que podría ponerse así:

Extensión a la hembra del efecto dañino del amor: Exemplum del mur topo y de la rana (cs. 388-414).

C. Amor nocivo para
amante y amada.

Conclusiones sobre el amor
(cs. 415-422).

Comienza con un intento de traernos a la memoria aquello de lo que se estaba hablando antes del relato del clérigo y las horas. La mención de «açidyá» en el primer verso de la trescientas ochenta y ocho tiene básicamente función de soldadura y nos ayuda, además, a desvestir a Amor de los atributos de su momentáneo clericalato para volverlo a entender a la imprecisa luz de su divinidad alegórica. El arcipreste lo interpela ahora no tanto como a un pecador, sino como a aquel que nos facilita el pecado (388-389) y, después de pedirle que se aleje (389d) y decirle algunas cosas que nos sueñan a ya leídas (390), empieza a hablarle de sus efectos sobre la mujer. Primero menciona al rey y a la reina (391a). Pero en el último verso de la misma copla sus víctimas se han ya feminizado por completo: «como el fuego andas de vesina en vesina». ⁶⁹ Insiste sobre la figura de la hembra como víctima de Amor, quiero decir, no engañada por el macho, sino ella misma enamorándose, ella en busca de la satisfacción de su propio deseo. Así, en la copla trescientos noventa y tres, por ejemplo, donde Amor se nos presenta capturándolas (v. b.) «atalayas de lexos e caças la primera». Por cierto, que en esta copla pasa lo contrario de lo que ocurría en la trescientas noventa y una (véase nota 69). Ahora (393c) es Salamanca el que parece masculinizar la presa (en 391d fue Gayoso): «al que quieres matar ssacas los de carrera», mientras que Gayoso mantiene el femenino del verso precedente: «ataleas de luene tu tomas la primera / a —la que matar quieres sacas la de carrera». ⁷⁰ Estas vacilaciones de los manuscritos indican la presencia de la misma clase de dudas en los copistas o refundidores, dudas provocadas por la aparición de la mujer como poseída de ciertos apetitos en un libro, que hasta ahora, quizá porque es un hombre el que habla, se había centrado sobre el varón bien como agente de Amor o bien como maltratado siervo. Indica asimismo, puesto que ambos manuscritos coinciden en vacilar y en incluir a la mujer, que la presencia de ella en este pasaje debió de ser ya un hecho en las versiones más tempranas del poema. Preciso que no se trata de hacernos olvidar que el amor daña al hombre, sino de hacernos conscientes de que lastima asimismo gravemente a las mujeres.

Las coplas trescientas noventa y cuatro a trescientas noventa y siete podrían entenderse como una especie de «exemplum» que nos muestra a la hija del hombre bueno, «Tyene omne su fija de coraçon amada» (394a), poseída por Amor, que convierte su cuerpo en morada de la locura, cuerpo y locura que ella contempla «a —las vezes en saya a —las vezes en alcandora / rremira se la loca ado tu lo-cura mora» (397cd). Sus ojos parecen acercarse lo más posible a ese su propio cuerpo sobre el que, irónicamente, se centra su atención de mujer enamorada (no olvidemos que Amor es padre de la «cupiditas») pasando de la saya a la alcandora empujados por el ansia de alcanzar el lugar exacto donde mora la locura del amor (397d). No resisto la tentación de recoger aquí lo que sobre la alcandora nos dice Covarrubias en su diccionario. Citando a Diego de Urrea afirma que es término arábigo, «y en su terminación canderetum y que vale luminaria, linterna, hoguera y fuego para dar señal. Entiendese averle tomado los arábigos del nombre latino candor, de donde se dixo candela; y estos mismos fuegos se llaman en muchas partes candelas cuando levantan llama. También significa cierta vestidura blanca, como camisa, por la razón sobredicha; y assi ay un cantarillo antiguo, que dice:

Santa Agueda, señora
 Hazme una alcandora
 De lino que no de estopa, etc.»⁷¹

Las coplas cuatrocientas dos y cuatrocientas tres insisten de nuevo sobre la triste condición de la hembra en celo (en amor) que, con el gran fuego que la abrasa, imita a la loba juntándose con el más ruin lobo de la manada; tema éste que, como apunta Margherita Morreale,⁷² era muy frecuente en los bestiarios del medioevo. Se iguala en la copla siguiente (404) al hombre y a la mujer ante los ataques del amor, ambos vulnerables, capaces de ser dominados por él y de sentirlo con la misma fuerza. Creo que esto es significativo por su manifiesto antimisoginismo. En efecto, una corriente de pensamiento que encontramos ya en el teatro griego (Menandro, mimos de Herondas), pero que debe ser de origen muy anterior, identifica a la mujer con la tentadora y tiende a consi-

derar el apetito erótico como una feliz y exclusiva debilidad del macho, de la que las hembras pueden servirse y se sirven para su provecho. Esto pasa a Roma por mediación de Titus Andronicus, aparece reflejado en el teatro de Plauto y Terencio, y lo encontramos plenamente vigente en algunos de los principales poetas de la edad de plata, como Propertio y Ovidio. El cristianismo, a pesar de que en los evangelios encontramos ciertas tendencias igualizadoras en cuanto a la relativa posición de los sexos, no va a hacer que las cosas en este sentido cambien demasiado. En San Pablo observamos una especial preocupación con el varón, preocupación que se torna obsesiva con algunos de los padres de la iglesia; pensemos en Tertuliano y San Jerónimo, por ejemplo, que con tanta habilidad insultan a las mujeres llegando a convertirlas en el emblema de la materia en oposición al hombre «naturalmente» inclinado hacia las cosas del espíritu, pero dificultado en su camino hacia la gloria por la intensidad de su apetito venéreo, del cual las hijas de Eva se valían para hundirlo en esa carne que eran ellas mismas, evitando así que tornara sus ojos a los cielos. El hombre era, en este sentido, el débil; de la debilidad de la mujer se habla bastante menos. Todos hemos oído, por ejemplo, él mismo espléndidamente nos lo contó; hablar de las flaquezas del africano San Agustín. Se insistía sobre lo de africano porque esto tendía a dramatizar aún más la magnitud de su problema, siendo africano su «temperamento» sería ardientísimo y muy urgente su necesidad. ¿Qué iba a hacer San Agustín siendo hombre y, por si eso fuera poco, habiendo nacido en Africa? Lo comprendemos perfectamente. De lo que no se nos dice casi nada es del temperamento de la mujer que tuvo con él un hijo, de cómo no pudo ella tampoco dominarse y de cómo cedió a las necesidades que en ella provocó la visión del cuerpo joven de su San Agustín. Todo a lo largo de la Edad Media nos encontramos ecos de esta manera de concebir la sexualidad un tanto, yo diría, hemofílica, algo que la mujer causa o provoca pero de lo que ella no parece sufrir. De su «belle chose» era algo de lo que se servía con menos o más mala intención, o quizá que soportaba, pero que a la larga y por sí mismo no le proporcionaba demasiado entretenimiento. La idea era desde luego hacerla más culpable y convertirla más en un objeto de

temor. Había así que entenderla esencialmente como enemiga, puesto que no teniendo la justificación de su «temperamento» no podía hacer ciertas cosas más que para apartar al macho de Dios, para fastidiarlo. Textos que contradicen lo que acabo de afirmar se encuentran en la Edad Media. Jean de Meung, por ejemplo, se vuelve elocuentemente contra ello haciendo de su vieja, de la que hablaremos al estudiar a Trotaconventos, un tipo de femineidad afirmada en su posibilidad de goce, en su derecho a él y en su necesidad tan intensa como la del varón; otro ejemplo sería la mujer de Bath de los *Cuentos de Canterbury*, y desde luego hay más. La existencia de estos casos no creo que contradiga, sin embargo, lo que vengo diciendo, es decir, que la mujer ofrece su cuerpo al varón para que éste se hunda en él, que ella no toma, sino cede, concede, manipula más que fornicar, su propósito no es acallar la urgencia de un deseo que apenas siente, sino satisfacer su vanidad haciendo que el varón se doblegue al imperio de lo sensible, rindiéndose a la materia que ella simboliza y de cuya causa la iglesia parecía haberla hecho, si no oficial, al menos emocionalmente, campeona. Se me dirá que simplifico toscamente, que existen el «roman courtois» y sus heroínas y Eleanor de Aquitania, modelo quizá de muchas de ellas, y las alegres ciudadanas de comedias elegíacas y «fabliaux»; pero las primeras se mueven en un mundo deliberadamente alejado de la realidad y que como irreal se nos presenta, y las segundas son básicamente exageraciones caricaturescas con más afición al engaño —que con algunas excepciones es lo que en realidad representan— que al placer.

Cuando la heroína del «roman courtois» se torna figura histórica, como en el caso quizá de Eleanor de Aquitania antes mencionada, nos encontramos con una reina un tanto varonizada que, hecha cruzado, acompaña a su marido a Tierra Santa, lo convierte en el primer hazmerreír de Europa, lo domina y lo abandona. Cuando la mujer sale del mundo fantástico del «roman» para formar parte de una realidad, aunque todavía literaria más cercana ya al nivel de lo vivido o lo vivible, ésta o pierde su apetito o inevitablemente se masculiniza. Pensemos en Alisón de Bath. A la hora de caracterizar a este ejemplar de mujer encantada con su «instrumento» y con los usos y abusos a que se presta, Chaucer, que no toma la as-

trológia a la ligera, tiene que hacerla mitad de Venus y mitad de Marte, activa, inquieta, peregrina infatigable de santos lugares y no tan santos hombres, espléndido jinete que ni se arredra ni se cansa, y sabe, cuando comete un error, encontrar la solución que lo transforma en acierto. Sus maridos no encomian la belleza de esta mujer, sino su espléndido «quoniam», el centro anatómico de su femineidad, y el gozo que ella obtiene amándolos y, asumimos, la alegría que este placer que causan a ellos les produce. Este tipo de mujer representa la oscura ilusión y el gran temor del hombre occidental porque una vez encontrada una mujer así, ¿cómo renunciar a ella para proseguir penosamente encaramándose hacia los cielos? Jenkin, el culto, quinto y joven —veinte años más joven que ella—, marido de Alisón de Bath, reconoce al final la excelencia y superioridad de su mujer, renuncia a los misogínicos escritos de sus autoridades (el libro con cuya lectura tanto la irritaba) y, poniéndose a sus órdenes, alcanza, junto a ella, la felicidad.

El hombre de iglesia, aprendiz de santo o sacerdote, la teme y se le cultiva ese temor haciéndola más mortal que atrayente, pura mentira el placer que proporciona, cuya función es exclusivamente rebajarle. El hombre culto, no de iglesia, y sobre todo si es joven, sueña con encontrar entre sus brazos un anticipo de eternidad. Ambas concepciones, dadora de bienes semieternos o de mal placer y peor castigo, tienen una cosa en común: la de ser exactamente falsas. Cuando, en el siglo XIV, el autor de *Buen Amor* primero y Chaucer después escriben de un mundo que ya no se explica sólo en función de su devenir histórico —creado por Dios hacia un fin y, por tanto, sin otro sentido que su trayectoria hacia él— sino en el que se hace sitio ya para una realidad que aunque marche camino de la eternidad y de la muerte se está empezando a alzar en contra de ellas, los dos miran de una manera profundamente interesada a los demás seres que con ellos son realidad y a la experiencia que esos seres son y a la que uno es entre ellos. Después escriben de esto sin olvidar quiénes son ni a dónde van; y porque escriben de lo que ven y viven, los moldes en los que se había venido fraguando la figura de la mujer se ablandan entre sus manos; y porque no pueden olvidarse de quiénes son, quiénes han aprendido a

ser, Chaucer, al final de sus *Cuentos de Canterbury*, canta sonoramente la palinodia, y el castellano autor de estas coplas, en las que parece reconocerse a la mujer como dotada de apetitos similares a los del varón, tiene, al presentarnos a mujeres claramente poseídas por estos apetitos, que emplazarlas más allá de las fronteras de lo civilizado, en la sierra, aisladas, agresivas, brutales, vecinas a la bestia, su humanidad en desorden deformada por su deseo hasta el punto de que el protagonista no parece hallar ningún gozo en el placer que se ve forzado a proporcionarles.

En el «exemplum» del topo y de la rana (cs. 407-414), macho y hembra muestran su total incapacidad para funcionar armónicamente. La rana ha tomado la iniciativa y venido a ofrecerse al topo: «Señor enamorado dixo al mur la Rana / quiero ser tu amiga tu muger e tu çercana» (409ab). Si el topo acepta a servirse del cuerpo de la rana, ambos podrán salvarse, pero tendrán para ello que atarse uno al otro, «ata tu pie al mio sube en mi ynojo» (491b). Es posible que «ynojo» signifique aquí regazo, seno, y no rodilla,⁷³ posibilidad que pondría más claramente de manifiesto el sentido de la historietta en el libro. La rana está conscientemente engañando al topo, presentándose a sí misma como capaz de ciertas habilidades que más tarde resulta no poseer o no poseer de la manera que quiere que su aliado piense. En la copla cuatrocientas diez, verso 'a', le dice: «yo se nadar muy byen ya lo ves por el ojo». ¿Qué ojos? El topo carece de ellos. Covarrubias nos lo confirma en su diccionario.⁷⁴ La rana quiere llevárselo a su territorio a su manera, quiere hacer de él su voluntad y mente. En cuanto se arroja al agua, comienza a tirar hacia abajo, «yuso», mientras que el macho, en directa oposición, tira hacia lo alto, «suso», hacia arriba. No puede abandonarla porque, habiendo consentido a la unión, están atados uno a otro. Pero en su unión no hay armonía, ni puede haberla entre la rana que necesita el fango y el topo que busca la tierra seca, y así forcejean incapaces de no hacerlo en el constante tira y afloja de su unión en busca de lo que cada uno por sí mismo anhela y que, emparejados por las mismas ligaduras, ninguno puede alcanzar. Pierden capacidad de defenderse absortos como están en su íntimo y constante forcejeo, y, desde lo alto, se precipita sobre ellos el enemigo común,

que los destruye y los devora, proporcionándoles un final en el cual aparecen por primera vez conjuntados, no sólo porque acaben los dos en una misma muerte, sino porque, en cuanto a ella se refiere, los sentimientos de ambos debían ser idénticos. Es de notar, además, el hecho de que topo y rana constituyen tan insignificante bocado para el milano, que no le bastan ni para quitarse el hambre (414a). Su muerte, resultado directo de su unión, no parece haber cumplido su propósito reflejando así irónicamente el absurdo que fue su vida. En caso de que pudiera escapársele a alguno la meridiana alegoría, las coplas cuatrocientas quince y dieciséis aclaran las cosas presentándonos a Amor como culpable de enlazamiento y ataduras y de entregar a los que así sujeta indefensos en las garras del demonio:

a —los neçios e neçias que vna vez enlaças
 en tal guisa les travas con tus fuertes mordaças
 que non han de dios miedo nin de sus amenazas
 el diablo los lyeva presos en —tus tenasas

En la copla siguiente se añade «tan byen al engañado como al engañador» (416b), dos formas masculinas que dejan en perfecta libertad al auditorio para identificar con cualquiera de las dos, tanto a la hembra como al macho. En este «exemplum», a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los casos en *Buen Amor*, ha sido la hembra la iniciadora de la acción, la engañadora. El autor del libro nos está mostrando su antimisoginismo: siendo susceptible de ser dominada por Amor es tan culpable como el hombre, no mucho más.

Concluye el arcipreste su larga diatriba plantando ante los ojos de su público esa imagen de su enemigo que más fuertemente tendería a tornar contra éste los ánimos de aquél. El verso «So la piel ovejuna traes dientes de lobo» (420a) reorienta nuestras memorias hacia el hipócrita lobo del cuento de don Simio, el sangriento ladrón, el macho constantemente en celo que se sirve del hábito sacerdotal y de las ventajas que su posición le otorga para aliviar su lujuria en aquellas hembras condicionadas a confiar en él (al menos en principio, que de hecho confiaran en el párroco castellano del siglo XIV sus buenas feligresas es dudosa cuestión), mujeres,

hijas o mancebas de muchos de los miembros de su auditorio, los cuales, al oír el relato de las diarias actividades del clérigo, deben de haber sentido mezclado con sus sonrisas un cierto desasosiego.

La copla siguiente (421) hace pensar en la existencia de un intrigante parecido entre Amor-lobo y arcipreste insultador. Al decir «tomas la grand vallena con —el tu poco ceuo» (421c), se viene a la memoria el «exemplum» del ladrón y la carne envenenada y el noble mastín que la rechaza, es decir, «—la dueña de prestar» (174a), que quizá por considerar demasiado chico el cebo que Juan Ruiz le ofrecía (cs. 171, 172, 173), no quiso picar. Es como si, sin querer, el protagonista hubiese removido un poco la blanca pelliza que lo cubre y nos hubiera permitido vislumbrar tras ella su dolorida expresión de lobo inexperto. No se trata de que esté deliberadamente mintiendo, es que se confunde, literalmente no sabe lo que dice: habla mal de Amor y es de tanto como lo desea, ensalza la caridad y lo hace desde el fondo de su codicia, pretende ser un amor y está siendo casi el opuesto, porque el arcipreste es ser humano y en él los dos se hallan infeliz e insoslayablemente amalgamados.

Porque de muchas dueñas mal querido seria
 E mucho garçon loco de mi profaçaria
 por tanto non te digo el diezmo que podria
 pues calla te e callemos amor vete tu vya (422)

Porque no quiere que las dueñas le quieran mal, pide al amor que de él se aleje. ¿Cuál es la lógica de este pobre Juan Ruiz que tanto ansía lo que tanto teme? «Omnia vincit amor»: en las mentes de dueñas y garzones, amor es invencible; así parece entenderlo el que al mismo tiempo que lo insulta no quiere antagonizar a los que viven de acuerdo con él. Anda confuso el arcipreste, enredado con su espíritu y su carne. Al final de su largo improperio lo encontramos casi exactamente donde se hallaba al principio.

Juan Ruiz sienta la voz. Le ha llegado el turno a su adversario y éste comienza en un tono tranquilo, casi desconcertante. En sus palabras no hay rastro de impaciencia; a pesar del largo y abusivo parlamento del que tiene que ha-

berle parecido atolondrado principiante, Amor habla con medida. Así nos lo dicen su contrincante y él mismo (423a, 425a), demostrándonos esto último que el Amor está procediendo de un modo perfectamente deliberado. Quiere poner al «follón» de su adversario en el sitio que le corresponde; restablecer un orden, a su manera de ver, disturbado por la peculiar conducta de un bisoño que ha pretendido ser cocinero antes que fraile. Y va a llamar a las cosas por sus nombres, a identificarlas: Juan Ruiz: discípulo; su larga diatriba contra Amor: deseo frustrado de hembra placentera. La contestación de Amor, el largo silencio con que Juan Ruiz escucha, va a reducir el severo ataque de éste último a una elaborada impertinencia nacida de la falta de conocimiento, es decir, de experiencia. No olvidemos que quien habla no está contando cosas de otros, cosas aprendidas, quien habla es Amor y se cuenta a sí mismo: amor es lo que de Amor Juan Ruiz aprende. El había afirmado que el amor debilita y empequeñece al varón, «exemplum» del varón que quería casar con dos mujeres; que priva de la libertad, «exemplum» de Júpiter y las ranas; que nos corrompe y nos convierte en corruptores, horas canónicas; que daña tanto al engañador como al engañado, a hombres como a mujeres, «exemplum» del topo y la rana. Amor vuelve contra Juan Ruiz su propia lección, demostrándole que la raíz de su aparente virtud no es otra que su mal entendida codicia, su ansia insatisfecha de hembra. La reacción del protagonista parece indicar que Amor no se equivoca: no hace éste más que concluir de hablar cuando su discípulo se precipita con renovado ímpetu en busca de lo que ahora siente más al alcance de su mano.

La lección es larga y parece poco preparada, lo que no debe sorprendernos: quien habla sabe muy bien lo que dice. Hay en sus palabras un aire de improvisación como, quien muy seguro de que no le faltará qué decir, va dejando que se sucedan ideas y consejos sin ceñirse a una organización rígida. Es como si su lección careciera de estructura, no estuviera montada sobre ningún guión. La primera vez que la oímos nos confunde un poco, cubre demasiado terreno y todo parece anárquicamente amontonado. Oyéndola de nuevo, empieza uno a darse cuenta de que no es así, la lección está bien organizada; lo que ocurre es que el maestro la ha dado muchas

veces y no necesita ya depender de sus notas, su estructura se ha aflojado, ha tomado holgura con el uso. La ha venido empleando, recordemos, hace ya mucho tiempo. Ciertamente, la usó con Ovidio, el que fue su «criado» (discípulo, 429a), que la aprendió muy bien. En su *Ars Amatoria*, éste nos ha dejado la estructura básica que, aflojada por el tiempo —Amor es activo maestro—, es la que encontramos en el poema castellano:

Principio quod amare velis, reperire labora,
 Qui nova nunc primum miles in arma venis.
 Proximus huic labor est placitam exorare puellam,
 Tertius, ut longo tempore duret amor.⁷⁵

(Tú que por primera vez entras en estas lides, esfuérzate primero por encontrar la que amar puedas. La segunda tarea es convencer a la muchacha, la tercera hacer que el amor dure largo tiempo.)

Una ordenación muy similar a ésta aparece en la obra de Andreas Capellanus (último tercio del siglo XIII) *De arte honeste amandi*,⁷⁶ en el primer libro de la cual el autor se ocupa de las personas que pueden amar y ser amadas y de la manera de que el amor puede lograrse, mientras que, en el segundo, se nos informa sobre cómo debe procederse para que el amor resista al tiempo y no se extinga con demasiada rapidez. Las diferencias de contenido entre Ovidio y Andreas son, desde luego, importantes. Se ha dicho⁷⁷ que lo que el primero hizo en broma, el segundo tomó en serio bajo el influjo de nuevas realidades como las concepciones eróticas del sur de Francia expresadas en la poesía de los trovadores, el paso al norte de estas ideas de la mano de Eleanor de Aquitania, las composiciones de los «trouvères», las actividades de la corte de Marie de Champagne, etc. Fuera como fuese, esta hipotética equivocación que C. S. Lewis apunta parece indicar que el amor práctico o teórico es una realidad muy vulnerable a los estados de ánimo de los que de él, o en él, se ocupan; que de lo mismo que uno tanto sufre, uno tanto ríe. No quiere esto decir que me halle de acuerdo en este punto con el escritor inglés. Hay seriedad en Ovidio y la cargante pedantería de Andreas tuvo que hacer las delicias de muchos de sus so-

fisticados lectores. Es a esto en realidad a lo que voy, que en el amor cualquier gesto o cualquier palabra puede acabar en suspiro o carcajada, que es muy difícil tomar en serio a veces la propia necesidad o tomarla en broma. En broma y en serio la toma el Juan Ruiz arcipreste de *Buen Amor*, es decir, verdaderamente en serio: reflejo de este incesante ajeteo nuestro del espíritu a la carne.

La lección de Amor (cs. 423-574) podría esquematizarse de la forma siguiente:

A. Selección de objeto, «sabe primera mente la muger escoger» (430):

431-435.

Características objeto

444-450.

B. Cómo conseguirlo:

1. Uso de mensajera, 436-443.

2. Usos adicionales

- a) Regalos y promesas, 451.
- b) Gratitud y servicio, 452-453.
- c) Demanda constante y peligros de la pereza («exemplum» de los dos perezosos y la dueña), 454-467.
- d) Importancia de la primera concepción y de satisfacer la necesidad que uno provoca («exemplum» de Pitas Payas), 468-487.
- e) Cooperación de aquellos próximos a ella, 488.
- f) Dinero, y digresión sobre el alcance de su eficacia, 489-514.
- g) Despliegue de propios talentos y habilidades, 515-518.
- h) Persecución constante y malos tratos con el propósito de encender su apetito, 518d-526.

C. Cómo conservarlo:

- | | |
|---------------|---|
| 1. Mesura | Vino («exemplum» del ermitaño),
528-549.
Palabra, 549b-553.
Juego, 554-556. |
| 2. Justicia | Violencia física, 557.
Violencia verbal, 558a.
Celos, 558bcd. |
| 3. Discreción | No alabes a otra, 559-560.
Si amas a otra también, sé reservado,
564-565.
No alardees, ni te alabes de ella,
566-573. |

En la copla 574, Amor se despide.

La sección que yo he llamado 'A' se dedica a describir en términos predominantemente físicos lo que se estima como arquetipo de mujer placentera. La descripción se presenta dividida en dos grupos de coplas, de los cuales el primero nos informa sobre aquellas características de su figura y atributos que están, digamos, a la vista de cualquiera; mientras que para poder apreciar los detalles incluidos en el segundo grupo (G444-G450) hay que haberse ya metido en profundidades. Con gran discreción (creo que en este caso podemos ignorar los arreglos de Corominas), dada la naturaleza de la información de que se trata, el autor ha intercalado entre los dos grupos la descripción de la intermediaria, mujer que haría posible el que estas peculiaridades físicas de orden generalmente tapado llegasen a conocimiento del pretendiente.

Todo en las primeras cinco coplas es físico, excepto «sy podieres non quieras amar muger villana / que de amor non sabe es como bausana» (431cd), versos que, haciéndose eco de las observaciones ofrecidas por Andreas Capellanus en el capítulo once del libro primero de su tratado,⁷⁸ niegan a las villanas habilidad para el amor a causa de su ignorancia que las torna rígidas e inexpresivas como «bausanas» (espantapájaros). Fuera de esta consideración de tipo socio-económico,

las demás, como se acaba de afirmar, se refieren al aspecto físico de la mujer y dentro de éste se centran especialmente sobre la cara. En efecto, después de la copla cuatrocientas treinta y una, en la que, en sus dos primeros versos, se nos ofrece una rapidísima visión del conjunto (hermosa, lozana, ni muy alta ni muy baja, donosa), pasa a describirnos su semblante. La palabra «talla» en el primero de la copla siguiente presenta un problema. Empecemos por señalar que Salamanca y Gayoso ofrecen de este verso dos versiones ligeramente distintas. En el primero leemos: «busca muger de talla de cabeza pequeña». Dámaso Alonso⁷⁹ elige Salamanca y sobreentiende alta, alta talla, sugestión que Chiarini acepta.⁸⁰ Corominas prefiere la lectura de Gayoso y hace extensivo el adjetivo «pequeña» que cierra el verso a ambas talla y cabeza. Después procede a decirnos en una nota⁸¹ que talla es probablemente estatura dado que, como ya sabe Corominas por haber leído hasta el final del libro donde aparece el conocido elogio a las mujeres pequeñas, el protagonista parece demostrar una particular inclinación hacia ellas. Este razonamiento de Corominas no resulta demasiado convincente, especialmente cuando, como ya veremos, se considera que en la copla anterior se adopta, en cuanto a la estatura de la hembra se refiere, una posición prudentemente aristotélica. Por si acaso, Corominas nos advierte que «talla» quizá signifique aquí talle y que lo que se describe no sea sino una mujer estrecha de cintura, lo cual es posible que fuese así, al menos en la imaginación del copista del manuscrito de Salamanca, que complementa la estrechez de la cintura con las anchas caderas del último verso de la misma copla (432), ofreciéndonos un atractivo y dramático contraste.

No creo que ni el bajo de Corominas ni el alto de Dámaso Alonso, a pesar de la defensa que del segundo hace Chiarini, deban, dado el verso «que non sea mucho luenga otrosi nin enana» (431b), aceptarse. No es lógico alabar el término medio en una copla para cantar en la siguiente las glorias de los extremos. Se me ocurre que quizá «talla» no tenga nada que ver aquí ni con talle ni con estatura. Se me ocurre por las siguientes razones: 1) las coplas cuatrocientas treinta y dos a cuatrocientas treinta y cinco 'b' están en Gayoso dedicadas exclusivamente a describirnos detalles de cara y cabeza des-

de el cuello para arriba; 2) los versos tercero y cuarto de la copla cuatrocientas treinta y cinco constituyen, creo, la introducción al resto de su anatomía con la transición de cara a cuerpo; 3) el cuerpo aparece por primera vez mencionado en el verso cuatro de la copla recién mencionada formando parte de una frase, «...—la talla del cuerpo...», que sugiere que el substantivo talla no se utilizaba exclusivamente para designar el cuerpo, sino que podría haberse aplicado también a la cara. Hay algunos ejemplos que apuntan a este uso de tajar o tallar (ambos derivados de «taleare» y con el idéntico significado de tallar, esculpir, labrar, cortar. Talla es, dicho sea de paso, la tercera acepción de taja en el diccionario de la Real Academia), así, en el *Libro de Alexandre*, «Nunca fue en el mundo cara meior taiada» (1711c). En el vocabulario que acompaña a la edición de Tomás Antonio Sánchez, en el tomo cincuenta y siete de la Biblioteca de Autores Españoles, leemos sobre «taiado» lo siguiente: «aplicado a cara significa el corte, proporción y figura del rostro». En el verso trescientos cincuenta y tres del mismo *Libro de Alexandre* encontramos «taiado» describiendo el cuerpo: ambos usos fueron, pues, contemporáneos. Otros ejemplos aparecen en la *Vida de Santa María Egipcíaca*: «En buena forma fue taiada / nin era gorda nin muy delgada» (vs. 227, 228) y en el *Libro de Apolonio*: «Fallaron huna ninya de cara bien tajada» (288a). No es imposible que si se pudo pasar de un cuerpo bien tallado a una buena talla (de cuerpo), se pasase también de una cara bien tallada a una buena talla (de cara), y que la copla cuatrocientas treinta y dos de Gayoso nos hable en el primer verso de una mujer de cara y cabeza pequeña y, en el último, después de habernos dado algunos detalles de esta cara y esta cabeza, concluya, refiriéndose al conjunto de lo que la citada mujer lleva sobre sus hombros, «es talla de dueña». Si mis suposiciones no son del todo incorrectas, habría que renunciar al «ancheta de caderas» del manuscrito de Salamanca y leer «angosta de cabellos», lo que ofrece la ventaja de armonizar con el sistema de representación de la figura humana (cara, primero; cuerpo, después; vestido, si lo había) establecido por las artes poéticas medievales, justificado en el *De mundi universitate* de Bernardo Silvestre de Tours⁸² y seguido con gran consistencia en la literatura europea en general

y en la española en particular. El retrato de Santa María Egipciaca, el de la doncella de la *Razón de amor* e, incluso el de la reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre*, son tres ejemplos que se vienen inmediatamente a la memoria.⁸³ Volviendo a *Buen Amor* «angosta» podía significar escasa. ¿Quiere decir esto que tener poco pelo en la cara, en las cejas, era atributo imprescindible de una mujer hermosa? «la su faz sea blanca syn pelos clara e lysa» (435b) parece indicarlo así, y lo mismo indican los dos versos siguientes: «guarte que non sea bello- sa nin barbuda / atal media pecada el huerco la saguda» (G448ab).

El sistema al que acabo de aludir unas líneas más arriba procedía siempre en sentido descendente, comenzando con lo más elevado (cabellos, cejas) y progresando en dirección al suelo. La razón puede ser la que nos da Bernardo Silvestre de que la fabricación del hombre comenzó por la cabeza o, puede, que se deba además a que el microcosmos en su verticalidad debe reflejar el sistema jerárquico que preside la totalidad de la creación y que se organiza a partir de lo más excelso, realidades espirituales más elevadas, hasta las manifestaciones «químicamente» más puras de la materia, las cuales ocupan los peldaños inferiores de lo que desde el estudio de Arthur O. Lovejoy ha venido siendo llamado por todos «the chain of being».

Después de una visión rápida de la cara y la cabeza (432a) empieza con los detalles. Primero, el cabello: debe ser rubia como Isolda y las heroínas de tantos romances.⁸⁴ Continúa con las cejas, a las que seguirán, después de haber proyectado de nuevo y rapidísimamente la totalidad de su semblante sobre nuestra imaginación («... esta es talla de dueña» 432d), los ojos y las pestañas. El primer hemistiquio del verso acabado de citar es el que lee en Gayoso «angosta de cabellos...» y sobre el que hablé un poco más arriba. Escasa de cabellos y escasa de cabellos precisamente en las cejas que deben ser finas para que puedan formar un ángulo sobre la curva de los ojos, para que estén como espléndidamente nos dice Amor «en peña» (432c). Ni a Amor ni al protagonista que tan bien va a intentar seguir sus consejos les gustan las cejas peludas, espesas. Es más, este último parece tenerlas verdadero terror; así, al describirnos a la semihumana serrana de la Tablada,

nos dirá de ella, entre otras cosas, la siguiente: «las sobrecejas anchas e mas negras que tordos» (1014c). Desciende sobre los ojos Amor en la copla cuatrocientas treinta y tres, sigue con las pestañas, retrocede hasta las orejas y, alterando ligeramente el orden tradicional, continúa con el cuello para retroceder después a la nariz y concluir en la boca, a la cual dedica detenida y deleitada atención: la contempla por dentro y por fuera a lo largo de cuatro versos y medio, no escapándosele detalle, dientes, encías, labios, boca (tamaño) (435a) dibuja el mesurado maestro ante los ojos de su interesado discípulo. Cierra esta sección de su retrato presentándonos otra vez la totalidad del rostro, limpio de cualquier imperfección, blanco, claro, liso, sin pelos, en un desnudo sobre el que no se proyecta la más mínima sombra que disminuya, velándola, su plenitud.

Después de la talla de la cara bajamos un gran escalón y entramos en materia, en la talla del cuerpo que, para no cometer errores, nos dice, lo mejor será estudiarlo cuando se presente poco cubierto, «puna de aver muger que —la veas syn camisa / que —la talla del cuerpo te dira esto a —guisa» (435cd). En este momento (G436) —al autor del libro le gusta mezclar las cosas, alterar los sistemas, reflejar el caos de la experiencia más que el orden de «auctoritas»— irrumpe en escena la vieja tercera. No era fácil acercarse a las dueñas y aun mucho menos cuando estaban en camisa. Un enlace se hacía necesario en estos casos para conseguir la información requerida. Podía tratarse de una parienta del precavido enamorado o, quizá mejor, una vieja: «si parienta non tienes atal toma viejas / que andan las iglesias e saben las callejas / grandes cuentas al cielo saben muchas consejas / con lagrimas de moysen³⁵ escantan las orejas» (G 438).³⁶ La descripción de esta mujer, de la que me ocuparé con detalle más adelante, se extiende hasta la copla cuatrocientas cuarenta y tres. En la copla siguiente (G 444) se reanuda la presentación del cuerpo de la dueña. Primero los brazos y pechos, sigue con los sobacos, de los que Amor nos dice deben estar un poco mojados, observación que tiene mucho más que ver con el «temperamento» de la bella que con su arquitectura, y que constituye una nota original del poeta castellano. En dos apretados versos (G 445bc) se nos habla de sus piernas, cos-

tados, caderas y se nos dice que los pies han de ser socavados y chicos. Esta es la talla del cuerpo considerado ideal por Amor, y de toda ella lo que nos sorprende y se nos queda grabado en la memoria es precisamente ese sobaco mojado de sudor que la hace mucho más cuerpo y mucha menos talla. En realidad, desde que en la copla cuatrocientas treinta y dos comenzara Amor a describir en detalle a su modelo, toda la información que de su aspecto físico nos ha proporcionado podría igualmente aplicarse a una estatua. No hemos visto una mirada ni un gesto. Un verso le ha bastado a Amor para empapar de vida a su Galatea. No ha utilizado la sonrisa (como hace el anónimo autor de *Razón de Amor*) que puede darse sólo a flor de labio, ni cualquier otro gesto, ya que éstos pueden siempre entenderse como algo puramente mecánico, superficial. Amor ha hecho, para beneficio de ese Pígmalión en que está convirtiendo al arcipreste, que a la perfección que es su modelo le suden los sobacos, operación fisiológica que se inicia dentro, bajo la piel, y no está controlada por la voluntad.

Con la excepción de los dos primeros versos de la copla cuatrocientas cuarenta y ocho: «guarte que non sea bellosa nin barbuda / atal media pecada el huerco la saguda»⁸⁷ (G448ab) —a Amor evidentemente le desagradan los pelos— las coplas restantes se refieren a cualidades o defectos que tienen que ver con la configuración de la personalidad de la hembra aunque éstos aparezcan sugeridos por rasgos externos como la mano chica, la voz aguda, o esas misteriosas «sueras frías» de la copla cuatrocientas cuarenta y nueve.

Con respecto a las últimas, Cejador sugiere que el copista cometió una equivocación y que quizá lo que aquí una vez se escribió fuera «si afueras fría». Es posible. Prudentemente, sin embargo, imprime en su edición lo que el manuscrito reza. No así Corominas, que cambia una ese en efe, añade una forma verbal, cambia de posición una conjunción condicional e imprime: «si afuera es fria, demanda si barrunta / al omne; si diz si, a tal mujer te ayunta;» con un encabalgamiento violentísimo que él se inventa y que resulta extremadamente peculiar, dado que no son muy frecuentes en el libro. Una vez arreglados por Joan Corominas estos dos versos se entienden bien, el misterio desaparece; Corominas explica,

desde luego, su decisión y a su edición del libro envió al lector interesado.

Creo que las soluciones a problemas como los que estos versos plantean muy raras veces pueden ser definitivas, ya que son básicamente improbables, es decir, no pueden ser probadas. Puestos, sin embargo, a buscarle significado, a darle sentido a aquello que para nosotros no lo tiene, ya porque los signos lingüísticos utilizados hayan perdido sin dejar rastro una posible connotación, o, en casos afortunadamente muy raros, porque se hayan vaciado de contenido semántico quedándonos sólo la cáscara vacía, sea por lo que fuere, cuanto menor el cambio que impongamos sobre el texto del código, menor es la inquietud que nos causa nuestro atrevimiento. Otra cosa que creo no es demasiado imprudente asumir es que si algo ha perdido su sentido (exceptuó naturalmente razones de índole puramente mecánico material: borrones, manchas, insectos, etc.) es porque su sentido nunca estuvo demasiado claro o lo estuvo sólo para un no muy vasto número de gente o durante un limitado número de años. Quizá el autor utilizara una construcción muy atrevida o una palabra demasiado a la moda y esa palabra se vació del significado que aquí el autor le diera porque ese significado sencillamente nunca llegó a llenarla por completo.

En mi opinión, el verso cuatrocientos cuarenta y nueve 'c' se llenaría de significado si asumo un simple e hipotético trastrueque. Si pienso que la mano, posiblemente distraída que copió este verso, cambió bajo la mecánica presión de lo más frecuentemente oído de lugar una ese y escribió «frías» en lugar de frisa. Frisa es «cierta tela de lana delgada con pelo que se suele retorcer», dice Covarrubias,⁸⁸ y, más abajo, añade: «Pero pienso averse dicho de freçar, que es revolver el pelo refregándolo de una parte a otra; del verbo latino fricare como está dicho arriba». Y unos renglones más abajo: «Frisar, retorcer los pelitos del paño;». La Academia nos dice por su parte que frisar es levantar y rizar los pelillos de algún tejido, que puede significar también refregar y que la frisa es una tela ordinaria de lana aunque, parece ser, con pelo. Corominas dice, con la Academia, que frisar es «levantar y rizar los pelillos de algún tejido»⁸⁹ y que las frisas se frisaban con

cardas de borrar. Pasemos a las sueras. La copla mil novecientos veinticinco del *Libro de Alexandre* lee:

Buçifal el caboso de las manos ligeras
 Solie sen pegriçia deliurar las carreras:
 Auie golpes mortales per medio las çincheras,
 Exien los estestinos, semeiauan sueras.⁹⁰

Sobre la base de este texto y otro sacado de las cortes de Alcalá de 1348, y que ya había notado Cejador, concluye Aguado⁹¹ que sueras son «las colgaduras de la montura caballar», es decir, algo similar a las gualdrapas aunque con la diferencia de que estas últimas son propiamente las que cubren las ancas del animal, mientras que las sueras parecen haber cubierto los costados y colgarle por debajo del vientre. Es decir, las sueras, adorno de la cabalgadura, aparecerían por debajo de la mujer que la montaba, bajo su asiento y bajo sus muslos. Si ahora interpreto el 'a' de «a sueras frisa» como preposición y el «frisa» como verbo, lo que obtengo es un mujer que frisa sueras, es decir un incansable e inquieto jinete que tanto monta y tanto se agita mientras monta que el tejido de las sueras que decoran su montura se revuelve y riza como consecuencia del incesante refregar. Todo lo cual sugiere un jinete de vivo temperamento. Se me dirá que las sueras podían no cubrir la silla. No, pero llegaban hasta ella y bajo ella desaparecían. Por otra parte, el interior de los muslos de la mujer sí que entraba en directo contacto con ellas. La imagen resulta así bastante clara, supongo además que no sería imposible el que un pedazo de tejido a juego con las sueras se utilizara para cubrir, adornándola, la silla, interponiendo así algo más amable entre el cuero de ésta y la carne de la otra. Esto resulta creíble y enriquece, creo, la descripción que Amor hace de su hembra modelo, al mismo tiempo que nos permite proyectar sobre ella la imagen de otra ilustre viajera y jinete infatigable, la de Bath, que aunque un poquito ya madura cuando nos la encontramos camino de Canterbury, tiene indudable parecido con la que aquí se nos describe.

Hay otra posibilidad que nos permite leer este verso sin necesidad de cambiar absolutamente nada; pero ahora tengo que interpretar la 'a' de «a sueras frias» como forma verbal,

Aquí surge un problema que afortunadamente nos resuelve el manuscrito. Si nos fijamos en las coplas que constituyen este fragmento de la descripción, es decir, desde la cuatrocientas cuarenta y cuatro hasta la cuatrocientas cincuenta, vemos que en las frases paralelas a ésta «... ha los pechos chycos...» (G444c), «... ha chycas piernas...» (G445b), «... ha la mano chyca...» (G448c) la forma verbal aparece siempre precedida de 'h'. Como consecuencia uno tiende a pensar que el copista al eliminar la hache quiso sugerir una diferencia de significado o función entre esta 'a' y las anteriores. Afortunadamente la dificultad desaparece cuando al observar el manuscrito se nota que el 'verso' del folio dieciséis es de una mano diferente al resto del dieciocho (entre los dos hay un folio cuyo contenido no corresponde a este lugar) y que este segundo copista podía tener hábitos ortográficos distintos a los del anterior. Podemos perfectamente, pues, leer: «tiene sueras frias». La clave ahora, como tantas veces, nos la ofrece Cejador, que en su nota a esta copla cita una pasaje de las cortes de Alcalá.⁹² Lo primero que nos llama la atención es que no todas las mujeres podían usar sueras, sólo las que disfrutaban de una cierta posición: «E las que Nos tenemos por bien que puedan andar en sueras, é non otras ningunas, son las mugeres fijas dalgo é las mugeres de los fijos dalgo ó de los cavalleros armados, é las cubigeras de nuestra casa, é las cubigeras que andan en las casas de los otros omes buenos que usan de andar en sueras, E otrosi las mugeres de los que mantovieren un ome de caballo sin el». Lo que esto indica es que Amor, que ya ha informado al protagonista sobre el tipo que socio-económicamente hablando no puede ser buena mujer placentera, la villana, precisa aquí en sentido afirmativo diciéndonos lo que ésta debe ser, la posición que debe ocupar.

Al principio del mismo pasaje de las cortes de Alcalá citado por Cejador leemos algo no muy claro:

Otrossi porque en la nuestra corte é en los palacios é en algunas cibdades é villas é lugares de nuestros regnos algunas mugeres que lo devian escusar trahen faldas, é esta es costa é dapno á los omes, é ellas non an provecho ninguno, tenemos por bien que aquellas que andan en sueras quando van de un lugar á otro, que puedan traher faldas, é las otras que trayan los pellotes sin falda que llegue fasta la tierra ó á lo mas dos dedos por tierra.

«costa é dapno á los omes». A poco literatura antifeminista que se conozca, la idea se le echa a uno encima de si no será que la falda más liviana adaptándose a las líneas del cuerpo perfila demasiada femineidad. Esta interpretación se confirma cuando al describirnos como «las otras» pueden ir vestidas se nos dice que los pellotes deben de llegar hasta la tierra o a lo sumo a dos dedos de ella, lo cual parece indicar preocupación con la cantidad de mujer que pueda quedar al descubierto. Los pellotes, su nombre lo sugiere, eran prendas más pesadas y tocas hechas originariamente de pieles y no de tejido.⁹³ Debían al mismo tiempo abrigar mucho y ocultar bien las formas. Las mujeres que no tenían derecho a servirse de sueras estaban obligadas a cubrirse con pellotes; a las que, por el contrario, se concedía este privilegio se les permitía asimismo «traher faldas», prendas menos pesadas y, por tanto, más frescas, más frías. La expresión «a sueras frías» connotaría pues femineidad y posición social. Amor está presentando ante la imaginación de su discípulo una mujer cuyo rango en la jerarquía de su tiempo le concede automáticamente una cierta distinción. Se diferencia de la mayoría y se le otorga el privilegio de manifestar esta diferenciación, puede ser ella misma de una manera más rotunda, mostrarse más claramente en todos los aspectos de su personalidad incluso en su condición de hembra, ya que siendo, literalmente, de mejor condición su materialidad es menos baja, menos innoble. Además, por ser quien es, inspira respeto en sus inferiores, su posición privilegiada reconocida en su manera de vestir y de montar (faldas, sueras) forzaría hacia abajo los ojos de los hombres que encontrara en su camino, los cuales no podrían así detenerse en dilatadas y dañinas contemplaciones. «si a sueras frías...», es decir, si es mujer de clase que puede dejar y deja que su femineidad se transparente y, continúa diciendo el mismo verso (G449c), «... ssy demanda quanto barrunta», frase que señala un cierto señorío: si está acostumbrada a mandar, a exigir lo que se le antoja, a salirse con la suya, si es caprichosa; y nos lo dice con el ajustadísimo «barrunta» vibrante de animalidad que acerca hasta casi confundirlos al noble jinete y a la noble cabalgadura separados ambos apenas por el paño de las sueras y las faldas, cuya condición de fres-

cas o frías (en oposición al pellote) utiliza el autor para describir las sueras, ya que sin éstas las otras no son posibles.

Las dos lecturas que acabo de proponer no se excluyen mutuamente. En principio, no hay razón para no quedarse con las dos. La cuestión es si funcionan, si enriquecen el texto. *Buen Amor* tiene una larga historia y ha sido objeto de muchas recepciones. Conocerlo sería conocer todas las maneras de que ha sido interpretado. Su contenido es la suma de sus inacabables posibilidades.

El cuadro sinóptico de las páginas 184 y 185 ofrece una visión bastante aproximada del contenido básico del largo grupo de coplas que se extiende de la cuatrocientas cincuenta y una a la quinientas veintiséis y de los específicos consejos que para ganar hembra da Amor a su incierto aprendiz. No voy a detenerme demasiado, pues creo que esta sección no plantea graves problemas. Un par de observaciones solamente. Aparte de la digresión sobre el poder del dinero, de cuya eficacia nos habla en términos bastante amplios, encontramos dos «exempla» y los dos ilustran defectos en el amador que se encuentran íntimamente relacionados: el de los dos perezosos que querían casar con una dueña (457-467); cuyo propósito es expresar los males que se derivan de la pereza, y el conocidísimo de Pitas Pajas, pintor de Bretaña, que ilustra los males que descenderán sobre el hombre que después de haber conseguido mujer no le preste la debida amorosa atención. En ambos «exempla» se trata de hombres que quieren mal, insuficientemente. Son injustos con el amor, con la amada, con ellos mismos. Al hablar de los pecados capitales se dijo que la pereza era precisamente eso, no bastante amor a Dios y al prójimo en tanto que criatura de Dios. Pecado de poco amor. No deja de ser convincente que, a la hora de aconsejar a su discípulo sobre cómo proceder para conseguir hembra placentera, una de las primeras cosas que le diga es que la hembra ha de resultarle precisamente eso, placentera, que debe creer que hay placer en ella, quererla, y buscarla después con la incensante energía que el deseo de sentir ese placer le inspire.

El «exemplum» de Pitas Pajas trasciende la función que estructuralmente parece haberle sido asignada. El proceso mental que en él desemboca se inicia en la copla cuatrocien-

tas sesenta y ocho: «ffaz le vna vegada la verguença perder» (468a). Con una vez que consiga que la mujer se olvide de su vergüenza todo será mucho más fácil después, ya que siendo el amor físico agradable para ella, una vez haya dado el primer paso querrá naturalmente dar todos los demás, no querrá dejar ya de andar nunca.

Non olvides la dueña dicho te lo he de suso
muger molyno E huerta syenpre querie grand vso
non se pagan de disanto en poridat nin a —escuso
nunca quiere olvido provador lo conpusso

cierta cossa es esta quel molyno andando gana
huerta mejor labrada da la mejor mançana
muger mucho seguida syenpre anda loçana
do estas tres guardares non es tu obra vana (cs. 472-473)

La breve historia de Pitas Pajas comienza en la copla que sigue a las que acabo de citar. Empezamos a leerla esperando que su contenido confirme el sentido de éstas: que a las mujeres les viene bien el amor manteniéndolas lozanas y que una vez iniciadas en su práctica, como siglo y medio más tarde nos asegurará Celestina, «por muertas dejan el campo que por cansadas no». El «exemplum», en cuanto a esto se refiere, no nos defrauda, pero otra lección aparece en él, que llega destacándose a ocupar el primer plano. Es la que nos muestra los peligros que corre el hombre que después de haber estimulado ciertas necesidades descuida el satisfacerlas. El centro de gravedad de la historia, su meollo didáctico, pasa de ser el de mostrarnos que una mujer que comienza querrá ya inevitablemente continuar, es decir una debilidad de la hembra de la que el macho puede aprovecharse, a ser una advertencia a este último relativa a un cierto descuido contra el que deberá mantenerse en guardia.

Se ha supuesto que la historieta de Pitas Pajas se deriva de un «fabliau» y, aunque éste no haya sido encontrado, hay muchos elementos en la breve narración del autor castellano que autorizan a considerarla como pariente muy próximo de este género francés. Los «fabliaux» son generalmente narraciones de corta extensión, frívolas, ligeras, en las que no se evita el uso de una lengua directa, gráfica; en ellos se tiende

a llamar y se llama a las cosas por su nombre, y las cosas que se llaman son a veces partes elementales de la anatomía tanto del macho como de la hembra. Se trata básicamente de cuentos «verdes» escritos en el metro narrativo francés por excelencia —pareados octosilábicos— y en los que frecuentemente se muestra la habilidad de la mujer para burlarse del marido. Los incidentes no son demasiado creíbles. El «fabliau» es un género burgués pero no realista. La realidad aparece deliberadamente violentada hacia la caricatura con el propósito de hacer reír. Su contenido didáctico, en aquellos en los que con buena intención acertáremos a encontrar alguno, parece estar presente de una manera más bien accidental. No se puede, sin embargo, dejar de advertir que el hombre de buena fe que lea o escuche una larga serie de «fabliaux», es posible se quede un tanto preocupado con la sangre fría y habilidades de que las mujeres hacen alarde para llevar a cabo ciertos menesteres. Detrás de algunos de ellos parece ocultarse la sugestión de un temor muy real y una muy antigua desconfianza. Es la caricaturización de estos temores lo que, en mi opinión, constituye una de las fundamentales características del «fabliaux», la metamorfosis de la inquietud en carcajada al observar la versión a todas luces improbable de lo que, de una manera u otra, nunca ha dejado de preocupar al hombre occidental: que los atributos sexuales de la persona que él considera como de su exclusiva propiedad puedan ser utilizados por otro sin su previo consentimiento.

En la historia de Pitas Pajas (Pajas en Salamanca, donde tenemos la versión entera; Payas en Gayoso, donde sólo se han conservado tres coplas, una íntegra (475) y dos (474, 476) incompletas) la mujer es «sotil e mal sabyda...» (484b) pero el marido, extranjero (lo que siempre hace que la risa brote más desahogada), es el claro responsable. Este es pintor de profesión. Pitas Pajas, pintor. Y se casa con «muger moça» (474d). Que es joven es lo primero que se nos dice de ella y con un adjetivo escogido cuidadosamente para que alitere con el sustantivo al que acompaña. La aliteración establece una analogía entre el nombre del marido, Pitas Pajas, cuyos dos términos están ligados por la misma figura, y la descripción de la mujer. La analogía establecida en la configuración de los significantes atrae nuestra atención hacia los

significados y las diferencias existentes entre estos últimos adquieren especial relieve. Que se trata de un varón y de una hembra es la primera de estas diferencias sobre las que nuestra atención se detiene, que los sonidos que aliteran «m» y «p» son distintos es otra. Uno se acuerda del refranero en el que tantas veces Pedro designa al hombre, cualquier hombre, y María, la mujer; también en *Buen Amor*, Pedro es utilizado como sustantivo genérico para designar al varón. El nombre de Pedro debió de ser, pues, muy corriente y es posible que bajo la presión de esa realidad se eligiera la «p» como inicial del nombre y apellidos del pintor que nos ocupa o que este sonido tendiera a sugerir, especialmente cuando utilizado como en el presente caso, masculinidad.⁹⁴ Otra diferencia entre Pitas Pajas y «muger moça» es que, como ya dije, las dos primeras palabras constituyen un nombre propio, es decir, algo que asumimos como impuesto desde fuera sobre el sujeto al que así se designa, accidental a él, mientras que «muger moça» es parte intrínseca de la misma realidad designada. Pitas Pajas es fórmula; «muger moça» descripción. La relación de Pitas Pajas al marido pintor es, en principio, puramente convencional, éste podría llamarse de otra manera; la relación de «muger moça» a la esposa es esencial, lo significado por esa expresión es parte inseparable de la realidad por ella descrita. Pero, y es el paso siguiente, esta diferencia percibida en parte con la ayuda de una semejanza de índole puramente formal —la aliteración— establecida entre voces distintas, nos lleva a pensar en la posibilidad de que podamos por el camino opuesto llegar a nuevos descubrimientos y que la presente distinción conduzca a una posible y significativa analogía. Pitas Pajas puede, por ejemplo, funcionar en relación al marido de una manera semejante a como «muger moça» funciona en relación a su esposa, y pasar de ser puramente nombre propio a ser parte del hombre, que éste sea un pitas pajas o un pajas pitas, de la misma manera que su cónyuge es una hembra joven.

A la hora de escoger esposa, el pintor de Bretaña la ha querido primero, y sobre todo, joven. Su interés se ha centrado en la plenitud, el esplendor del cuerpo. De su mocedad es de lo primero que se nos informa, y de su hermosura, lo segundo (476a). Resulta lógico, al fin y al cabo se trata de un

pintor y parece natural que tienda a apreciar sobre todo aquellas cualidades que entran por los ojos. Pero es que ninguna otra cosa parece importarles: lo esencial es su mocerío. La especialización del interés del marido resulta sospechosa, generalmente no se presta tanta atención a una cualidad que uno también posee, o posee en abundancia. De la edad del pintor nada se nos dice, pero si éste fuera mozo también, parecería innecesario subrayar tanto el mismo don en su esposa, ya que se tiende a asumir que los jóvenes se casan con jóvenes. Cuando al describir un matrimonio decimos que él es muy joven, estamos pensando que ella no lo es, o viceversa. En el caso de Pitas Pajas su conducta confirma nuestra sospecha. No parece razonable que un mozo abandone a su moza mujer unas semanas después de casado para irse lejos y en busca, además, no de aventuras o de hacer proezas y ganar honra, sino a hacer negocios y ganar dinero; y se va no sólo lejos, sino a Flandes, lugar famoso por ser patria de riquísimos mercaderes, pero no precisamente ilustre por la calidad y el número de sus caballeros y hombres de armas. Chaucer, el peregrino, a la hora de hacernos reír un poco de la caballería, nos cuenta la historia de un sir Thopas, nacido precisamente en Flandes, y gentes de Artois y de Flandes participaron en gran número en la vergonzosa pero para muchos productiva cuarta cruzada que tuvo lugar en 1202 y que debió de contribuir considerablemente a que la reputación de lo flamenco como antiheroico se estableciera sólidamente en Europa.

Otro detalle que confirma la vaciedad del pintor bretón, tanto en su profesión como en su virilidad, es que desea y se casa con hembra joven y hermosa —buen cuerpo— pero no para pintarlo, sino para pintar sobre él, y no para usarlo o al menos no para usarlo durante mucho tiempo: le basta con un mes. Y se va. Antes de hacerlo, y por si acaso, le pinta un cordero sobre el ombligo; la idea es que si ella le engañara el animalito se borraría. El pintor se muestra así necio además de desconfiado. Obra claramente sobre la base de un prejuicio asumiendo que su joven esposa, a la que no ha tenido aún tiempo de conocer, será, por ser mujer, como todas aquellas de las que tanto ha oído, y que naturalmente procurará engañarle a la menor oportunidad que se le presente. Para

evitarlo le pinta el corderito provocando así a su mujer a que le haga precisamente aquello que quisiera evitar, ya que si ésta le permaneciera fiel su fidelidad sería entendida ahora como resultado de la astucia del marido y no de su propia virtud.

Hay otra cosa. Lo de pintar la estampa de algo vivo sobre la superficie del vientre de una mujer «moça» y «fermosa» nos hace conscientes de lo que ese pitas pajas no ha sido capaz de conseguir en un mes y ha renunciado a intentar durante dos años: plantar la realidad de la vida misma en su interior. El contraste entre la acción de Pitás Pajas como pintor y su funcionamiento como marido se ve cómicamente dramatizado por el hecho de que el animal pintado —cordero— sobre el vientre de su mujer se desarrolla, madura, como hubiera madurado el feto que de haber sabido utilizar ese vientre de la manera adecuada habría puesto en su interior. Por otra parte, el animal echa cuernos, ya que madura gracias a la participación de otro hombre que termina lo que él creyendo haber dejado concluido apenas si comenzó.

La vaciedad de Pitás Pajas, su falta de discreción, su egoísmo (renuncia alejándose de su mujer a satisfacer la necesidad que está ahora obligado a atender), lo poco activo de su virilidad, su desconfianza, sus prejuicios, su falta de juventud que no le ha impedido querer hacer suyo un cuerpo mucho más joven, su necedad en suma, intensifica la sospecha antes apuntada de si el nombre con que lo ha bautizado el autor no ocultará una cierta esencialidad. Margherita Morreale, en dos trabajos publicados en el *Boletín de la Real Academia Española*, que creo haber mencionado ya varias veces, alude al significado alusivo de los dos elementos que integran el nombre del pintor. Que este nombre debió encerrar en sí mismo un cierto valor cómico lo sugiere el hecho de que aparezca repetido siete veces en el espacio de doce coplas (474-485). Precisar el valor connotativo que Pitás Pajas pudo tener para un auditorio del siglo XIV es punto menos que imposible. Yo voy simplemente a indicar aquí algunas posibilidades que me parecen indiscutibles, algunas que lo fueron y ya no lo son (o no lo son de una manera inmediata), otras que siguen siéndolo, y aun otras que relacionadas con las anteriores quizá no empezaran a serlo hasta después.

La raíz onomatopéyica «pit» está bien documentada en castellano como nombre de gallina o pollo de gallina y en el diccionario de autoridades se encuentra ya pitas como nombre para llamarlas. En Corominas se nos dice que puede sugerir algo de tamaño reducido, todavía en castellano tenemos pituso. Margherita Morreale indica la posibilidad de pan blando, miga blanda.⁹⁵ Quizá este significado se deba a que el pan que quedaba de sobra, se desmenuzaba, y después de ablandado en agua se echaba a las gallinas. Aguado, por otra parte, nos dice que Ducange menciona una moneda flamenca de la época de *Buen Amor* llamada pita. Pensemos en el viaje que en busca de dinero hace nuestro pintor. Pitas nos hace pensar en un hipotético femenino plural de pito, instrumento musical con todo lo que instrumento sugiere. El cambiar de género de los términos que designan las partes más femeninas de la hembra y más masculinas del varón es fenómeno que a un español no puede parecerle raro. Pitas puede ser acción de pitar en el sentido de soplar el pito. Soplapitos es un término que todavía se oye y del cual hay una versión bastante más indelicada. Pitoflero con el significado de alguien poco serio, cuyas palabras carecen de sustancia, burlón, aparece dos veces en *Buen Amor* (cs. 784a, 1495c). El pito de pitar es, desde luego, algo esencialmente vacío. Hoy tenemos en español un uso parecido al pito de pitoflero en pitorreo.⁹⁶ Pitas puede ser la segunda persona del presente de otro pitar de cuya existencia nos da fe Covarrubias y que quería decir dar pitanza, dar alimento, sustentar. De acuerdo con este último sentido, y eróticamente hablando, lo que el marido bretonés Pitas da a su mujer son pajas. El radio de acción semántico de pitas es, pues, considerable y parece combinar bien con el sustantivo pajas al que acompaña.

La paja es lo que no vale nada en contraste con el grano. Está hueca, es símbolo de la vanidad, tanto más se estira cuanto menos trigo aguanta. La paja se mezcla con el grano para alimentar el ganado, pero la paja cumple una función de relleno. Echar paja, meter paja es que parezca que hay más de lo que en realidad hay. La paja arde con facilidad pero se consume en seguida. En Covarrubias encontramos un refrán que alude a esto y nos hace pensar en el pintor: «Pajar viejo, presto se enciende». Combinadas las connotaciones de uno y

otro términos, pitas y pajas, se alcanzan resultados de alto valor evocativo que tienen como elemento común el indicar el poco valor de aquel a quien por ellos se designa, su ser más el ruido que las nueces y rendir mucho menos de lo que de él se tiene, dada su conducta, derecho a esperar.

Su mujer es, en cambio, exactamente lo que es: moza. Su infidelidad es el directo resultado de las acciones de su marido que, evidentemente, la defrauda al cambiar el amor por el dinero. Su reacción es espontánea, casi inocentemente animal. Su decisión de tomar entendedor y poblar la posada no parece tener nada que ver con ningún proceso mental, es algo que se forma y surge de su cuerpo de mujer joven que, y ésta es la única razón que Amor nos proporciona, siendo «... nueva mente casada / auie con su marido fecha poco morada» (478b). La realidad del entendedor se presenta así como inevitable dada la juventud de la esposa y la conducta del marido. Hablando alegóricamente, hay mucho de enero en el pintor de Bretaña y mucho de mayo en su mujer. Enero inicia la acción, se impone. Mayo no puede dejar de ser primavera. Se trata de dos polos opuestos ligados por un mecanismo formal, externo a ambos y que va, acercándolos, a dramatizar sus diferencias. Como la aliteración que liga las fórmulas verbales con que los dos son presentados: Pitas Pajas — «muger moça». ⁹⁷

Amor no nos dice ni podría decirnos que las mujeres son unas santas, si así fueran estarían perdiendo el tiempo él y su discípulo. Reconoce, al contrario, sus habilidades (469), sus apetitos, sus puntos débiles. Todo eso es material de su lección. Pero no carga las tintas contra ellas, ni aun cuando ella, como en este caso, es una esposa infiel. Amor conoce a los hombres y a las mujeres, digamos que hombres y mujeres son su oficio. En su lección no hay misoginia, sino un eminente espíritu práctico: es un pragmático. Después de aconsejar al arcipreste que haga regalos, se muestre servicial y agradecido, no sea perezoso ni antes ni, mucho menos después, pasa a recomendarle el uso del dinero que bien empleado es utensilio eficaz para aproximarse a la hembra.

El dinero hace que el maestro se vaya un poco por las ramas y se extienda comentando el alcance de su poder. Comienza, muy jerárquicamente, por lo más excelso, el papa, y por aque-

llos bienes de naturaleza más espiritual, incluida la salvación del alma. Todo se compra o, por lo menos, todo se vende y Roma no hace excepciones. Si la venta resulta válida o no eso se verá luego, lo que importa es conseguir dinero y lo natural es que la gente que posee los bienes de este mundo quiera poseer también los del otro. Así que se vende el paraíso (por lo menos se hace más corto y fácil el camino que a él conduce), es decir, la santidad (cs. 492, 493), y se venden el saber (494, 495), la justicia (496-499) y, desde luego, la nobleza y lo que con ella suele asociarse (500-502). De la santa madre Iglesia se vuelve a hablar en la copla quinientas tres y de ella se nos viene a decir que sus miembros están todos a la venta: el clérigo regular (503-507) y el secular (505-507). Pensemos que *Buen Amor* se escribe en la primera mitad del siglo XIV y que aquella mitad y aquel siglo fueron tan «humanos» como cualquier otro, con la diferencia de que fue una época en que a la Iglesia su «humanidad» se le notó más, es decir, no se hicieron o pudieron hacer los necesarios esfuerzos para disimularla.

Las mujeres también anhelan el dinero, incluso la «... dueña de altesa» (508a), ya que éste es suprema autoridad, apoderado de todos los oficios (509) y portador de su propio orden que impone sobre los demás (510-512). A la mujer se la vuelve a mencionar en la quinientas once, pero debo advertir que en esta digresión sobre los poderes del dinero la mujer no ocupa una posición destacada, es simplemente una cosa más sobre la que el dinero opera, de la misma manera que opera sobre la vieja (513b, 514), la gran mercenaria que, viniendo detrás de todo lo anterior, nos resulta menos venal; su deshonestidad es, puedo decir, menos deshonesto, en el sentido de que ella no pretende no venderse y que puede a veces contentarse incluso con sólo buenas palabras (514c).

Amor pasa con cierta brusquedad a aconsejar a su discípulo que se luzca ante la dueña pretendida porque a la hora de convencerla todo cuenta (515-518), y cierra este pasaje con unas estrofas (519-527) en las que comienza insistiendo sobre la eficacia de la tenacidad, para pasar a dar unos consejos que en cierto sentido parecen aplicables más a una mujer ya ganada o decidida a dejarse ganar que a una a la que todavía hay que convencer. Se menciona la ventaja de los malos tra-

tos para enamorarla aún más (520), y se aconseja no tontear con la intermediaria —el enlace— porque esto facilita el que uno pierda a la entendedora (527). Afirma también la existencia de una fuerte libido en la doncella que la vigilancia de la madre sólo consigue exacerbar:

Por vna vez al día que omne gelo pida
çient vegadas de noche de amor es rrequerida
doña venus gelo pide por el toda su vyda
en —lo quel mucho piden anda muy ençendida (525)

Esta copla recuerda las palabras de Naturaleza y la Vieille en el *Romance de la Rose* de Jean de Meung. Amor aquí, como allí los dos caracteres mencionados, afirma como verdad de hecho la igualdad de ambos sexos ante él (véase en relación con esto lo dicho más arriba, págs. 173 y ss.). Lo cual es importante. Recordemos que la realidad se presentaba organizada rigurosamente de acuerdo con un escalonamiento jerárquico que se levantaba de lo más inferior a lo más excelso y en el cual todo ocupaba su peldaño y todo era mejor o peor que algo excepto los dos extremos de la escala. Entre ellos nada podía igualarse a nada que no estuviera a su misma altura. El «principio de plenitud», por otra parte, nos informa de que no puede haber huecos vacíos, no hay posibilidad de corrimientos, de cambios, todo ocupa su lugar y establecer una identificación entre criaturas de distinta altura implica negar no sólo la validez de un peldaño, sino de toda la escala. Esta, por otra parte, es obra de Dios y al intentar acortarla estaríamos reduciendo la distancia que separa el espíritu de la materia. Nuestro sistema de verdades consideraba a la mujer claramente inferior, incluso todavía, creo, se le niegan a la hembra en el mundo cristiano las puertas del sacerdocio por considerarla indigna de él. Amor está negando aquí uno de los elementos sobre los que se constituía la distinción varón-hembra, el sexual; la mujer «arde» tanto como el macho. Insisto, todo lo que tendía a la confusión, a negar diferencias, era de una manera u otra, en mayor o menor grado, se reconociera o no, herejía.

Es, en parte, el contenido de la copla quinientos veintisiete lo que me hace pensar de las que la siguen y de los con-

sejos que en ellas se contienen como dirigidos más —o por lo menos tanto— a la conservación de la dueña ya ganada como a la seducción de la dueña por ganar. Se va a hablar primero del vino y se le dice al arcipreste que observe siempre buenas costumbres y, entre ellas, que se guarde siempre de beber demasiado (528). Este «siempre», repito, parece incluir las dos proyecciones temporales del antes y el después de cada aventura y dueña; antes, para ganarla; después, para conservarla. Lo mismo puede decirse del consejo siguiente: hablar bien, ni muy deprisa ni muy despacio, irse por el camino del medio y evitar los extremos (Amor es definitivamente aristotélico). Después le prohíbe el juego, del todo, aquí no hay virtuoso punto medio, ya que el juego es esencialmente injusto pues depende del azar y recompensa o castiga sin consideración a méritos o vergüenzas. Hay que no ser injusto nunca, ni consigo mismo, ni con la mujer amada, poniéndose celoso (558b).

 Mi interpretación (expuesta en el diagrama de las págs. 184 y 185) de que la mente del maestro ha dado un paso hacia adelante en la presentación de su lección, y está ocupado ahora con problemas de conducta que pueden presentarse después de la dueña ya ganada, o con el modo de portarse ideal en el enamorado después de realizada su conquista, se ve confirmada a medida que nuestra lectura progresa. Los celos de la copla quinientas cincuenta y ocho sugieren que ella es algo que se ha declarado ya nuestro. Le aconseja después que no alabe a otra en su presencia (G559), que cuando ella le hable de amor él la escuche placentero (G561), que no cometa indiscreciones que hagan que los demás se enteren de lo que entre ellos existe (G562), que en caso de que tenga otra entendederá guarde muy bien el secreto para que la primera no llegue a saberlo (564, 565). En la quinientas sesenta y cinco, Amor utiliza una comparación que confirma su espíritu igualitario en cuanto a hombre y mujer se refiere. Para que comprenda su discípulo cuánto fastidiaría a su dueña si ésta llegara a enterarse de que tiene otra amada, le aconseja que recurra a sus propios sentimientos. ¿Cómo le sentaría a él si ella amase a fray Moreno? (565b). Le advierte de que no se alabe de ella: «muchos pierden la dueña por desir neçedat / que quier que por ti faga ten lo en poridat» (566cd). Desde aquí hasta el

final ya es todo «mantén la boca cerrada». El porqué se insiste tanto sobre esto nos lo revela un curioso proverbio: «por mala dicha de vno pyerde todo el tablero» (570d). Si ante una mesa de juego un jugador habla excesivamente, no sólo se perjudica él, la «mano» entera queda deshecha. Si vas por ahí presumiendo de mujeres éstas te oirán y pensarán que los hombres hablan demasiado y no sólo saldrás tú perdiendo sino los demás miembros de tu sexo y las mujeres mismas, que se quedarán por miedo a posibles indiscreciones sin hacer aquello que tanto les gusta, y por lo tanto yo, Amor, seré el mayor perjudicado, que veré disminuido el número de mis seguidores. La copla quinientas setenta y una con el «exemplum» del ratón deja esto perfectamente en claro. Y el maestro se despide porque tiene otros muchos discípulos a los que atender (574).

¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. María Rosa Lida de Malkiel, Buenos Aires, Losada, S. A., 1941, p. 69.

² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II tomos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», Clásicos Castellanos, 14 y 17, 1913, I, p. 76. José María Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, p. 192.

³ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Librairie Droz, 1938, pp. 157-160.

⁴ En el segmento B hay dos casos en que cuerpo precede a alma: coplas 224 b y 273c.

⁵ En la copla 399 encontramos alma y cuerpo, pero en distintos versos: almas en 'a', cuerpo, en 'c'.

⁶ Lecoy, p. 124.

⁷ Julia Bastin, *Recueil général des Isopets*, II tomos, París, SATF, 1930, II, p. 22, vv. 11-12.

⁸ Bastin, II, p. 122, vv. 32-33.

⁹ Aparte de los poetas provenzales, cito aquí a título de curiosidad el virtuosismo de que, utilizando esta técnica, da muestras un poeta francés del siglo XIII, *Rutebeuf, Le Miracle de Théophile*, ed. Grace Frank, París, CFMA, 1949, pp. 17-18.

¹⁰ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, p. 114.

¹¹ Véase el comentario que al verso 171b escribe Margherita Moreale, «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», BRAE, 43 (1963), p. 263.

¹² Ruth Ellis Messenger, *Ethical Teachings in the Latin Hymns of Medieval England*, New York, Columbia University Press, 1930, p. 76.

¹³ *Tusc. Quaest.*, IV, 6 y siguientes.

¹⁴ Horacio, *Epis.*, I, 1, 33-40.

¹⁵ Orígenes, *Homiliae in librum Jesu Nave*, Migne, PG, XII, 887.

¹⁶ O. Zöckler, *Das Lehrstück von den sieben Hauptsünden*, München, Beck, 1893, p. 16 y ss.

¹⁷ Messenger, p. 80 (nota).

¹⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁹ S. Gregorio, *Las Morales*, Migne, PL, LXXVI, 621.

²⁰ Pedro Lombardo, *Sententiae*, Migne, PL, CXCII, 753.

²¹ C. J. Hefele-Leclercq, *Histoire des Conciles*, París, Letouzey, 1913, V, parte 2, pp. 1349-1350.

²² Véase el espléndido estudio de Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan, 1966.

²³ Messenger, p. 169.

²⁴ Es el mismo orden que, con la envidia y la ira cambiada, encontramos también en el *Rimado de Palacio* (est. 63-126) y en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, capítulos 31-37 de la primera parte. Envidia en latín tiene la misma inicial que ira.

²⁵ Llamo la atención sobre esta clasificación de las mujeres que parece hecha de acuerdo con su grado de experiencia sexual o su potencialidad erótica o accesibilidad. Por un lado tenemos casada, virgen, viuda, todas con un grado de experiencia claramente establecido: positivo y actual, negativo y actual, positivo y pretérito. Por el otro, esposa, soltera, religiosa; es decir, hembras que pueden o no, haber conocido varón y cuya experiencia está, pues, indeterminada. Creo que en el libro aparecen reflejadas todas estas instalaciones eróticas de la mujer.

²⁶ Lecoy, pp. 168-171. En cuanto a las fuentes de las fábulas que acompañan la presentación de los pecados, véase, además de Lecoy, pp. 125-130, el artículo de Ian Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», incluido en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970.

²⁷ En las coplas dedicadas a la vanagloria (ira), se nos habla de Nabucodonosor (305, 306), Sansón (308) y Saúl (309).

²⁸ Virgilio acompañará a Dante hasta la cumbre del monte Purgatorio.

²⁹ Messenger, p. 93.

³⁰ *Differentiarum, sive de Propietate Sermonum libri duo*, Migne, PL, LXXXVI, 96.

³¹ *Sententiae*, Migne, PL, CXCII, 753.

³² Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, I-II, Q. 35.

³³ Es cierto que su tristeza se debe a estar «... pensando pletisia» (319b), pero también lo es que está pensando «pletisia» por haberse una vez hallado «... baldio...» (317c) y que, al hallarlo así, don Amor se hizo de él y de su acidia, mesonero (317a) que los atiende, y posada (317a) que los alberga.

³⁴ Martín Eizaga y Gondra, *Un proceso en el «Libro de buen amor»*, Bilbao, Editorial vizcaína, 1942. Lorenzo Polaino Ortega, *El derecho procesal en el Libro de buen Amor*, Madrid, Imprenta Orellana, 1948.

³⁵ Polaino Ortega, p. 17 (nota).

³⁶ Esto lo confirma Corominas: «Bugía, entre Argel y Túnez, era el centro especializado en la exportación de monos hacia los puertos europeos, ya que entonces buscaban el animal en Africa para entretenimiento de palaciegos y castellanos ociosos, o para acompañar a volatines y titiriteros. De ahí que el nombre mismo de esta ciudad portuaria magrebí se convirtiera en denominación romance del animal: cat. *bogia* 'mona', *bogiot* 'mono', hoy especialmente mallorquines, pero ya documentados en el catalán continental desde el siglo XIV.»

³⁷ Polaino Ortega, p. 16. Elizaga y Gondra nos envía a la ley 5, tít. XX, lib. IV del *Fuero Real*. Véase la página 38 de su obra, citada en la nota 34.

³⁸ En su edición, Corominas (326b) sugiere una enmienda. No pareciéndole bien que se llame «masillero» a Alfonso X, que es quien reinaría en 1263, imprime este verso de la siguiente manera: «era de mill e trezientos ochenta, año primero». Así resulta que el «masillero era Alfonso XI, lo que a Corominas le parece mucho más justo. No estaría mal recordar que Alfonso X empezó su reinado ganando Murcia y luego Tejada, Jerez, Arcos, Lebrija, Niebla, el Algarbe (1257), Gibraleón, Huelva, Tavira (términos de Niebla). Que en 1261 se alzan contra él Murcia y Jerez y que, precisamente en 1263, Alfonso X se venga talando la vega de Granada. En el 64 recupera Jerez y, en el 65, Murcia.

³⁹ Eizaga y Gondra, p. 38.

«La citada ley 7 del *Fuero (Real)* ordena que “todo ome que no fuere ladrón conocido o encartado, o robara camino, peche lo que robare doblado a su dueño y al Rey 100 maravedís, mas si fuere ladrón conocido o encartado o robare camino, ademas del pecho que se establece, muera por ello”.»

⁴⁰ Polaino Ortega, p. 19.

⁴¹ *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*, ed. Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, 1807, III, p. 534.

⁴² Martín Eizaga y Gondra envía aquí a la ley 1, tít. IX, lib. I del *Fuero Real*, que faculta al demandado para buscar bozero (abogado) por plazo de tres días y obliga al alcalde a dárselo si no lo pudiera haber. Eizaga justifica de forma no muy convincente la decisión del juez de prolongar el plazo de los tres días del *Fuero Real* a los veinte que don Simio le concede (p. 42). Es más aceptable lo que implícitamente sugiere, creo, Polaino Ortega de que el juez concede a la raposa para buscarse abogado el mismo plazo que la ley le otorga para contestar la acusación y preparar respuesta, incorporando así ambos plazos en uno (p. 21). La zorra tendrá que darse prisa pero como, a diferencia del juez, ella conoce bien el lugar y sus gentes, podrá buscarse con toda rapidez quien bien la defienda. Así lo hace, agenciándose como abogado al mastín cuya mujer es manceba de su adversario.

⁴³ El mastín no parece haber entendido claramente la distinción en la naturaleza de las dos excepciones, ni haber cumplido con los requisitos necesarios para la eficaz presentación de la dilatoria. El juez la aceptará, sin embargo, aunque haciéndole al mastín notar su torpeza y llamándole abogado de romance.

⁴⁴ Eizaga y Gondra, p. 47.

⁴⁵ Sobre esta sentencia y su contenido véanse: Eizaga y Gondra, pp. 48-53, y Polaino Ortega, pp. 23-26.

⁴⁶ Lecoy, p. 130.

⁴⁷ *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio*, ed. Real Academia de la Historia, Madrid, Imprenta Real, 1807, I, p. 251.

«Clérigos tanto quiere decir como homes escogidos en suerte de Dios. Et esto se demuestra por dos razones: la una porque ellos han de decir las horas et facer todo el servicio de Dios segunt que es establecido en santa iglesia...» (ley I, tít. VI, Part. 1).

⁴⁸ Messenger, pp. 59-60. Véase P. Batiffol, *Histoire du Bréviaire romain*, London, Longmans, Green & Co., 1912, cap. 1.

⁴⁹ Una enumeración desde luego no completa, pero sí lo bastante amplia para poder ayudarnos a comprender el vastísimo juego de asociaciones que el número siete podía evocar en la mente de un hombre de mediana cultura en la época de *Buen Amor*, lo encontramos en el prólogo de las *Siete Partidas*. Allí Alfonso X justifica el haber agrupado en siete cuerpos las leyes incluidas en su nueva codificación, recordándonos la división en siete de las criaturas posibles, los siete niveles de nuestro universo, espacio entre Dios y tierra, los siete días, las piedras, los metales, las direcciones, los dones del Espíritu Santo, los goces de María, los semestres, las siete partes en que San Juan divide el misterioso mensaje de su Apocalipsis, etc.

⁵⁰ Véase la introducción a *The Hours of the Divine Office*, Collegeville, Minn., The Liturgical Press, 1964.

⁵¹ Guilelmus Durandus, *Rationale divinatorum officiorum*, Lugdini, 1612. Cito de una edición incunable datada en 1470, propiedad de la Universidad de Indiana, Lilly Library, folio 90 recto.

⁵² Messenger, p. 62.

⁵³ Véase la nota 47.

⁵⁴ José María Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa Calpe, 1929, pp. 186-191.

⁵⁵ Lecoy, pp. 214-229.

⁵⁶ Otis H. Green, «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *HR*, XXVI (1958), pp. 12-34.

⁵⁷ *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, Cambridge, the Riverside Press, 1957, «The Miller's Tale», p. 49, ls. 3305-3306.

⁵⁸ *The Works of Geoffrey Chaucer*, ed. F. N. Robinson, p. 77, v. 132.

⁵⁹ Ver en cuanto a «... baçinez» (374c) la nota de Margherita Moreale en «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», *BRAE*, 43, 1963, p. 277. Hay una errata: al hablar de la buccina bíblica cita Ex. 20, 68. Debería decir Ex. 20. 18.

⁶⁰ «Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam», S. 50, V. 17.

⁶¹ Primo dierum omnium

quo mundus extat conditus,

vel quo resurgens Conditor

nos, victa morte, liberat... (Himno de San Gregorio, est. 1.)

⁶² Otis H. Green, «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *HR*, XXVI (1958), p. 28.

- ⁶³ Lecoy, p. 227. Green, p. 28 (nota). Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 168.
- ⁶⁴ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. mod. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Emesa, 1972, p. 119.
- ⁶⁵ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943, p. 98.
- ⁶⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 172.
- ⁶⁷ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, IV tomos, Berna, Editorial Francke, 1954, III, p. 1103.
- ⁶⁸ El manuscrito de Gayoso ofrece 'abaxar' en lugar de 'aveytar'. Para la etimología y sentido de 'aveytar' véase la edición de Cejador, I, p. 148.
- ⁶⁹ En Gayoso leemos «...de vesino en vesina» (391d). Ducamin rechaza esta lectura y lo mismo hacen Cejador y Chiarini. Corominas elige Gayoso.
- ⁷⁰ Corominas vuelve a elegir en este caso la lectura de Gayoso, es decir, mantiene el femenino. No nos dice por qué.
- ⁷¹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro...*, ed. Martín de Riquer, p. 73.
- ⁷² Margherita Morreale, «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», BRAE, 43 (1963), p. 280.
- ⁷³ Corominas, *Diccionario...*, II, p. 923.
- ⁷⁴ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro...*, ed. Martín de Riquer, p. 967.
- ⁷⁵ Ovid, *The Art of Love and other Poems*, ed. trad. J. H. Mozley, Cambridge, Harvard U. P., 1962, p. 14.
- ⁷⁶ Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, ed. John J. Parry, New York, Columbia U. P., 1941.
- ⁷⁷ C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, Clarendon Press, 1936. Véase el primer capítulo.
- ⁷⁸ Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, ed. John J. Parry, New York, Columbia U. P., 1962.
- ⁷⁹ Dámaso Alonso, *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, 1958, p. 90. Sobre la cuestión de que aquí me ocupo véase el artículo de E. Alarcos Llorach, «Libro de Buen Amor, 432d, ¿ancheta de caderas?», en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, Seresa, 1973, pp. 171-174.
- ⁸⁰ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, p. 88.
- ⁸¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 184.
- ⁸² Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle*, París, Lib. H. Champion, 1924, p. 81.
- ⁸³ *Vida de santa María Egipciaca*, ed. Manuel Alvar, en *Antigua poesía española lírica y narrativa*, México, Porrúa, 1971, vv. 212-243. El retrato de la reina de las amazonas en el *Libro de Alexandre* ofrece ya alteraciones considerables. Véanse las coplas 1710-1717.
- ⁸⁴ Considerar el cabello rubio como un detalle casi imprescindible en una mujer de gran belleza es antiguo fuera de España y dentro de ella. Ya los refinadísimos califas cordobeses y sus súbditos soñaban con mujeres de dorado pelo (Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, trad. Emilio García Gómez, cap. VII). Rubia es la mujer ideal que Amor describe aquí al arcipreste, rubia de verdad, no de artificio. Co-

varrubias nos dice en su diccionario, p. 252, «... empero las ricas y las que no lo son, todas querrian ser rubias, o por naturaleza o por arte; y assí usan de lexias fuertes, de donde les provienen enfermedades de cabeça, corrimientos a los dientes y muelas».

⁸⁵ Para el significado de «lagrimas de moysen» véase Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. y mod. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Emesa, 1972, p. 129, donde, sobre la base de un texto tomado de la *Crónica de Miguel Lucas*, concluye que significa «adornos empleados en la decoración de los bordados, probablemente lentejuelas, cuentas de cristal o algo muy similar».

⁸⁶ Las coplas 436 a 451 faltan en Salamanca y Toledo.

⁸⁷ Margherita Morreale interpreta «saguda» como tercera persona del presente de indicativo de «sagudar» con el significado de perseguir: «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», BRAE, 43 (1963), p. 283. «Huerco» significa infierno, diablo.

⁸⁸ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro...*, ed. Martín de Riquer, p. 609.

⁸⁹ Corominas, *Diccionario...*, II, p. 580.

⁹⁰ *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, ed. Tomás Antonio Sánchez, Madrid, BAE, 1966, p. 206.

⁹¹ Aguado, p. 584.

⁹² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador, I, p. 169.

⁹³ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador, I, p. 175. «Pellote» o «pellón», vestido, no por hecho de pieles, como dijo el *Diccionario de Autoridades*, sino de «pellote», que es el pelo que los curtidores raen de las pieles, así en Segovia, por ejemplo, y djóse del formar «pellas» como «pellon», *Cron. Alf. VII*, 38: Iba cubierta siempre con el pellote, que debía ser alguna ropa larga de señora.

⁹⁴ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques, 1967, p. 467.

⁹⁵ Margherita Morreale, p. 284.

⁹⁶ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, p. 470. Gonzalo Correas nos ofrece el siguiente refrán: «Pito Sante, apitonado». Y explica: «uno se ofrezio ke sabia ajudar a misa, i a todo no respondia más ke esto. Aplkase a la rustizidad de algunos, y aun de los ke presumen.» Louis Combet añade en una nota que este Pito Sante es una «probable corrupción de las últimas palabras de la fórmula inicial de la misa: "in nomine Patris et Filii, et Spiritus sancti"». Un Pito Sante sería el farsante pretencioso que se las da de ser un experto en cuestiones de las que nada sabe.

⁹⁷ Añado aquí que 'P' es la inicial del que fue durante mucho tiempo nombre propio tan frecuentemente usado que pasó a significar 'varón'. Muchos refranes, algunos todavía en uso, prueban esto. «Por ahí Pedro que por ahí meo (o me duele)», «Pedro no me piques. Madre, que me pica Pedro. Pícame Pedro», «Algo va de Pedro a Pedro». Así lo utiliza don Amor en la copla 486a: «Pedro leuanta la lyebre...» y 486c: «otro pedro que —la sygue...». Lo mismo pasó con la 'M' inicial de Mari, nombre que significó mujer. 'P' y 'M' son precisamente las iniciales de los dos términos que componen las fórmulas que designan en este episodio de *Buen Amor* a los esposos.

VII

AMOR DE TODA COSA

Amor se presenta de pronto y de noche al todavía no amonado Juan Ruiz («Dyre vos vna pelea que vna noche me vino», c. 181) y, después del largo debate, esa misma noche se despide dejando al frustrado amador de nuestra historia aún tiempo suficiente para dormir un poco antes del amanecer:

partio se amor de mi e dexo me dormir
des que vino el alua pense de comedir
en lo que me castigo e por verdat desir
falle que en sus castigos vse sienpre veuir (G 576)

Lo misterioso y repentino de la llegada y partida del padre de la codicia y marido de Doña Venus, nos ayuda a concebir a este desconsiderado personaje como formando parte de la psique del insomne protagonista: son las horas que éste dedica al sueño las que Amor le invade impidiéndole conciliarlo. Uno se imagina a Juan Ruiz revolviéndose atormentado entre el recuerdo de sus recientes fracasos, que le llevan a renunciar a Amor, y la llamada de su necesidad que se va haciendo más urgente a medida que progresa la noche, se alarga el debate y se suaviza el recuerdo de las humillaciones sufridas. Es su propio don Amor con quien se enzarza el arcipreste, contra él ha comenzado volviéndose, para terminar plena, si no entusiásticamente, de su lado, convencido por los consejos que su mismo deseo ha hecho surgir del trasfondo de su memoria.

Aun a riesgo de insistir sobre lo obvio, repetiré que el alegórico Amor es parte y parte fundamental de esa aleación de necesidades que constituyen el fragmento de realidad lla-

mado Juan Ruiz. Es el debate de éste consigo mismo el que ocupa las coplas ciento ochenta y una a quinientas setenta y cuatro y concluye en un Juan Ruiz que, exhausto, se nos queda dormido.

Si Amor es parte del protagonista, lo mismo lo es Venus. La diferencia es que Amor, como acabo de recordar, es padre de la codicia y abuelo, o al menos ascendiente directo, de los siete pecados capitales, mientras que su mujer es más bien la fuerza que empuja al arcipreste a cometer precisamente uno de ellos. Venus podría ser la libido de Juan Ruiz, el apetito que él afirma constituye su vida y su muerte: «ella es nuestra vida e ella es nuestra muerte» (G584a). Las razones para considerarla así son obvias: Venus explica nuestro nacer, nuestra existencia física; por otra parte, puede si satisfecha demasiado generosamente o de manera indebida ser la causa de que nuestro espíritu vaya a parar a ese sitio donde todo es sufrir por los siglos de los siglos o, en otro sentido, y sin recurrir a proyecciones sobrenaturales, podemos decir que es vida si conseguimos lo que en su nombre deseamos, y muerte, si no ocurre así. La diosa, lo que me parece un extraordinario acierto del autor de estas coplas, se perfila en la imaginación del protagonista con los mismos contornos de aquello a lo que ella misma le empuja. En efecto, antes de que pueda manifestársele tiene Juan Ruiz que saber lo que desea, darle un objeto a su necesidad con el que su necesidad se identifique, busca por tanto primero mujer «busque e falle dueña de qual so deseoso» (G580d), para después caracterizarla con la misma frase con la que lo hace a su propio apetito, a su «Venus», y así la nueva dueña amada es «... mi muerte e mi salut» (G582d).

Lo que acabo de decir está relacionado con las diferencias que observamos entre el comienzo del *Pamphilus de amore* y la versión castellana. Cuando con el lamento de Pánfilo se abre la «comedia elegíaca», éste ya sabe lo que ama o a quién ama. Los intereses eróticos del arcipreste, por el contrario, se hallan aún sin organizar, desobjetivizados. Para ligar el material de la «comedia» con el debate que acaba de concluir tiene el autor castellano que, un tanto precipitadamente, hacer que su protagonista encuentre a quien amar, lo que hará, desde luego, y muy rápidamente: el comienzo de la búsqueda y el

hallazgo están separados exactamente por una conjunción copulativa «busque e falle dueña de qual so deseoso» (G580d). Inmediatamente se lanza a describérnosla:

de talle muy apuesta de gestos amorosa
doñegil muy loçana plazentera e fermosa
Cortes e mesurada falagera donosa
graçiosa e Risuena amor de toda cosa (G 581)

Esta copla recuerda otra encontrada antes:

De talla muy apuesta E de gesto amorosa
loçana doñeguil plazentera fermosa
cortes e mesurada falaguera donosa
graçiosa e donable amor en —toda cosa (169)

Las diferencias son evidentemente de menor cuantía excepto quizá la que aparece entre los dos hemistiquios finales del último verso de cada una. El «amor en —toda cosa» de la copla que acabo de citar se ha transformado en la quinientas ochenta y una en «amor de toda cosa». Diferencia notada ya por Corominas, quien se ocupa de ella en dos notas que no llevan a ningún sitio. Su conclusión es que probablemente de las dos versiones una sea la correcta y otra la errónea, y que habría que corregir enmendando pero, añade, que dado que cada copla no aparece más que en un único manuscrito no hay manera de saber con cuál quedarse.¹ Chiarini, más audaz que afortunado, elige quedarse con la versión de la ciento sesenta y nueve,² prefiero pensar que deberíamos quedarnos con las dos y que las dos son correctas.

A propósito de esto quizá no sea aquí inapropiado citar la definición que del término «pámphilo» nos ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro*: «Nombre propio de varón; es nombre griego *παμφίλος* que vale querido de todos. Comúnmente llamamos Pánfilo un moço de buen talle pero pasmado y que sabe poco.» A este texto volveremos más adelante, pues me parece que, sin decirnos nada que pueda sorprendernos, no tiene desperdicio, y que a los significados etimológico y vulgar de esta palabra no se les ha prestado, en cuando a *Buen Amor* se refiere, la debida atención.

Uno inevitablemente entiende «amor en —toda cosa» como significando que la nueva dueña, de la que el arcipreste se enamora —insisto, arcipreste—, era «un amor» en todo lo que hacía y lo que la constituía. «Amor de toda cosa», por otra parte, no creo se refiera a lo que ésta es en sí, sino a lo que siendo lo que es inspira en los demás o en las cosas que la rodean; es ahora aquella a quien todas las cosas aman, la amada de todos. Sobre esta frase y sobre la mujer a quien esta frase describe se proyecta así el nombre del protagonista de la «comedia elegíaca» utilizada como fuente del episodio que se encuentra en este momento a punto de comenzar. La nueva dueña, el autor empieza por decirnos traduciendo la voz griega, es una pánfila. Consideraré más adelante las posibles implicaciones de este hecho.

El arcipreste prosigue describiéndonos a aquella de quien tan repentinamente ha sabido enamorarse:

la mas Noble figura de quantas yo auer pud
 biuda rrica es mucho e moça de juuentud
 E bien acostunbrada es de calataut
 de mi era vesina mi muerte e mi salut (G 582)

fiiia de algo en todo e de alto linaje
 poco salie de casa segunt lo an de vsaje (G 583ab)

Los dos últimos versos que acabo de citar no añaden a ésta nada que no poseyeran ya las dos dueñas primeramente amadas por Juan Ruiz, pero en la copla quinientas ochenta y dos hacen su aparición características nuevas o, al menos, características que no habíamos encontrado antes explícitamente nombradas. La amada es ahora rica, moza joven, bilbililitana, viuda y, finalmente, vecina de Juan Ruiz. Fijémonos en que están concluyendo aquí los versos de transición entre el episodio precedente, debate con Don Amor, y el que va a comenzar y que tan de cerca sigue el argumento del *Pamphilus de amore*. El autor ha elegido cerrar esta transición, que yo diría se extiende desde la copla quinientas setenta y seis hasta precisamente el último verso citado más arriba (G583b), con una breve descripción compuesta de dos clases de elementos: aquellos que, como los contenidos en la copla quinientas

ochenta y una (Gayoso), por estar estrictamente modelados sobre otros anteriores nos fuerzan a volver la vista atrás, y los que, por ser nuevos, proyectan hacia adelante nuestra mirada. El autor consolida de este modo en una sola estas dos masas narrativas, y hace que nuestra imaginación transporte de una a otra, identificándolas, aquellas realidades que como análogas en ambas se nos presentan.

Hay dos razones por las que considero que la sección intermedia concluye con el verso 'b' de la copla quinientas ochenta y tres. La primera es que en el verso siguiente la atención del protagonista-narrador se torna hacia Venus, personaje que ya forma parte de la acción de *Pamphilus*. Y aunque la primera vez que Juan Ruiz piense en ella la piense —consecuencia de lo que antes le ha venido ocurriendo y de lo que le acaban de enseñar— como mensajera, inmediatamente después, el poeta castellano, bajo la presión de la fuente que está utilizando, hará que su protagonista se dirija a la diosa pidiéndole, no que le sirva de enlace, sino solicitando respetuosamente su consejo.

La segunda razón tiene que ver con el monólogo de Pánfilo con que da comienzo la «comedia elegíaca», monólogo cuyo contenido aparece casi íntegramente incorporado en las coplas quinientas ochenta y ocho a quinientas noventa y cinco, las cuales forman parte del primer largo parlamento de Juan Ruiz a Venus. Incluso la decisión de este último de dirigirse a ella (G583cd) y su manera de designarla (G584a), aparecen constituyendo los versos finales del monólogo de Pánfilo: «Ergo loquar Veneri, Venus est mors uitaque nostra / Ducenturque suis omnia consiliis» (vs.23,24).³ Por otra parte, nada de lo que se nos dice en los versos de la que he llamado sección intermedia (G576-G583b), aparece incluido en el monólogo inicial de la «comedia» latina. Puedo afirmar que es con la decisión del protagonista de acudir a Venus (G583c), con lo que nuestro poeta empieza a caminar por la senda que le marca su fuente.

El hecho de que éste se haya decidido a transformar en diálogo lo que eran, en el texto que readaptaba, palabras que el protagonista pronunciaba a solas, ayuda a marcar más profundamente el comienzo del nuevo episodio. Efectivamente, el Juan Ruiz que pronuncia las coplas intermedias se halla, o a

solas con su público imaginado (576-577, G580-G583b), o a solas con su corazón, con el que discurre (G578b-G579). En el primer caso se nos presenta como narrador de su propia historia, en el segundo como personaje de su propio drama; lo que en ambos casos es distinto es la situación en que se coloca con respecto a su público; lo que es igual es que en ambos monologa. Al poner a Venus en escena casi inmediatamente después de nombrarla iniciando así el diálogo, lo que hace es diferenciar más la sección intermedia y el comienzo del nuevo episodio, ayudándonos a darnos cuenta de que hemos pasado de uno a otro. En la sección intermedia Juan Ruiz está sintiendo su fracaso; al comienzo del nuevo episodio éste reanuda sus esfuerzos y, ya en movimiento hacia el futuro, escucha una enseñanza nueva. La presencia de la diosa como interlocutora transforma el drama fingido representado por el diálogo del protagonista con su corazón (G578b-G579), en drama real, acción pura, que el autor, con su ya indicada propensión a lo teatral, ha anticipado alterando el texto que le sirve de guía. A medida que prosigo iré poniendo de manifiesto, espero, que la historia de la seducción de doña Endrina, escrita en forma narrativa, es más dramática, encierra mucho más teatro que la dialogada «comedia elegíaca». ⁴

Ei diálogo entre Juan Ruiz y Venus (I: G585a-648) corresponde, pues, en cuanto a contenido se refiere, a las dos primeras escenas del *Pamphilus* (I: vs. 1-24; II: vs. 25-142). Comparando ambos textos observo ciertas diferencias de las cuales paso a señalar algunas.

Nada más comenzar me llama la atención lo que le ocurre a la «Venus ínclita» (v. 25) del texto latino al pasar al mundo de Juan Ruiz y de la viuda de Calatayud. La diosa, como la bilbilitana, parece haber tomado carta de vecindad, convirtiéndose en una respetable casada, señora, dueña. Venus se hace doña Venus y se adorna de algunos de los colores y atributos que a una mujer de su importancia corresponderían en el mundo del protagonista. Esto no nos puede sorprender. Proyectar el presente sobre el pasado cubriendo el ayer con la máscara del hoy es una de las constantes de la literatura vernácula del medioevo occidental. *Buen Amor* se distingue de la mayoría sin embargo en que aquí no se trata de Venus actuando en un contexto clásico más o menos medievalizado

o moviéndose en el centro de una construcción alegórica de contornos espacio-temporales deliberadamente indefinidos, la diosa del amor está ahora en Castilla la Nueva charlando con el que parece todavía ser arcipreste de una villa de importancia y a quien va a dar algunos consejos relativos a cómo proceder correctamente en las cosas del amar. Añado que lo mismo que con Venus hará el autor castellano con todos los personajes del *Pamphilus*. En esta misma escena, por ejemplo, el galán descubre a su consejera la identidad de la mujer que ama y al hacerlo menciona naturalmente su nombre: «Dona endryna...» (596a) sobre cuyos posibles significados y alcance tantos comentaristas tan bien tanto han escrito.⁵

En relación con esto, en su diccionario, Corominas nos dice que la endrina es una «ciruela silvestre negra y áspera» y que esta voz procede del latín vulgar «atrina» «ciruelas negruzcas» derivado de «ater, atra, atrum», «negro» y Covarrubias nos asegura que «es fruta sana y sabrosa» e insiste sobre su negrura: «por ser negras hazen comparación dellas, diciendo: Es negra como una endrina». Lo que me intriga en este asunto del color es que el de la copla se oponga tan perfectamente al del modelo. Galatea es tan blanca que nos hace pensar en las estrellas, galaxias, a las que cede parte de su nombre, «gala», que significa leche, cuya blancura debe ser la misma que la de la piel de la nereida con ese nombre bautizada. Es una curiosa coincidencia esta oposición casi exacta, especialmente teniendo en cuenta el hecho de que los colores aparecen formando parte del nombre de cada una de las dos mujeres. No se si el autor de la versión castellana del *Pamphilus* sospecharía la peculiar coincidencia etimológica, dado que la relación entre «ater, atra, atrum» y endrina no es demasiado clara, pero no creo tenga ningún derecho a dudar el que estaba perfectamente al tanto de la blancura de la griega y la negrura de la bilbilitana. Calatayud debía ser ya una villa bien conocida por mudéjar y muy habitada de gente mora o de moro origen.⁶ ¿Puede haber aquí un toque de burlona ironía? Que Endrina planta bien en tierra a la etérea y láctea Galatea es indiscutible, que nos la acerca encarnándonosla y oscureciéndola también, así como que esto es eficaz en cuanto a la intensidad de nuestra reacción a la hora de presenciar su desventura; pero, ¿por qué bilbilitana? ¿Por qué

no haberla hecho nacer en Alcalá o Medinaceli? ¿Era quizá famoso Calatayud por la calidad de sus ciruelas silvestres, o por su negrura o el color de gran parte de su gente? ¿De cuántas maneras estaría nuestro autor haciendo sonreír a su público al hablarle de una bella Endrina que, siendo muy rica, de oscura piel y vulnerable superficie,⁷ había nacido en Calatayud, hidalga (G583a), de muy alto y gran linaje (G583a, 598b, 599c) y de buen y gran solar (598b)? Cualidades sobre las que no se insiste en la versión latina en la cual Pánfilo nos asegura solamente que su amada es de cuna más noble que la suya (v. 47).

El que sean sus dueñas de pañales nobles es algo que parece preocupar considerablemente al protagonista de *Buen Amor* que hace de buen linaje y mucha nobleza a la segunda (168a), e hidalga y de linaje a la cuarta (911c, 912a). Tres de las cuatro primeras dueñas son nobles, hidalgas o de alta y linajuda condición. Uno se pregunta si esto tendrá que ver algo con el territorio donde la acción del poema ocurre, la Castilla del sur del macizo central, el Aragón del sur del Ebro y de la cuenca del Júcar, es decir las extremaduras de ambos reinos, territorios más tardemente reconquistados, habitados por gentes sensibles a la mayor brevedad de su pasado, gentes nuevas en más de un sentido y donde la población mudéjar debió ser abundante. Uno se pregunta si no se estará burlando nuestro autor de ciertas y comunes pretensiones. Es, desde luego, posible ver en este afán de exaltar a la amada ennobleciéndola la presión de uno de los principios centrales de la teoría erótica cortesana, la cual asimilada ya había, para muchos, pasado a constituir la forma más alta e interesante de gozar y sufrir tras de la hembra. Y nada se opone, por otra parte, a considerar este aspecto de las dueñas del arcipreste como uno de esos casos en que verdad social y verdad literaria (o de origen literario) actúan combinadas reforzándose mutuamente.

Otra diferencia entre esta escena y la correspondiente del *Pamphilus* es la ya apuntada por Gybbon-Monypenny⁸ y que existe entre el verso 'd' de la copla seiscientas y el cincuenta y dos del texto latino, «set (sed) quod habere queo, quero labore meo» que Bonilla traduce «porque lo que soy capaz de adquirir búscolo con mi trabajo». En *Buen Amor* leemos

«aver la he por trabajo E por arte sutil». El generalizado complemento directo de la frase latina se torna muy concreto en la de Juan Ruiz, cuya atención se centra exclusivamente sobre la vecina deseada, añadiendo éste además al «labore» latino el «arte sutil» castellano. Consciente de su falta de recursos económicos para poder conseguirla de una manera directa y, digamos, regular, no vacilará el arcipreste en valerse de los medios necesarios para alcanzar sus objetivos. Objetivos que parecen un poco distintos de los que venían siendo habituales en él, ya que habla aquí insistentemente de arras, casamientos y maridos, lo que sugiere que su idea es ahora adquirir mujer legal y no simplemente placentera. Ni en el caso de la dueña cuerda (81a) ni en el de la Cruz, ni en el de la dueña de prestar (174a), que él creyera haber entre sus benditas (171a), hay nada que autorice a creer que a Juan Ruiz le animaran tales intenciones. Resulta natural: como sacerdote tener una amiga, amancebarse, vivir públicamente con una mujer que la comunidad reconociera como suya y como tal respetara le hubiera sido muy fácil. Casarse era otra cuestión. El matrimonio para clérigos que hubiesen recibido órdenes mayores había sido prohibido ya muchas veces y Juan Ruiz, siendo además arcipreste, hubiera tenido que enfrentarse con otras dificultades aunque, dada la realidad de su siglo, no creo que éstas le hubiesen resultado insoslayables.

La cuestión del celibato eclesiástico es extremadamente complicada y no puedo hacer aquí más que tocarla muy por encima. Diré que las cosas quedan más o menos fijadas en el concilio de Reims presidido por Calixto II en 1119. Allí, canon quinto, se empieza por establecer que los sacerdotes, diáconos y subdiáconos casados se abstengan de toda relación con sus concubinas o sus mujeres legítimas (lo que no quiere decir que tuvieran que separarse de ellas) y se acaba por declarar nulo todo matrimonio contraído por los subdiáconos y clérigos superiores después de su ordenación como tales. No hubo grandes cambios a partir de este momento, al menos en teoría. El concilio de Letrán de 1139 mantiene el canon que acabo de mencionar y lo mismo hacen los sínodos de Pisa de 1135 y de Reims de 1148, como también Santo Tomás (*Sum. Theol.*, III, Q. LIII, a. 3). Una cosa es, sin embargo, dictar la ley y otra hacer que ésta se observe, y durante mucho tiempo resultó

muy difícil conseguir que la legislación eclesiástica en esta materia fuese obedecida. En el siglo XIII la situación mejoró sensiblemente, pero en el XIV, siglo de *Buen Amor*, y en el XV, la ley del celibato sufrió una tal decadencia que estuvo a punto de desaparecer por completo y de hecho se puede decir que así fue.⁹

En España los concilios de la época reflejan la seriedad de la situación. Véanse por ejemplo los cánones sexto, «De vita, et honestate Clericorum», y séptimo, «De cohabitatione Clericorum, et mulierum», del concilio de Valladolid de 1318; el octavo, «De Clericis coniugatis», del de Toledo de 1323; el segundo, «De vestibus Clericorum», del celebrado también en Toledo en 1324; el tercero, «De vita, et honestate Clericorum», de el de Salamanca de 1355 y, particularmente, el décimo, «De consanguinitate, et affinitate», de este mismo concilio, canon que procedo a citar en la traducción castellana de Juan Tejada y Ramiro:

Habiendo providamente decretado el papa Clemente V, de buena memoria, en el concilio de Viena, que las personas que a sabiendas contraen matrimonio en los grados de consanguinidad y afinidad prohibidos por los cánones, o con monjas, como también los religiosos, monjas u ordenados de mayores que se casaren, queden ipso facto escomulgados; y como que hasta aquí los preladados han sido negligentes en la publicación de la misma constitución, establecemos y mandamos en virtud de santa obediencia, que hagan publicar la referida constitución del concilio general, en las catedrales y parroquias en las cuatro principales festividades del año y en todos los domingos de cuaresma.¹⁰

Esta prohibición, y los tiempos y lugares en que se determina ha de ser publicada, sugiere que había, sin duda, mucho que prohibir.

Temo haberme extendido demasiado, pero quizá lo que acabo de exponer ayude a explicar, cuando llegue el momento, el sorprendente y súbito cambio de identidad del protagonista masculino que en este pasaje ocurre más adelante (727c).

Apunté la diferencia entre esta cuarta mujer y las tres precedentes en el sentido de que con relación a la cuarta parece entretener el enamorado pensamientos de matrimonio, cosa

que no pareció considerar con las anteriores, y he dado para esto último algunas y posibles razones. La presencia de sus elucubraciones conyugales en el caso que nos ocupa se debe primariamente a que el autor sigue aquí muy de cerca su fuente y en ella las encontró. Al poeta castellano se le está planteando un problema de solución difícil: por un lado tiene al protagonista de la acción exterior (y anterior), buscador incesante de mujeres y arcipreste; por otro al protagonista del episodio que intercala aquí como una aventura más y que se basa en un texto en el cual el enamorado no es clérigo y en el que lo que éste desea es casarse con una mujer rica y, para él, difícil de alcanzar. Armonizar al protagonista de su poema con el de su versión del *Liber Pamphili* fue, a mi parecer, algo que no llegó a resolver del todo. Es mi parecer también que quizá tengamos aquí lo que podría llamarse una acertadísima imperfección.

Después de la «amplificatio» de la copla seiscientos siete: «El color he ya perdido mis sesos des-falleçen / la fuerça non la tengo mis ojos non paresçen / sy vos non me valedes mi menbrios desfalleçen», que traducen en términos físicos la condición del enamorado (condición que cae de lleno dentro de la teoría del amor cortés), inicia Venus, en el verso 'd', su parlamento. Los ocho versos siguientes (cs. 608, 609) no aparecen en el *Pamphilus*. La razón es que la diosa alude aquí a lo dicho antes por su marido y éste no figura en la «comedia elegíaca». Es indudable que la mano que compuso estas coplas estaba al tanto de la existencia de don Amor y sus consejos y de que lo que Venus iba a empezar a decir había sido dicho ya. Deducir de este hecho que la historia de doña Endrina se escribió después de las tres desventuras de Juan Ruiz sería casi ciertamente equivocarse; creo que el contenido de las coplas mencionadas, cuyo propósito es el de informarnos de que Venus sabe lo que Amor ha dicho y sabe que va a repetirlo, sugiere claramente labor de parcheo:

ya fueste conssejado del amor mi marydo
 del en muchas maneras fuste aperçebydo
 por que le fuste sanudo contigo poco estudio
 de —lo quel non te dixo de mi te sera rrepetido (c. 608)

sy algo por ventura de mi te fuere mandado
 de —lo que mi marido te ovo conssejado
 seras dello mas çierto yras mas segurado
 mejor es el conssejo de muchos acordado (c. 609)

Por labor de parcheo quiero decir que constituyen una adición posterior intercalada entre las coplas seiscientas siete y diez y que en el momento de intercalarlas (y escribirlas) el autor conocía ya el contenido de las lecciones de la diosa y su marido.

Hay un par de diferencias que quisiera señalar antes de pasar a la escena siguiente. Venus, en el texto latino y en el castellano, empieza hablando y hablando mucho de lo importante que es perseverar y no ceder al desánimo. Su reiterado consejo es que el enamorado debe, no importa cual sea la actitud de la mujer, continuar insistiendo. En *Buen Amor* se amplía esta lección del *Pamphilus* con detalles que confirman el gusto de su autor por lo concreto y lo cercano. No le bastará a éste decir que no hay mujer que resista a un buen y terco pretendiente, añadirá: «... nin grande nin mocuela» (612b) con lo cual la mujer del principio general deja de ser una abstracción para incorporarse en al menos dos posibilidades específicas. No encontramos, además, la dualidad obvia «ni grande ni chica» que nos hubiera forzado a pensar en términos espaciales, de tamaño; ni encontramos la también posible «ni vieja ni joven» que nos hubiera impuesto una perspectiva temporal exclusivamente. Lo que el autor ha hecho ha sido combinar ambas posibilidades: «mocuela» lleva la terminación del diminutivo y combina la idea de tamaño que a esta terminación inevitablemente acompaña con la de juventud y ambas se proyectan contra el adjetivo que aparece oponiéndosele «grande», el cual tenemos ahora que entender englobando una doble vertiente semántica: grande (tamaño) y grande-mayor (edad).

Señalaré la otra diferencia sirviéndome de una serie de citas que quizá ahorren palabras:

que non ha muger en —el mundo nin grande nin mocuela
 que trabajo e seruiçio non —la traya al espuela (612bc)

sy rue la con arte E mucho te achaca
 el can que mucho lame sin dubda sangre saca
 maestría e arte de fuerte faze flaca
 el conejo por maña doñea a —la vaca (616)

con poquilla de fuerça fynca mal desculpada
 en todas las animalyas esta es cosa prouada (631cd)

Todas fenbras han en —sy estas maneras
 al comienço del fecho syenpre son rreferteras
 muestran que tienen saña e son rregateras
 amenasan mas non fieren en çelo son arteras (632)

Maguer que faze bramuras la duena que se doñea (633a)

ssy nol dan de —las espuelas al cauallo faron
 nunca pierde faronia nin vale vn pepion
 asno coxo quando dubda corre con —el aguijon
 a —muger que esta dubdando afynquela el varon (641)

Se ha apuntado muchas veces el afán por lo concreto y familiar de que hace gala el autor de *Buen Amor* y que manifiesta de diversas maneras: el frecuente uso de refranes, la selección de un entorno próximo a, o incluso dentro de, la experiencia de su auditorio, entorno que puede incluir tanto el escenario como los personajes que en él hallamos, sus nombres y los objetos de que se sirven o de los que se ven rodeados y a los que constantemente aluden. Si Venus se ha convertido ya en esposa y doña, a la hora de dar su lección, para mejor hacerse comprender, llena su enseñanza de alusiones al mundo que la rodea, del cual son elemento esencial los animales domésticos: el asno, el caballo, la vaca, el conejo y el perro, por ejemplo. Todos los cuales figuran nombrados en las citas que acumulé más arriba. En ellas, la mujer aparece insistentemente metamorfoseada en cuadrúpedo lo que puede deberse a un deseo de claridad y al uso de un sistema de comparaciones ya muy establecido. Veremos, sin embargo, y esto es lo que me interesa apuntar, que antes de que termine este episodio el varón habrá también sido abundantemente animalizado. Desde luego toda la cabaña que aquí nos encontramos brilla en el *Pamphilus* por su ausencia casi total.

La tercera escena de la «comedia» latina (vs. 146-165. Bonilla) corresponde a lo que llamo la segunda de la versión

castellana (648d-656). El enamorado no está seguro de qué hacer, vacila y, finalmente, decide hablar con la mujer que quiere. De la «amplificatio» que sobre la base del verso ciento cincuenta y seis: «Quam formosa, deus! nudis uenit illa capillis!» constituye las coplas seiscientas cincuenta y tres de *Buen Amor* se ha escrito tanto que parece inútil añadir más. Quiero señalar simplemente la detallada y deleitada contemplación que sugieren los versos 'b, c, d', la impresión de movimiento creada por los términos «donayre» (653b), «buen andança» (653c) y por esas «saetas de amor» (653d), que parecen disparar los ojos de la viuda cada vez que del suelo los levanta. Distinguimos además la plaza por donde viene (653a), plaza que volveremos a ver en el primer verso de la seiscientas cincuenta y seis y que proporciona al airoso y casi modesto andar de doña Endrina un telar contra el que perfilarse. Sobre él, el auditorio proyectaría al mismo tiempo la plaza de su propio lugar o propia experiencia. Advierto que este apoyar de la acción y su progreso en circunstancias de lugar y tiempo —ausente casi por completo del mundo de las «comedias elegíacas»— es algo que quizá no debemos considerar como prueba de la originalidad del poeta castellano. Edmund Faral llamó a la «comedia elegíaca» «fabliau» latino llevado de un patriotismo tan gracioso como poco disculpable; pues bien, si consideramos algunos «fabliaux» como *Auberée*, por ejemplo, o *Richeut* o *Du Prestre Teint* notaremos en estos últimos, como notamos en *Buen Amor*, la presencia de detalles concretos y una cierta precisión en cuanto a fondo y objetos, los cuales, aparecían mucho menos señalados en los textos de las «comedias» citadas. Es muy posible que, como María Rosa Lida ha afirmado, las diferencias se expliquen en gran parte por las existentes entre la lengua latina y las vernáculos,¹¹ estas últimas más ajustadas a la realidad circundante y dotadas de un vocabulario que sobre esa realidad se había ido constituyendo. El clérigo se sentiría más a sus anchas al escribir de sus calles y sus gentes en el idioma que en las primeras oía y con las segundas hablaba que al hacerlo en latín, lengua en la que no podría evitar sentirse bajo el peso de una vieja y prestigiosísima tradición y consciente de estarse sirviendo de un utensilio cuyo propio manejo había sido ya cuidadosamente fijado. Tendría, al emplearlo, que seguir las reglas establecidas: el

desobedecerlas implicaba ignorancia o incapacidad; la lengua vernácula le ofrecía en cambio el presente en su propia salsa y ésta era una que él podía sazonar a su gusto.

La copla seiscientos cincuenta y seis no figura en el texto latino: «ffablar con mujer en plaça es cosa muy descubierta / a —beses mal perro atado tras mala puerta abierta / bueno es jugar feroso echar alguna cobierta / ado es lugar seguro es bien fablar cosa çierta». La copla añade una nueva dimensión a los temores del enamorado, no inspirados ya sólo por la belleza de la viuda y el posible desaire que ésta pueda hacerle, sino por la presencia de vecinos habladores, gentes mironas y de buen oído que quizá estén acechando detrás de cualquier escondrijo. La abierta plaza se transforma a sus ojos en una posible trampa y las puertas abiertas dejan de ser símbolo de hospitalidad para convertirse en gesto de amenaza (656b). La acción, limitada en este momento a dos personajes en la «comedia» latina, se puebla en *Buen Amor* de presencias, testigos, «extras», que forman, junto con los muros detrás de los que pueden ocultarse, una realidad sentida como hostil por el galán y que hace, al ser así sentida, mayor la tensión emocional en que éste se halla (amor-miedo) y el dramatismo de la situación.

La tercera escena de *Buen Amor* se extiende desde la copla seiscientos cincuenta y siete hasta la seiscientos ochenta y seis (vs. 166-247 del *Pamphilus* latino).¹² Es el primer diálogo entre los dos jóvenes. El declara sus sentimientos y la mujer, haciendo honor al nombre que en la versión latina lleva y en la castellana sobre ella se cierce, hace lo que la Galatea de la égloga tercera de Virgilio, que antes de desaparecer corriendo entre los sauces se aseguró de que el galán del que huía viera bien dónde se ocultaba.¹³ No decir del todo que sí sin del todo decir que no parece ser la estrategia de ambas Galatea y doña Endrina que se marchan apresuradamente después de asegurarse de que el que de amor las requiere quedará esperando impaciente el prometido reencuentro. De las dos es la de la «comedia» la que más promete: la de Calatayud se limita a ofrecer palabras (G685, G686); Galatea le dará abrazos y besos, dice, con tal de que de ahí no se pase (vs. 240-243).

Aparte de las diferencias que son comunes en mayor o menor grado a todas las escenas de ambos textos: ampliificaciones, uso de un lenguaje concreto, a menudo coloquial (666G), comparaciones que suenan a muy usadas y populares (G664d, G671c) y en las que de ahora en adelante no insistiré, existen otras en estas escenas, las cuales paso a señalar. La muchacha que en el *Pamphilus* fuera caracterizada como «sobrina de la otra villa» (v. 166) es aquí: «... la mi sobrina que en toledo seya» (657a). Los tres años que Pamphilus ha estado amando a Galatea (v. 184) se han convertido en «... mas de dos» (G661b). Esta última diferencia podría haber sido mayor. Nuestro protagonista buscó y halló a su doña Endrina en la copla quinientas ochenta (Gayoso) y nada hay en las coplas subsiguientes que lleve a pensar que ha pasado tanto tiempo. Pánfilo, recordemos, estaba ya enamorado cuando la «comedia» comienza de modo que puede llevar queriendo todo el tiempo que al autor se le antoje, pero en *Buen Amor*, como ya apunté más arriba, el protagonista, que acaba de concluir su conversación con su maestro, se encuentra sin querer a nadie y tiene que hallar mujer precipitadamente. Los tres años allí posibles son aquí dos y pico muy improbables, a no ser, desde luego, que los interpretemos como una inteligente mentira del pretendiente que, queriendo ganarse a la viuda, procura impresionarla con la magnitud y longevidad de su amor. Otras novedades son el nombre del padre de la doncella de Toledo, con la que su familia quisiera casarle, don Pepión (658b), nombre que sugiere que el dinero está también presente en la imaginación del galán castellano.

Otro tipo de diferencia tiene que ver con mi afirmación sobre el valor dramático de la versión castellana, su esencial dinamismo y su plasticidad. En este diálogo, los dos primeros parlamentos del arcipreste a doña Endrina están ambos interrumpidos por pausas narrativas que funcionan a la manera casi de acotación teatral. En ellas se informa al auditorio de los gestos y movimientos de los personajes, dando al diálogo mayor corporeidad y ayudándole a imaginar la escena en términos visuales. Ambas acotaciones marcan al mismo tiempo otras tantas etapas en el progreso de la acción, las palabras del galán haciéndose más íntimas y mayor la emoción con que

pretende prestigiarlas. Hallamos la primera en la copla seiscientas cincuenta y nueve:

abaxe mas la palabra dixel que en juego fablaua
 por que toda aquella gente de —la plaça nos miraua .
 desque vy que eran ydos que omne ay non fyncaua
 començel dezir mi quexura del amor que me afyncaua

En las dos coplas anteriores a ésta (en la 658, el primer rasgo del que habrá de llamarse don Melón empieza a desvirtuar el perfil del arcipreste) el galán no ha alcanzado todavía un plano verdaderamente íntimo. Lo que ha hecho es dar primero una especie de razón que justifique su atrevimiento al dirigirse a ella (657), para continuar después hablando de sus propios méritos y altas posibilidades (658ab) y concluir perfilándose para el ataque con: «de aquella sería mi cuerpo que tiene mi coraçon» (658d). Que el «aquella» debidamente acentuado por voz y mirada debe de haber llegado bien claro a las entendederas de doña Endrina lo prueba el verso siguiente: «abaxe mas la palabra dixel que en juego fablaua» (659a). Sentimos el mutuo sobresalto: el de ella al entender, y el de él al ver la expresión en su semblante. Dándose cuenta de la zozobra de la viuda, baja el tono de voz instintivamente, logrando así aminorar su reacción y forzando un acercamiento que a su vez inevitablemente establece un mayor grado de intimidad entre los dos. En el verso siguiente: «por que toda aquella gente de —la plaça nos miraua» hace su aparición la forma de plural del pronombre de primera persona, que tiene como función aproximarlos aún más, presentándonoslos ya unidos bajo una única forma gramatical. Sigue un silencio mientras la larga y prudente mirada del enamorado recorre las cuatro esquinas de la plaza. Cuando vuelve a hablar nos parece (desgraciadamente hemos perdido los dos primeros versos de la seiscientas sesenta) que sus palabras suenan casi a cuchicheo, el amante siente que están lo necesariamente solos y comienza a decirle su «quexura». El contenido de las coplas que vienen a continuación (G660-G664c) son esas declaraciones que se asocian casi inevitablemente con un tono de voz bajo e intenso; los dos jóvenes deben estar físicamente muy cerca uno de otro. Doña Endrina de Calatayud, que parece

haber escuchado muy callada, contesta de manera tajante y coloquial asegurándole que no estima en dos piñones lo que le acaba de decir (G664d) y que no se fía en absoluto de los hombres (G665). Replica él que hay hombres y hombres y que no deben pagar justos por pecadores, él siendo, desde luego, justo (G666-G667). Viene ahora lo que creo puedo llamar segunda acotación. Fijémonos en que su amor ha sido ya declarado y que la dueña todavía está con él. El enamorado no puede permanecer estático, eso sería retroceder. Ha dicho ya lo que siente, ahora va a decir lo que quiere. Se trata de abrir las puertas del futuro por el camino de las promesas y, para que suenen más hondas, siente que tiene que alcanzar un tercer repecho en este progresivo ascender por la escala de la intimidad. La plaza ya no sirve, se necesita un nuevo entorno que dramatice la subida y enmarque más adecuadamente el tono y contenido de las palabras que se avecinan:

el yerro que otro fiso a mi non faga mal
 Auet por bien que uos fable ally so aquel portal
 Non uos vean aqui todos lo que andan por la calle
 aqui vos fable vno ally vos fablare al (G 668)

Las palabras se interrumpen para dejar paso al gesto que mide ahora la distancia exacta que lleva de un tono a otro, de uno a otro momento en el acercamiento de los enamorados. El autor no se apresura, lentamente, sin dejar que ni por un momento doña Endrina pierda su compostura, al contrario, casi acentuando ésta, nos la presenta dando los primeros pasos de su entrega, dirigiéndose de la abierta plaza al cubierto portal donde baja al suelo sus ojos y, sentándose, se dispone a oír «la fabla» del galán, el cual trata de estimularla y vencerla. Dice éste algunas cosas a la viuda Endrina que parecerían corresponder mejor a la doncella Galatea, alude así a su mocedad (G671d), su chica edad (G672c), a su ser tan niña que más le gustaría jugar a la pelota que al amor (G672d), a su estar «...enfriada mas que —la nief de —la sierra» (G671c). Todo esto se deriva de los versos del *Pamphilus*: «Set loquor incassum: tua meus puerilis et etas / quod nocet aut prodest noscere nescit adhuc». («Pero hablo inútilmente:

tu tierna edad y tu infantil espíritu no saben distinguir todavía lo que conviene de lo que perjudica» vs. 204, 205).¹⁴ No creo, sin embargo, que su presencia aquí sea un desacierto ni contradiga ninguno de los otros rasgos de la caracterización de la dueña de Calatayud que nos va trazando *Buen Amor*. El enamorado ha recibido buenas lecciones de excelentes maestros y así como los dos años y pico de antes podían tener como propósito conmovérla con la durabilidad de sus sentimientos, las presentes alusiones a su infantilidad —no tanto a su inocencia— pueden tener como propósito enardecer esa femineidad que parece haber sido negligentemente descuidada. Los versos: «estades enfriada mas que —la nief de —la sierra / e sodes atan moça que esto me atierra» (G671cd) al marcar el contraste entre su frialdad blanca y antigua de nieve de montaña y su juventud confirma mi lectura. El enamorado quiere que la nieve se derrita y está por tanto avivando la mocedad que se vislumbra bajo ella y que la muerte de un marido apenas ha acertado a malcubrir. Amor y Venus aconsejaron al arcipreste que insistiera. Para hacernos una idea de lo bien que el discípulo ha escuchado a sus mentores no tenemos más que leer las coplas seiscientas setenta y cinco a seiscientas setenta y ocho. Nuestro elocuente enamorado ha convertido en dieciséis versos los dos que en el *Pamphilus* (211, 212) expresaban la misma idea. Siete veces aparece en ellos mencionada «la fabla» a la que quiere que doña Endrina acuda. Ella accede a hablar con él «cuerda miente» (G679b) y siempre que esté a salvo su honra (G680b) pero no a que darse con él a solas (G681). El arcipreste contesta agradeciendo lo que se le ha concedido y pidiendo algo más o, mejor dicho, diciendo que aún pediría algo más si se atreviera (G683c). Hay aquí otra diferencia con el texto latino. En las dos ediciones que conozco, las de Eugene Évesque y Bonilla San Martín (la del primero formada sobre la base de diez manuscritos, de los cuales ocho son anteriores a finales del siglo XIV),¹⁵ Pánfilo, después de afirmar que no se atreve a decirlo, lo dice sin que medie intervención de Galatea.¹⁶ El poeta castellano hace en cambio que doña Endrina hable, animando al arcipreste a decir aquello que tanto teme pueda ofenderla: «... pues desildo e vere que tal sera» (G683d), con lo cual hace más creíble la audacia de éste y aviva el dramático

juego del diálogo. Después, en cambio, ¡pobre enamorado!, la viuda niega lo que la doncella otorga y, sin promesa de futuros besos, se queda éste contento primero y meditando después sobre el curso a seguir.

En la escena cuarta (687-700), que corresponde a la que Bonilla considera quinta del *Pamphilus*, Juan Ruiz se encuentra solo y, como acabo de decir, medita. En esta escena hay otra alusión a la acción de *Buen Amor* anterior al pasaje que nos ocupa y que claramente soporta la ecuación: seductor de doña Endrina = Juan Ruiz. Se halla ésta en el verso primero de la copla seiscientos noventa y siete: «busque trota conventos qual me mando el amor», recordemos que así, en efecto, don Amor le aconsejó que hiciera (G441). Aparte de la descripción de la vieja buhonera (697-700), de la que nos ocuparemos más adelante, no encuentro ninguna diferencia que añadir a la ya observada, excepto esa mención de «panfilo» (698c) que nos asegura de que el autor tiene presente en su memoria el nombre del protagonista del texto que castellaniza.

El primer diálogo entre Juan Ruiz y la vieja constituye la escena quinta. Se extiende desde la copla setecientos una al verso 'c' de la setecientos veintitrés (sexta en Bonilla. vs. 288-364).¹⁷ Una novedad, ya apuntada por Fernando Lázaro,¹⁸ es la de que en *Buen Amor* sea la vieja la que acude a visitar al que va a proporcionarle empleo, mientras que en la versión latina ocurre lo contrario. La razón es que como he venido afirmando, este enamorado, a pesar de que piense o haya pensado en boda, sigue siendo todavía arcipreste. La vieja, se nos acaba de decir, es buhonera, vendedora ambulante, como tal callejea, anda de casa en casa, se mete por todas partes afanada en la tarea de ganarse la vida. Una visita suya a casa de alguien, aunque este alguien fuera un arcipreste, sería, dados sus constantes y forzosos andurreos mucho menos sospechoso que lo inverso. Ella llama a muchas puertas y puede hacerlo por muchas razones. Un sacerdote llamando a la puerta de una trotaconventos no estaría haciendo una llamada más, sino una muy especial: él sería el buscón, no ella la buscona. ¿Cuándo llevó a cabo el autor, si fue el autor, este cambio? ¿Al traducir el texto latino o al decidir hacer de su versión castellana parte de *Buen Amor*? No creo que

la pregunta tenga posible respuesta. Desde luego no hubiera presentado dificultad alguna transformar un hipotético «desque fuy en la casa desta vieja sabida» en el «desque fuy en mi casa esta vieja sabida» que encontramos en el manuscrito de Salamanca (101a). Hubiera sido también fácil hacer lo contrario, con lo cual el protagonista nos hubiese parecido un poco menos prudente, menos respetable, es decir un poco más Pánfilo y un poco menos arcipreste. Y es a lo que voy: todo lo que hasta ahora hemos leído no sugiere en absoluto que el autor haya hecho demasiados esfuerzos al insertar en *Buen Amor* su versión castellana de la historia de Galatea para diferenciar al don Melón galán de ésta del Juan Ruiz protagonista de aquél.

El ritmo del diálogo ha sido en esta escena considerablemente alterado en relación a la versión latina. Allí Pánfilo habla tres veces y dos la vieja, y los cinco parlamentos son de comparable longitud: los de Pánfilo de 14 (285-298), 8 (313-320) y 10 (329-338) versos respectivamente y los de la vieja de 14 (299-312) y 8 (321-328)¹⁹. En *Buen Amor*, el galán habla cinco veces (701b, 706a, 709d, 711b, 719a), la trotaconventos, cuatro (703d, 709a, 711a, 711c) y la longitud de sus intervenciones oscila desde una de sólo dos palabras, cuando el enamorado identifica a su amada pronunciando su nombre en el último verso de la copla setecientas nueve, hasta el largo parlamento de ocho coplas y media pronunciado por la tercera (711c-718. Añadido al contar, la copla 710, que se encuentra en Salamanca mal colocada y que debe, como en Gayoso, seguir a la 711). Hay una intervención de ésta de sólo tres versos y medio (709a-709d) y otra (711a), cuyo contenido nos lo da a conocer su interlocutor sin que lleguemos a oírla a ella. Todo esto otorga a su conversación un ritmo mucho más vivo, los personajes parecen contestar ciñéndose más a lo que se les pregunta o con aquello que piensan que de ellos se espera oír, parecen interrumpirse, no dejar que el otro continúe cuando lo que se acaba de decir es algo con lo que se está en apasionado desacuerdo. Cito para dar una idea más concreta de lo que vengo diciendo las coplas setecientas nueve y once, que como apunté más arriba se siguen una a otra:

dixo yo ire a —su casa de esa vuestra vesina
 e le fare tal escanto e le dare tal atal-vina
 por que esa vuestra llaga sane por mi melesina
 desid me quien es la dueña yo le dixे doña endrina (709)

Dixo me que esta dueña era byen su conosçienta
 yo le dixе por dios amiga guardat vos de soberuienta
 ella diz pues fue casada creed que se non arrepienta
 que non ay mula de aluarda que la troxa non consienta (711)

La andadura de este diálogo evoca acción de una forma mucho más intensa que la controlada del latino. En él aparece más convincentemente reflejado el desorden de lo real. Como ya he dicho, el autor castellano se halla mucho más cerca del teatro que su anónimo predecesor.

Al llegar al final de la escena, se permite el arcipreste dar unos consejos a la «madre señora» (719a). Son cuatro coplas de las cuales especialmente las dos últimas (721, 722), que siguen por cierto muy de cerca el texto latino,²⁰ me hacen pensar si el significado de joven de buena planta pero pasado e ignorante, que el término pánfilo había adquirido ya en 1611 (fecha del diccionario de Covarrubias) y ha conservado hasta nuestros días, no nacería directamente de esta «comedia» latina y de su joven protagonista que, incapaz de ganarse las cosas por sí mismo, tiene primero que ser aconsejado y después muy ayudado por una tercera que prácticamente se lo da todo hecho. La necedad de que éste da prueba al ponerse a dar lecciones a la experta trotaconventos, la cual, entre otras cosas, acaba de engañarlo inventando un pretendiente que no acertó a ser lo bastante generoso, bordea los límites de lo ejemplar. Pienso que dados los hechos de que el *Pamphilus de amore* se escribiera a finales del siglo XII,²¹ el éxito que inmediatamente alcanzara, que hizo que fuese muy pronto conocido en toda Europa occidental, y las características de su único personaje masculino, no sería demasiado aventurado suponer que Pamphilus connotaba ya pánfilo en la época en que el autor castellano compusiera su versión. El que en los manuscritos aparezca pánfilo con una ortografía castellanizada (429d, 698c, 891d), quizá pueda entenderse como indicando que el tal término era ya de uso común. No deja de ser significativo por lo que a esto se refiere, el que en

la copla seiscientos noventa y ocho, versos 'c' y 'd', «doña venus por panfilo non pudo mas fazer / de quanto fizo aquesta por me fazer plazer», esté el autor comparando a los dos protagonistas precisamente en eso de ser incapaces de valerse por sí mismos. Otro indicio de que Pánfilo hubiera alcanzado ya cuando *Buen Amor* se escribe el significado que le asigna Covarrubias, nos lo ofrece el nombre que aparece acompañándolo las otras dos veces que nos lo encontramos: «panfilo e nason yo los ove castigado» (429d) y «que lo felo de estoria diz panfilo e nason» (891d). Corominas cree que el poeta castellano sabe que Ovidio y Nasón son nombres de un mismo personaje²² y Lecoy viene a decirnos lo mismo al afirmar que hubiera sido una ignorancia muy extraña la de nuestro poeta si éste no hubiese estado al tanto de que ambos nombres designaban a un mismo escritor.²³ Es poco probable, en efecto, que un hombre de la cultura de que éste da prueba no conociera la identidad de Nasón, identidad que no constituía ningún secreto, pues, como Lecoy mismo nos informa, era ya conocida por algunos escritores del siglo XIII, como el que compuso la «comedia» *De vetula*, y por su traductor francés del XIV, Jean Lefevre. Las dos veces que aparece Nasón en el poema lo hace en apretada compañía con Pánfilo. Tres veces leemos por otra parte el nombre de Ovidio (429a, 446c, 612a): dos veces nombrado por Amor y una por Venus que se refieren a él bien como discípulo, bien como autoridad (446c), bien como autoridad que fuera antes discípulo (429a). En los tres casos, el poeta latino aparece distinguidamente solo. Si sabía el autor que Nasón y Ovidio eran una persona, y todo parece indicarlo así, ¿por qué no escribió en alguno de estos casos el nombre de Nasón por el de Ovidio?, ¿por qué no dijo, por ejemplo: «sy leyeres nason el que fue mi criado»? No creo sea excesivamente sutil afirmar que Nasón tiene algo de menos respetuoso, conlleva menos seriedad que Ovidio. Hay algo en Nasón (narigudo) que suena a burla y parece armonizar un poco con el Pánfilo al que acompaña, quizá porque Pánfilo era ya burla también o estaba en camino de llegar a serlo. Añadido que en los dos casos en que encontramos a la pareja éstos aparecen o escuchando «castigos» (429d) o contando «lo feo» de la historia (891d), es decir como gente que todavía no sabe, ingorantes, o actuando burdamente.

Esto me lleva a uno de los momentos cruciales de la historia de doña Endrina, que tiene lugar en la escena sexta, es decir, durante el primer diálogo entre la vieja y la viuda. La escena se extiende desde la copla setecientas veintitrés a la setecientas ochenta y una, correspondiendo a la séptima del *Pamphilus* (vs. 339-440).²⁴ El momento a que me refiero ocurre en las coplas setecientas veintiséis y veintisiete, donde al protagonista se le llama primero mancebillo con un diminutivo que no deja de sorprendernos (la vieja lo repetirá cinco veces en esta escena) y después don Melón de la Huerta, nombre, para cualquiera que haya venido leyendo *Buen Amor* de copla en copla, totalmente inesperado. ¿De dónde sale este jovenzuelo? ¿Qué le ha pasado a ese Juan Ruiz que de pronto el autor nos escamotea? ¿Por qué lo ha hecho? ¿Cuáles son los efectos de esta sustitución y cuál la razón de su hortelano nombre?

Corominas, en una nota larga, señala que «el hispano-lat. MELO —ONIS era lo mismo que el MELES o tejón para Flavio Caper (S. II) y para San Isidoro (Etym. XII, II)». ²⁵ El erudito catalán afirma además enérgicamente que «melón» fue para el autor castellano «tejón, audaz y dañino animal, pesadilla de labradores montaraces, que se alimenta en gran parte devorando bayas silvestres». ²⁶ Que «melón» significó tejón parece indiscutible, que para el autor castellano «melón» fuera tejón no lo es ya tanto, y lo es mucho menos el que, como Corominas parece empeñado en creer, fuese tejón del todo o casi del todo y nada o muy poquito, fruta. Concede Corominas que quizá alguna vez, secundariamente, pudiera pensar nuestro poeta en un melón vegetal pero que el que así lo hiciera es cosa poco probable. No estoy de acuerdo con esto último. Hay demasiadas frutas en los amores de la ciruela silvestre y del que, a partir de este momento, pasa a llamarse don Melón de la Huerta para que el que nos lo cuenta no pensara o pensara sólo apenas en que en las huertas hay unas frutas (por cierto, huecas en el centro) que se llaman melones, y no contara con el curioso hecho de que el uno y la otra llevaban el mismo nombre. El encuentro definitivo de los amantes tiene lugar, no lo olvidemos, en el jardín de la vieja entre todas las delicias frutales con que ésta tentó a la muchacha, y que el autor enumera en las coplas ochocientas se-

senta y una y dos. Una lista que incluye: nueces, peras, duraznos, cidrias, manzanas, castañas, piñones y avellanas (el texto latino sólo nombra manzanas y nueces).

Doña Endrina es además de doña Endrina «amor de toda cosa», es decir, pánfila, y si pánfilo quería ya decir o connotaba bobo, como parecen sugerir las razones que he dado más arriba, tenemos que al galán de la versión castellana le sienta bien el nombre que le han adjudicado. El melón, acabo de indicar, es fruta hueca en el centro, la carne del melón está pegada a la corteza (nos recuerda un tanto la canal vana del toro que el lobo quería guardarse para sí). Lo que del melón se estima está muy cerca de su superficie. Si con un melón nos metemos en profundidades alcanzaremos un agujero vacío, un hueco. Pensemos en esa otra fruta con la que el melón tan frecuentemente se asocia, la sandía. Al centro de la sandía se le llama corazón, y se suponía, se supone, que es su mejor, más sabrosa parte. El melón es un descorazonado, carece de meollo. Tiene además forma redonda, como de cabeza. Cabeza hueca. Digo esto para indicar que hay elementos en la morfología del susodicho fruto que lo califican para poder haber sido desde muy temprano símbolo de la humana majadería, y que no hay por qué creer que la acepción de necio, bobo, etc., que melón tiene hoy en castellano, sea algo necesariamente tan moderno como Corominas nos medio asegura.²⁷ La morena Endrina, amor de toda cosa, pánfila; el pánfilo melón o don Melón, amor de toda cosa también como su latino antecesor. Los dos, miembros del género fruta; oscuro y silvestre la una, hueco y cerrado el otro. Me acuerdo aquí, aunque quizá no deba, de otra ilustre ciudad aragonesa de al sur de Calatayud, Teruel y de sus amantes, tonto ella y tonto él. Es un dicho éste desde luego popular y muy reciente, y siento por lo tanto haberlo mencionado aquí. Sin embargo, la innecesaria repetición por la vieja del nombre del galán en la copla setecientas treinta y ocho (acompañado de nuevo de mancebillo) en respuesta a la inexplicable pregunta de doña Endrina (¿por qué pregunta su nombre cuando se lo acaban de decir en 727c?) me hace pensar que su autor no tiene ningún interés en que se nos pase por alto el nombre, Melón, de su protagonista.

No sé si, a pesar de lo que sobre ello se ha escrito, podrá nunca asegurarse si el episodio que comento aquí se escribió antes o después que el resto del libro o, más precisamente, antes o después que todas las demás secciones que constituyen el resto del libro. Resulta claro que se escribió aparte, como proyecto de carácter esencialmente autónomo y que cuando los diferentes elementos que integran *Buen Amor* se aglutinaron en un todo, se introdujeron, como he mostrado más arriba, elementos cuya función fue la de conectarlo con las secciones precedentes, evitando que al auditorio o lector se le olvidase que hubo antes otros consejos, que el protagonista de esta erótica aventura había intentado antes otras parecidas, que la carne de este don Melón, en suma, no puede ser muy distinta de la de Juan Ruiz.

No hubiera sido tarea excesivamente ardua cambiar los nombres y ligar de manera menos problemática el protagonista de la cuarta con el de las tres aventuras precedentes. No se hizo así, y habrá que pensar que quizá el sistema de nombres sea demasiado significativo, al menos en cuanto a la caracterización de los personajes se refiere, para poder ser eliminado. La frutal condición de ambos que subraya lo demás, es decir, la panfilez que tienen en común, me parece uno de los aspectos de esa caracterización que no se corrió el riesgo de sacrificar. Al final del «exemplum» de la rana y del topo (407-414) leemos que, enlazados por Amor, ambos, ella y él, resultan igualmente necios:

a —los neçios e neçias que vna vez enlaças
 en tal guisa les travas con tus fuertes mordaças
 que non han de dios miedo nin de sus amenasas
 el diablo los lyeva presos en —tus teñasas (415)

Otras razones para la metamorfosis de Juan Ruiz en don Melón pueden haber sido las prohibiciones acompañadas de pena de excomunión, mencionada antes, contra monjas u ordenados de mayores que se casaran, prohibición que de esta forma el arcipreste no desobedece. Finalmente, puede, muy secundariamente, haber influido en el cambio la popularidad del *Pamphilus de amore*. Muchos clérigos debían ser los que estuvieran familiarizados con su contenido, y *Buen Amor* está

al fin y al cabo narrado en primera persona: la seducción de doña Endrina armoniza con el resto del poema, pero narrar como aventura propia una que tenía que sonar en muchos oídos a cosa ya sabida puede que a nuestro autor le pareciera poco funcional, ya que hubiera deshecho la ilusión autobiográfica y disminuido la eficacia del relato.

En esta escena hay dos «exempla» que no aparecen en el *Pamphilus* y cuya presencia ayudan a la versión castellana a amalgamarse con el resto del poema, ya que hasta ahora la presencia de «exempla» ha sido casi constante en él. El primero (746-753) lo cuenta la vieja y tiende un poco forzosamente a convencer a doña Endrina para que escuche y siga su consejo de aceptar los servicios del mancebillo. En cuanto al segundo, no está clara la identidad de quien lo utiliza. Endrina es la última a la que oímos hablar en la copla setecientas sesenta y cinco, copla que sólo conserva el manuscrito de Gayoso y a la que le falta el verso final. Entre ésta y la siguiente que se ha conservado (766) faltan unas seis. Con ellas ha desaparecido el principio del «exemplum» y el nombre de la mujer que lo relata. Podría ser contado por Endrina. Esta acaba de mencionar la manda que le ha dejado su primer marido y el miedo a perderla si aceptara demasiado pronto —antes del año— las atenciones del candidato a segundo. (G759-G760). En el «exemplum», el lobo estornuda al ir a devorar el torrezno que se le ofrece tentador; teniendo el estornudo por buen agüero prefiere no comérselo, manteniendo así intacto su apetito para el opulento manjar que el estornudo tan sonoramente le promete. Al final del cuento, el animal se halla quebrantado y en ayunas. La viuda, a la que por cierto la vieja habla de su «hado bueno que uos tienen vuestras fadas fadado» (G761d), puede estar pensando en no dejar la buena y muy real manda por el hipotético si tierno mancebillo y estar rechazando por medio del «exemplum» las buenas palabras de la insistente y locuaz tercera que le habla de su buen hado. Podría, por otra parte, contar el «exemplum» la vieja aludiendo a don Melón como torrezno, y advirtiéndole a la viuda de que no caiga en el error del lobo y deje lo que tan atractivo y tan a mano tiene por la posibilidad algo mejor. El contenido de las coplas setecientas ochenta y ochenta y una no es sufi-

ciente para aclarar mis dudas y me confieso incapaz de decirme por una u otra.

Volviendo un poco atrás quisiera citar ahora dos coplas que me parecen de gran importancia y que faltan en el texto latino. Sabemos que Galatea es allí doncella:

Renpondíole la dueña diz non me estaria bien
casar ante del año que a —bivda non conuien
fasta que pase el año de —los lutus que tien
casarse ca el luto con esta carga vien (G 759)

sy yo ante casase seria enfamada
perdería la manda que a —mi es mandada
del segundo marido non sería tan onrada
ternie que non podría sufrir grand tenporada (G 760)

Se trata claramente de una cuestión de matrimonio, es decir, de bigamia, porque no es bigamo sólo el que tiene dos mujeres al mismo tiempo sino también el que tiene una y después otra y otra... (trígamo si tres, octógamo si ocho, etc.). En el mismo caso está naturalmente la mujer que después de muerto el primer marido decide reincidir. La bigamia simultánea, que es a la que hoy generalmente nos referimos, constituye un delito que la Iglesia ha castigado desde siempre con penas muy severas, entre ellas, en caso de testarudez, la excomunión. La bigamia de la que hablo aquí es variedad más benigna, se llama sucesiva o, por otro nombre, segundas nupcias. Constituía simplemente una irregularidad e incapacitaba al hombre que en ella incurriera para recibir órdenes sagradas. Había distintas variedades: real, interpretativa (o por ficción de derecho) y similitudinaria. Entre las interpretativas se da aquella en que se encuentra el hombre que ha contraído y consumado matrimonio con viuda o mujer que haya dejado de ser virgen como resultado de sus actividades, asumo, heterosexuales. Entre las formas de bigamia similitudinaria hay una en que incurre el clérigo que se casara y consumara su matrimonio después de haber recibido órdenes mayores. Se llama similitudinaria por la analogía que se percibe entre los matrimonios de la carne y el espiritual (orden).

Toda la bastante complicada doctrina de la bigamia sucesiva nace del hecho incontestable de que la Iglesia desde

siempre consideré las segundas nupcias como acción poco digna y, desde luego, mucho menos honorable y valiosa que la casta viudedad. Las razones para esto son muchas, y menciono ahora una de las más esgrimidas: el sacramento del matrimonio representa la unión indisoluble de Cristo con su única y virginal esposa, la Iglesia, y esta alta significación desaparece en el caso de consumir un segundo. Me inclino a creer que, siendo la única pena en que incurría el hombre por esta irregularidad la de no poder recibir sin especial dispensa órdenes sacras, pocos hombres debieron por temor a este castigo renunciar a aquel placer, ya que, generalmente, el que por segunda vez desea casarse no debe de andar muy preocupado con el pensamiento de no poder un día ser sacerdote.²⁸

En cuanto a las viudas las cosas fueron un poco más difíciles. Prescindiendo de las exageraciones de Tertuliano y de las ferocidades con que a veces se desahoga San Jerónimo, está claro lo que la Iglesia espera (¿esperaba?) de la viuda cristiana. San Ambrosio en su *Hexaemeron* le ofrece el ejemplo de la tórtola, que se mantiene fiel al compañero perdido, y le recuerda el consejo de San Pablo: «Optat Paulus in mulieribus quod in turturibus perseverat.» Se trata, desde luego, de un discreto consejo, no de una orden. Los padres latinos fueron en esto perfectamente comprensibles (con algunas excepciones). Se dieron cuenta de que hay almas humildes de poca energía espiritual y menos aspiraciones y les permitieron (es difícil no acordarse aquí de la famosa frase de la primera epístola de San Pablo a los corintios), que si no podían hacer otra cosa, que se casaran, porque es siempre mejor casarse que arder. La viuda, si no ardía demasiado, debía intentar controlar su propio fuego aprovechando el favor especial que Dios le había mostrado al devolverle su libertad llevándose a su buen marido de este valle de lágrimas. No hacerlo así sería dar prueba de muy poca fidelidad a la memoria del esposo muerto y al que tanto amó. No hacerlo así además mostrar a los ojos de todos que estaba siendo consumida por las llamas de la incontinencia. Si la viuda insistía en volver a casarse podía hacerlo, desde luego. La Iglesia nunca llegó a prohibirlo. La sociedad tampoco, aunque se establecieron plazos. El código de Justiniano prohíbe bajo pena de infamia que se contraigan segundas nupcias antes de pasado un año

desde la celebración del duelo, y aunque las Decretales de Urbano III e Inocencio III declaran sin efecto esta ley, algo de ella parece reflejarse en esa manda que doña Endrina perderá si se casa antes de que transcurra un año.²⁹ Habla nuestra viuda, además, de la infamia que caería sobre ella si se casase rompiendo el luto: «sy yo ante casase seria enfamada» (G760a), y le preocupa la actitud hacia ella del segundo marido que no podría respetarla tanto pensando en su falta de fidelidad al primero, en su incontinencia, en su escandaloso apresuramiento: «del segundo marido non sería tan onrada / ternie que non podría sufrir grand temporada» (G760cd).

No quisiera dejar la presente escena sin hacer mención de la habilidad con que nuestro poeta liga los diferentes momentos de su narración llenando de movimiento, casi diría de realidad, los tiempos y espacios vacíos de la «comedia» latina. Los dos primeros versos de la copla setecientas veintitrés: «la buhona con farnero va taniendo cascaueles / meneando de sus joyas sortijas E alfileres» (723 ab) nos llevan de casa del galán a la de su enamorada al ritmo ruidoso y alegre del caminar de la dinámica tercera.

La escena séptima comienza bruscamente ya que entre las coplas setecientas ochenta y una y setecientas ochenta y dos faltan dos folios en el manuscrito de Salamanca que equivalen a treinta y dos coplas (ocho por página), y ninguno de los otros dos manuscritos nos las ha conservado tampoco. Es la vieja la que está hablando (782) y, dado lo que dice y el contenido del texto latino correspondiente (vs. 422-451. Bonilla), podemos con cierta seguridad asumir que no pertenecerían a esta escena más de dos o tres a lo sumo de las coplas perdidas.

Las diferencias que me parecen dignas de mención entre los textos castellano y latino (vs. 442-549, Bonilla; 441-548, E. Évesque) son básicamente las apuntadas por Gybbon-Monypenny:³⁰ amplificación y desarrollo del lamento de don Melón al oír la triste y falsa nueva que la vieja le da con respecto a un nuevo e inmediato casamiento de doña Endrina, y los detalles que añade la tercera al describirnos el interés con que la viuda le escucha hablar del mancebillo que tanto la quiere.

En cuanto al lamento de don Melón se diferencia del latín en que incluye: 1. consideraciones negativas sobre la vieja (783, 784); 2. consideraciones negativas sobre las mujeres,

y 3. una «amplificatio» que transforma los dos versos latinos: «Heu miser! in nostris est nulla potentia membris, / horum queque suum denegant officium» (vs. 454, 455; Bonilla), «¡Ay, desgraciado! Ningún vigor queda en mis miembros, y todos ellos se niegan a servirme», en cinco elocuentes y vocíferas coplas (785-789). Nuestro don Melón da aquí un perfecto ejemplo de desmesura. Sus palabras no son prudentes, uno diría, pensando en el conde catalán del *Poema del mio Cid*, que habla «como follón». Maldice a la vieja, maldice a las mujeres —especie de la cual su amada es individuo— y lamenta su propia miseria. Pensemos que si la vieja estuviera diciendo la verdad, que es lo que él cree, ella no tendría culpa de nada, ni quizá tampoco doña Endrina ni, desde luego, todas esas mujeres contra las que tan violentamente se torna. La elocuentemente desbordada queja suya guarda relación con, y ciertamente recuerda, la falta de medida de que hiciera gala Juan Ruiz en sus palabras con don Amor cuando le criticara por aquellos fracasos suyos nacidos de su propio apresuramiento. La vieja que con él dialoga, atónita, le responde confirmando mi lectura: «... loco que avedes que tanto vos que-xades» (792a). Debo añadir que el tono desorbitado de estas coplas (783-791) no resulta en absoluto fuera de lugar. Recordemos que el que habla es un enamorado, un don Melón enamorado. Por otra parte, esa queja suya en la que va derramando sobre sus pedazos de hombre injustamente maltratado toda esa piedad que su infortunio le inspira, es perfectamente convincente.

La hábil tercera le hace reír después de haberle hecho temblar. Se trata de que su goce, mayor a causa de la angustia que le ha precedido, le mueva a ser más generoso y lo empuje con más fuerza en la dirección deseada. Mintiendo, como antes con lo de la boda, describe la vieja con gran lujo de detalles la deliciosa impaciencia y emoción con que doña Endrina recibe la información que ella le da de su galán. El autor de *Buen Amor* ha aumentado considerablemente la descripción que la versión latina ofrecía de esta breve escena que la vieja, indiscutiblemente sobre la base de su experiencia, imagina para mover la voluntad y enternecer el ánimo del que la escucha. Los detalles son extremadamente nítidos y sugieren la atenta mirada, la intensa concentración, con que la tercera es-

tudia a sus víctimas y clientes, y el sentimiento que los domina. Gybbon-Monypenny, en su artículo antes citado, menciona aquellas diferencias que cree fundamentales para lo que parece ser su propósito: demostrar el sentido didáctico de la versión castellana. Señala así los versos siguientes: «fago que me non acuerdo ella va começallo» (808c), «quando alguno vyene otra rrazon mudamos» (809d), «paresçe que con-vusco non se estaria dormiendo» (811d), los cuales subrayan la duplicidad y malicia de la vieja y deja, en cambio, de mencionar otros: el silencio de las dos mujeres abrazadas, con la más joven embargada de la dulzura de lo que acaba de oír, que va dejando que las palabras se vayan hundiendo en su interior, va entregándose a ellas, mientras mantiene su abrazo agradecido y emocionado, «ansy vna grand pieça en vno nos estamos» (809b); el ligero temblor de sus labios, los menudillos saltos de su corazón (810c) y esa muda súplica expresada con un tímido apretón de dedos para que la vieja no se calle, para que continúe haciendo más intenso y largo su goce (810d). Todo en tono menor, callado, leve, íntimo, como inevitablemente sugieren los tres diminutivos portadores de la rima. Pero esta copla es demasiado exacta para ño ser citada:

los labrios de la boca tyenbrante vn poquillo
 el color se le muda bermejo e amarillo
 el coraçon le salta ansy amenudillo
 aprieta me mis dedos en —sus manos quedillo (810)

Las cinco coplas (807-812) constituyen una escena de contornos arquetípicos dotada al mismo tiempo, gracias a la precisión y abundancia de detalles, de la eficacia de lo plenamente individualizado. Es como si desde toda su memoria de innumerables diálogos sostenidos con otras tantas muchachas enamoradas, la vieja hubiera compuesto éste mucho más completo que los realmente vividos, más lleno de realidad, para proyectarlo sobre la imaginación de quien ha alquilado sus servicios convenciéndolo de la verdad de lo que dice, aumentando su alegría y estimulando su generosidad. Después continuará la vieja recordando a su cliente sus obligaciones para con ella, la recompensa con que deberá retribuir sus servicios. Instándole para que se porte como un hombre en caso de que con-

siga reunir a los dos en su casa, la tercera concluye el diálogo.

Con la llegada de la trotaconventos a casa de doña Endrina comienza la escena siguiente (octava en *Buen Amor*: 824-867; vs. 550-651 del *Pamphilus* de Bonilla, vs. 549-650, en Évesque).³¹ De nuevo tropezamos aquí con indicaciones del alto sentido dramático que poseía el autor de este poema. Así, por ejemplo, la desagradable sorpresa que la intermediaria se lleva al encontrarse con doña Rama en casa. Un rápido diálogo tiene lugar. Tres veces habla la tercera, dos le contesta doña Rama en el espacio de doce versos (cs. 824-826). Una vez quitada ésta de enmedio, se vuelve la vieja a doña Endrina, que se ha quedado sola. En la «comedia» latina la escena en su totalidad se compone de cinco intervenciones de la vieja y cuatro de Galatea. La versión castellana amplía el original, pero sin prolongar en proporción la longitud de los parlamentos; lo que hace es añadir un personaje y doblar exactamente el número de intervenciones: diez, la vieja; ocho, sumándolas, las de la viuda y su madre.³²

Hay un verso en el primer largo parlamento de la vieja (835b) que, aunque traducción casi exacta del latino «*Quis nisi mentis inops sua semina mandat arene?*» (v. 562, Bonilla), nos fuerza a mirar atrás, hacia el Juan Ruiz de la copla ciento setenta y el tercer fracaso:

Por amor desta dueña ffiz trobas e cantares
 ssenbre avena loca Ribera de henares
 verdat es lo que dizen los antiguos rretraheres
 quien en —el arenal sienbra non trilla pegujares

El arenal se hará buena tierra en doña Endrina gracias a los trabajos de la hábil intermediaria, pero la arena proyecta al mismo tiempo el fracaso de ayer sobre el éxito de hoy y aproxima Juan Ruiz a don Melón. No es éste el único caso en la escena que considero, en que parece dibujarse sobre la figura de don Melón el perfil del arcipreste. Doña Endrina, cediendo ya claramente a las solicitudes de la vieja, se refiere a él llamándolo su «... amor de fyta» (845a). Esto lo dice después que le han sido manifestados los deseos del pretendiente que son: «de cassar se con-vusco a —ley e a —bendición» (840d),

verso que no encuentro en el texto latino, en el cual, en esta escena, no se hace para nada mención de casamiento ni a bendición, ni a ley, ni bajo ninguna otra forma más solapada. Evidentemente, la idea de boda junto con el recuerdo de Hita y su arcipreste colorea, agravando, la acción que don Melón se dispone a ejecutar, una boda, la cual no se siente, ni mucho menos, como propósito que todo lo disculpa, puesto que más adelante, y con este objetivo de boda ya en las mentes de vieja y viuda, asegura la primera que las vergüenzas en que caiga la segunda serán por ella cubiertas adecuadamente: «vergüenza que fagades yo he de çelar» (848c). Recuerdo al lector lo dicho antes sobre los matrimonios de clérigos en órdenes mayores y las disposiciones de los concilios de la primera mitad del siglo XIV, que allí cité.

Esa especie de edén poblado de frutas y privado de gracia que parece ser el jardín de la tercera, morada y tienda (862a) de los gozos de la carne, está descrito de una manera demasiado sugestiva para que no nos parezca que perdemos algo si nos limitamos a tomar las cosas en sentido literal. Lo primero que percibimos, en contraste con la «comedia», es que la lista de frutas —como creo haber dicho ya— se prolonga considerablemente; a las manzanas y nueces del *Pamphilus* (v. 649, Bonilla) se les han añadido otras, hasta casi llenar una estrofa entera:

Nunca esta mi tyenda syn fruta a —las loçanas
 muchas peras e durasnos que çidras e que mancanas
 que castanas que piñones e que muchas avellanas
 las que vos queredes mucho estas vos seran mas sanas (862)

¿Por qué nos dice de estas frutas la propietaria que son sólo, o especialmente al menos, «... para las loçanas» (G 862a)? ¿Es que nunca vienen hombres a su casa? Sabemos que no es así; va a venir don Melón, él mismo fruta, o de fruta lleva el nombre, fruta que engorda bien pegadita a la tierra, en donde se nos acaba de decir está tan ansioso por plantar su semilla. Más adelante se nos informará que también vino a este jardín el abad de San Pablo, y más de una vez debió ser, pues se preocupó de ponerle puerta. ¿En qué frutas piensa la vieja cuando dice: «las que vos queredes mucho estas vos se-

ran mas sanas» (862d)? Algo sugiere, por otra parte, la especialmente declarada bondad de la comida que a doña Endrina se le ofrece esa «... buena meryenda» (864b). Finalmente, la viuda es demasiado precisa cuando, al aceptar la invitación que se le ha hecho, dice (al menos así nos lo asegura el narrador) que irá a su casa a hablar con ella y «a —tomar de —la su fruta e a —la pella jugar» (867b). Uno se queda con la impresión de que ésta, intentando establecer a priori su inocencia, nos dice lo que espera encontrar y hacer allí; así, si luego resulta que en la casa de la vieja hay algo más, será algo en lo que ella no pensaba, será que le han engañado.

Para lo de las frutas no estará de más acudir al refranero. Para los jardines, la literatura medieval está llena de ellos, de «locus amoenus», «hortus deliciarum», moradas del amor, de los amores, porque podrá crecer en ellos uno u otro árbol: aquel que mencioné más arriba y del cual es «cupiditas» la raíz, o el de la caridad. Todo dependerá de si Cristo es o no su jardinero. En el caso que nos ocupa está claro que los árboles cuyas frutas excitan el apetito de la joven bilbilitana no han sido regados por la mano del hijo del hombre. Deben ser de la familia del otro árbol, aquél del que comimos un fruto que jamás debimos alcanzar y que se convirtió por este hecho en emblema del mal y de su amor, es decir, del amor del yo, es decir, de la mal entendida caridad que es siempre la que empieza por uno mismo y en uno mismo acaba. Hacia este jardín se ve empujada doña Endrina cediendo a la llamada de sus frutos y a la de aquello que a la sombra de sus árboles podrá dedicarse a hacer: jugar y «folgar» a la pelota y aceptar las enfáticas nueces del último verso de la copla ochocientas sesenta y una: «jugaredes e folgaredes e dar vos he ay que nueces».

Hablé ya de las nueces al tratar de la Cruz panadera. «Le dio un pan como unas nueces», es un refrán que allí cité y en el que el pan representa el sexo de la hembra, y las nueces, el del macho. Una pronunciada nuez de Adán se consideró siempre signo de enérgica virilidad. La frase o el dicho «casarle a uno las nueces» resulta inquietante, y además tenemos aquello de «por San Justo y Pastor entran las nueces en sabor, las mozas en amor y las viejas en dolor».

Frutas y putas —no sé si será debido a la socorrida consonancia— andan a menudo de la mano en los refranes de Castilla. No puedo precisar su antigüedad, pero hay demasiados para que sean resultado de una asociación reciente: «Pastel y frutas, manjar de putas.» «¿Quién te hizo puta? El vino y la fruta.» «Año de frutas, año de putas.» «La que del rey se hace fruta es una puta real y una real puta.»³³ En cuanto a si cada una de las frutas de la copla ochocientas sesenta y dos podía y puede sugerir los atributos sexuales del varón, es cuestión delicada y quizá un tanto académica; está claro que se trata de los frutos de un jardín prohibido, o al menos de un jardín en el que doña Endrina no debería entrar. Desde luego, algunas de ellas son intensamente sugestivas, pero me doy cuenta de que para una imaginación bien intencionada muy poco debe haber que no lo sea. Una palabra sobre la pera: fruta que a tan ruines servicios se ha dedicado en el español que hablamos hoy. El árbol del que cuelga es símbolo fálico. En la historia que el mercader nos cuenta en los *Cuentos de Canterbury*, Damián, guapo joven, espera sentado sobre el peral a que Mayo suba también a él para poder poseerla. Mayo le dice a su marido, Enero, ciego en todos los sentidos, que tiene «un antojo» de pera, curándose así en salud, no vaya a ser que el adulterio arbóreo que se dispone a cometer la deje embarazada, y mintiendo al mismo tiempo con la verdad. El mismo árbol, aunque no utilizado exactamente de la misma manera, aparece en el *Decameron* (VII, 9) y en otras variantes de la misma historia.³⁴

Entre esta escena y la siguiente hay una breve de tres coplas (868-870) que falta en la versión latina. La trotaconventos se presenta en casa de don Melón, al que da la buena nueva, y estimula para que no se amilane a último momento y sepa llevar a buen fin la empresa que con tanto acierto ella ha iniciado y que, sin llegar a concluir, ha llevado tan adelante que ha dejado a su cliente muy poco que hacer. La vieja parece preocupada de que el no muy despierto galán le falle a última hora y pueda, como consecuencia, disminuir la cuantía de su salario. Esta escena transitoria aclara el progreso de la acción y hace que ésta pueda seguirse más fácilmente. Lo que es importante si pensamos que *Buen Amor* iba a ser propagado oralmente. En la «comedia» el paso del diálogo entre

las dos mujeres a la escena de la seducción resulta excesivamente brusco y poco convincente.

Llegamos al desenlace (cs. 871-890; vs. 652-781, Bonilla; 651-780, Évesque) y no está mal que nos encontremos con Santiago en el verso que lo inicia (871a). Este apóstol, buen jinete y mejor guerrero, abre con aire de milicia la escena en que tendrá lugar la victoriosa lucha del protagonista. Además, el día de Santiago es el 25 de julio, y ésta es buena época de fruta: «Por Santiago pinta el bago; pinta la uva, pinta el melón y pinta el melocotón»; «por la Magdalena (22 de julio) la avellana es buena»; «aunque junio madura sólo julio lleva la fruta»; «toda fruta nueva sabe bien». El refranero también nos asegura de que «no hay cosa más sana que comer en ayunas una manzana», creencia popular probablemente muy antigua y que quizá esté presionando sobre la copla ochocientas sesenta y dos, en la que las palabras finales de los versos 'b' y 'd' son manzanas y sanas, aunque allí la vieja deja a doña Endrina en libertad de elegir y no será la manzana precisamente la fruta que ella más desee. De lo que no cabe duda es que la viuda está en cuanto a la fruta que más quiere perfectamente en ayunas.

Buena época para comer fruta cuando la fruta es buena, como deben ser ese Melón del que tantas veces se nos aseguró era mancebillo, y esa Endrina. Y si la Endrina va a casa de la trotaconventos a comer fruta no va menos su enamorado que, además de ser él mismo fruta, es, nos lo asegura Corominas, tejón, animal al que le gustan las tales ciruelas silvestres.³⁵ Todo sugiere así que el devoramiento o banquete será mutuo. Fijémonos ahora en cuán animalmente se aproxima el galán a la endrina. Es la vieja la que habla:

aquella es la su cara e su ojo de beserro
 catat catat commo assecha barrunta nos commo perro
 ally rraviaría agora que non puede tirar el fierro
 mas quebrantaría las puertas menealas commo çencerro (874)

De becerro, el ojo; de perro, el barruntar; de cencerro, su menear de puertas. Las bestias que ha escogido el poeta (la vieja) para ayudarnos a imaginar el aspecto del enamorado en busca de sus afanes no son demasiado halagüeñas. Sugiere

también la vehemencia agresiva que le domina ese clavo ambiguo del último verso de la copla ochocientas setenta y cinco. Lo que éste y el anterior dicen es: «non queblantedes mis pueras que del abbad de sant paulo / las ove ganado non posistes ay vn clauo». ¿Significa el «non posistes ay vn clauo» que él no pagó nada de esta puerta regalo del abad de San Pablo, o significa más bien el fingido asombro de la vieja ante los esfuerzos de don Melón por violentarla, esfuerzos que pueden incluir el uso de un clavo? El texto latino no dice nada de clavos, pero habla de un agujero por el que se asoma el ojo de Pánfilo.³⁶ ¿Es que en sus meneos y golpetazos está la vieja entreviendo la excitada virilidad de don Melón? Desde luego, su apetito de macho en celo es el que embiste contra ellas. ¿Se burla acaso la trotaconventos, que se halla claramente en control de la situación, del don Melón enardecido?

Unos versos más arriba (845a) dijo doña Endrina que estaba dispuesta a hacer mucho por su «amor de fyta» y «fyta» o hita es una palabra que puede designar otras cosas además de un lugar. Como participio significa fijada, clavada, plantada: «A espuela fita» (*Gran conquista de ultramar*, 328a 11). Puede ser adjetivo, «echo me en este pie vn clauo tan fito» (c. 300b), con el significado de hondo, hincado, clavado, o con el de pesado, insistente, como el proverbio: «que el rromero fyto que sienpre saca çatico» (869b), o con el de enhiesto, tieso, erguido, fiero como en el verso: «dio me con la cayada tras la oreja fita» (G 977d), «diome con —la cayada en —la oreja fyera» (977d). Puede ser sustantivo y querer decir, como nos aseguran el diccionario de autoridades y Corominas en el suyo, «especia de clavo o mojón». También como adjetivo significa negro cuando se refiere al caballo.

Que al decir doña Endrina «mi amor de fyta» se proyecta sobre su enamorado la realidad Juan Ruiz, es indiscutible. Posible es que el autor esté, como hace tantas veces, jugando con las palabras, y que al hablar de su amor de hita esté siendo la joven viuda en ayunas más sincera de lo que quizá intentara, y haciendo reír a vieja y a auditorio, los cuales, al escucharla, quizá percibieran esa hita más como realidad vertical, enhiesta y penetrante que como lugar urbano y arcipresbiteril. Antes de continuar por este camino quiero escribir aquí una lista de nombres de personajes que aparecen en *Buen*

Amor: Furón, doña Garoza, doña Rama, don Pepión, doña Endrina, Urraca, Trotaconventos, Pitas Pajas, Cruz, don Carnal, doña Cuaresma, Ferrand García, don Melón de la Huerta. Todos designan realidades que se encuentran más allá del individuo por ellos bautizados, realidades que, luego, sobre la personalidad de esos individuos aparecen proyectadas. Resulta difícil aceptar que el indiscutible protagonista del poema sea el único que ha recibido un nombre de alcance monovalente. He apuntado antes la posible «adnominatio» raíz-raíz. Juan es con Pedro uno de los nombres de varón más comunes en Castilla. El haberlo hecho arcipreste otorga especial importancia a sus empresas amorosas. No creo que el poeta haya elegido Hita como hubiera podido elegir cualquier otro lugar. Existe, desde luego, el argumento autobiográfico; pero resulta extremadamente poco convincente. El autor sabe que su obra seguirá la aventurada e independiente ruta de la literatura oral y por ella parece lanzarla. ¿Por qué mantenerse fiel a una verdad histórica irrelevante en cuanto a la organización y significado de su obra? Además, vemos cómo en sus manos todo se transforma sin dejar de ser reconocible, todo se vuelve *Buen Amor* o parte de él. En el hipotético caso de que el autor hubiera sido arcipreste de algún sitio si el nombre de tal sitio no le hubiese resultado útil, funcional dentro de su poema, ¿por qué no iba a haberlo cambiado como cambia tantas otras cosas? El autor pudo haberse llamado como se quiera, pudo, aunque lo dudo mucho, haberse llamado Juan Ruiz y tener un buen cargo en Hita; lo que definiendo es que el protagonista se llama Juan Ruiz y es arcipreste porque ese nombre y ese empleo y esa Hita son parte del sentido y de la forma y de la especial estructura del complejo ente poético conocido con el nombre de *Buen Amor*, son *Buen Amor*, aunque no todo.

Embiste don Melón contra la puerta como un animal en celo que barrunta la hembra. «¿Relinchays, [don] cauallo? ¿No basta vn celoso en casa, o barruntas a Melibea?», dice el envidioso Pármeneo en *La Celestina*.³⁷ Hito o hita es el color negro cuando de caballos se habla. Don Melón es de hita para doña Endrina. ¿Es este melón también oscuro como lo son las ciruelas silvestres? ¿Es el amante semejante a la ama-

da no sólo en su condición de fruta, sino también en su colorido? ¿Reflejan estas semejanzas la de sus intereses?

Desgraciadamente, faltan en todos los manuscritos las coplas en que se contara en castellano la escena de la seducción. No hay manera de saber, por tanto, qué aspectos de ésta eligió subrayar nuestro poeta. Adivinando un poco se podría adivinar que no debió de ser el del goce, y esto, entre otras razones, porque no hay mucho goce en el original. Copio aquí, en la versión castellana de Bonilla, el momento en que Pánfilo logra poseer a Galatea:

Pánfilo, está quedo!... Sin duda te cansas inutilmente... De nada sirve tu afán!... No es posible lo que quieres... Pánfilo, quietas las manos! Cruelmente agravias a tu amada!... La vieja volverá al instante!... Pánfilo, aparta las manos!... Ay de mí!... Cuan flacas son las fuerzas de una mujer!... Cuan fácilmente me sujetas las manos!... Pánfilo cuán violentamente comprime tu pecho al mío!... Por qué me destrozas así? Crimen y maldad es esto!... Basta!... Gritaré!... Qué haces!... Maliciosamente me descubres... Ay, desdichada de mí... Cuándo volverá esa pérfida vieja?... Levántate, por Dios!... La vecindad oye nuestra refriega!... Mal hizo la vieja que en tu poder me puso!... No estaré aquí otra vez contigo, ni me engañará de nuevo, como ahora lo hizo, esa bruja!... Quedarás vencedor en este trance, aunque yo me oponga, pero todo amor habrá concluido entre los dos!... ³⁸

Galatea nos informa sobre lo que está ocurriendo; él se encuentra muy ocupado. Por cierto, que la presencia de detalles como «Cuán violentamente comprime tu pecho al mío» y, sobre todo, «Maliciosamente me descubres», tienden a sopor-tar a los que afirman que esto nunca se escribió para ser representado: resultaría innecesario, aunque de indudable valor cómico, informar al público de lo que tan perceptiblemente está teniendo lugar ante sus ojos. La muchacha no parece abrirle demasiado resquicio al goce, al menos al suyo propio, y, cuando calla, es para empezar a llorar. Así lo confirma Pánfilo, que comienza muy equinamente identificándose como corcel:

Conviémenos ahora descansar un poco, mientras, acabada la carrera, respira trabajosamente el corcel. Cuan tristemente apartas los ojos del amado! Por qué con tanto desconsuelo bañan tu rostro las lágrimas? ³⁹

El asunto no parece demasiado divertido: tantos lamentos y trabajos, y carreras, y tristezas, y llantos. La aventura se muestra, yo diría, desprestigiada; por poco de cerca que *Buen Amor* siguiera el original, esto tendría, creo, que aparecer reflejado en sus coplas. La oposición, al menos verbal, de la doncella es constante y no parece, como dije, que tanta protesta le deje demasiada energía para concentrarla en el disfrute. Y en cuanto a él, mucho esfuerzo primero y la visión del llanto inmediatamente después. Lo que gana, estoy ya en *Buen Amor*, es una viuda, que al casar más tarde con él se convertirá en bigama y, al hacerlo antes de un año, perderá la manda del primer marido, que suponemos sustanciosa, pues a doña Endrina parece preocuparle mucho: es una de las primeras cosas que menciona (760b). Lo que gana es una viuda a la que, nos lo dice también doña Endrina (760cd), no podrá respetar durante mucho tiempo. Además, lo de casarse con viuda decía (en algunos lugares aún sigue diciendo) poco bueno del marido, el cual aceptaba como madre de sus posiblemente suyos y futuros hijos a una mujer usada; sus conciudadanos tenderían a respetarlo menos por ello, y por bigamo, puesto que, como antes dije, así consideraban los cánones a varón que contraía matrimonio con viuda no virgen, viuda que en este caso se ha mostrado poco fiel al marido anterior, poco prudente en su impaciencia y demasiado orientada hacia la carne. Si pensamos además en esa sombra del arcipreste que parece cernirse constantemente sobre don Melón, tenemos la intranquilizadora presencia de un delito y del posible castigo de excomunión.

En cuanto a la de Calatayud, sin manda, temerosa siempre de perder el respeto del marido y con la certeza de lo que de ella, por lo escandaloso de su apresurado segundo enlace, se dirá, no parece estar en mejor posición que él. Más bien en la misma, negro Melón y negra Endrina, bigamos los dos, mutuamente devorados, ella pánfila y pánfilo él. Pero han amado. Le han dado a la carne lo que es de la carne y, no hay duda, se lo darán más veces. Como Juan Ruiz, que se precipita ahora de pronto en escena sermoneando. «Post festum, pestem»; «post pestem, festum».

¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, pp. 112, 232.

² Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1964, p. 38.

³ Adolfo Bonilla y San Martín, «Una comedia latina de la Edad Media: (El Liber Panphili)», *BRAH*, 70 (1917), pp. 395-467. A no ser que se indique lo contrario, todas mis citas textuales y números de versos se referirán a esta edición.

⁴ Sobre algunas de las características de estas «comedias» véase: Gustave Cohen, 2 tomos, *La «comédie latine» en France au XIIème siècle*, Paris, les Belles-Lettres, 1931.

⁵ Carmelo Gariano en su *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 28, 29, reproduce en una larga nota de pie de página la observación hecha por María Rosa Lida de Malkiel en sus «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *NRFH*, XIII, 1959, pp. 56-57. La señora de Malkiel enumera primero los errores cometidos por los que se ocuparon de la cuestión antes que ella y pasa después a resolverla con una cita de Luis Quiñones de Benavente tomada de su *Entremés de Pipote, en nombre de Juan Rana*:

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.

Corominas, en su nota al verso 727c, se muestra casi completamente de acuerdo con la señora de Malkiel excepto que en lugar de afirmar, como hacía aquélla, que los dedos del que la toca se quedan señalados en la piel de la endrina como consecuencia del hecho de que ésta se halle cubierta de cera o pelusilla, asegura que se debe a que esté cubierta de una levísima capa de polvillo. Corominas lo sabe bien porque es, dice, caminante montañero.

⁶ J. A. García de Cortázar, *Historia de España: la época medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 205.

⁷ Para la vulnerabilidad de la superficie de la endrina, véase la nota número 5.

⁸ G. B. Gybbon-Monypenny, «“Dixe la por te dar ensienpro”: Juan Ruiz's adaptation of the *Pamphilus*», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 53-78.

⁹ *Dictionnaire de théologie catholique*, ed. A. Vacant y E. Mangenot, Paris, Letouzey et Ané, 1932. Véase el artículo «célibat ecclésiastique», especialmente la columna 2087.

¹⁰ Francisco Antonio González, *Colección de cánones de la iglesia española*, con trad. castellana, notas e ilustraciones por Juan Tejada y Ramiro, 5 tomos, Madrid, Imprenta de don Juan María Alonso, 1894, III, p. 574.

¹¹ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 551.

«No se trata, pues, de que el modelo pertenezca a la tradición oriental o a la occidental, sino que el impulso a la representación concreta y prolija, vedada en latín por las convenciones heredadas en esa lengua, se da rienda suelta en el medio expresivo no codificado que constituyen las lenguas romances.»

¹² Como dije en la nota número tres, me refiero siempre, a no ser que especifique lo contrario, a la edición de Angel Bonilla y San Martín del manuscrito de la biblioteca de la catedral de Toledo; en la edición de Eugène Evesque incluida en la colección dirigida por Gustave Cohen, 2 tomos, *La «comédie latine» en France au XIIème siècle*, Paris, les Belles-Lettres, 1931, la enumeración es ligeramente distinta.

¹³ Virgilio, Égloga III:

Malo me Galatea petit, lascivia puella,
Et fugit ad salices et se cupit ante videre.

¹⁴ Bonilla, p. 420.

¹⁵ Gustave Cohen, *La «comédie latine» en France au XIIème siècle*, 2 tomos, Paris, les Belles-Lettres, 1931, II, p. 184.

¹⁶ Bonilla, p. 422.

non tibi displiceat, non audeo dicere quicquam,
quamuis te peterem pauca libenter adhuc;
nos alternatim complexus, hascia, tactus
vt dare possimus, cum locus adfuerit.

¹⁷ Debo advertir que en el texto latino de la edición de Bonilla, los versos 329-353 están trastocados; en realidad corresponden a la escena siguiente, donde deberían ser insertados entre los versos 378 y 379. En la versión castellana se ha corregido el error.

¹⁸ Fernando Lázaro, «Los amores de don Melón y doña Endrina», *Arbor*, 18 (1951), p. 227.

¹⁹ La numeración dada aquí se refiere a la edición de Eugène Évesque. Evito la edición de Bonilla por la razón ofrecida en la nota número 17.

²⁰ Bonilla, pp. 431, 432.

Hinc precor ut uigilet sollertia uestra laborque,
et ratione suam rem bene prouideat.
Principium finemque simul prudentia spectat;
rerum finis habet crimen et omne decus.
Verbi principum, finem quoque conspice uerbum,
vt melius possis premeditata loqui. (359-364.)

Trad.: Ruégote que, desde ahora, estén alerta tu sagacidad y tu trabajo, y que a todo provean como es debido. La sabiduría considera conjuntamente el principio y el fin de las cosas, pues en el fin se hallan la infancia o el honor. Repara, por tanto, en el comienzo y en el cabo de tus palabras, para que, habiéndolas meditado bien de antemano, puedas decir lo que mejor proceda.

²¹ Cohen, II, p. 171.

²² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, p. 346.

²³ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Libraire Droz, 1938, p. 303.

«Quoi qu'il en soit, et que Juan Ruiz ait ignoré ou non que Nason n'était pas autre chose que le surnom d'Ovide (ce qui, soit dit en passant, trahirait une ignorance assez étrange)...»

²⁴ Sigo de nuevo la enumeración de Eugène Èvesque.

²⁵ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 280.

²⁶ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 280.

²⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 280.

«Muchos se hacen eco de un uso popular actual...»

²⁸ *Dictionnaire de théologie catholique*, ed. Vacant y E. Mangenot, Paris, Letouzy et Ané, 1932.

Véase el artículo «Bigamie», especialmente las columnas 884-886.

²⁹ *Dictionnaire de théologie catholique*, ed. Vacant y E. Mangenot, art. «Bigamie», col. 881.

³⁰ G. B. Gybbon-Monypenny, «“Dixela por te dar ensienpro”»: Juan Ruiz's adaptation of the *Pamphilus*», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, páginas 53-78.

³¹ En los versos 652 de Bonilla y 651 de Èvesque estamos ya en casa de la vieja y considero, por lo tanto, que éstos marcan el comienzo de la escena siguiente.

³² No oímos las palabras de la última respuesta de doña Endrina. El narrador nos informa del contenido de ésta e inmediatamente responde la vieja (867).

³³ Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.

³⁴ En otra versión se trata de un manzano y hay una portuguesa con un cerezo. Véase Germaine Dempster, *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales*, New York, The Humanities Press, 1958, pp. 341-356.

³⁵ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, pp. 278-282.

³⁶ Bonilla, p. 456.

vir fuit, aut uentus? set reor esse uirum,
et modo per quoddam nos prospicit; esse foramen. (653, 654.)

En la edición de Eugène Èvesque leemos:

Vir fuit aut uentus... sed reor esse uirum...
Est homo! per quoddam nos repicit ille foramen! (652, 653.)

³⁷ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca, 2 tomos, Madrid, Clásicos castellanos, 1958, I, p. 124.

³⁸ Bonilla, pp. 459-460.

³⁹ Bonilla, p. 460.



VIII

ANÁSTASIS DE JUAN RUIZ: CALLEJAS Y MONTAÑA

Recién saciado, el macho se hace hombre, se vuelve a las mujeres para darles ahora una lección de prudencia; Juan Ruiz se desmelona y aconseja sabiduría. A doña Endrina, en cambio, a todas las posibles doñas Endrinas, se les pone cara de asno, torpe asno, desorejado y sin corazón, sin entendederas, porque, como ya se nos indicó en el prólogo en prosa y aquí se nos confirma, el amor loco de este mundo es el de aquellos que no oyen ni entienden; los que pueden hacer uno y lo otro prefieren el amor limpio de Dios (904). Después de una buena comida, nuestra memoria se aparta del estómago. Después de saciados ciertos apetitos, se siente a menudo la nostalgia de los opuestos, aquellos que se descuidaron mientras los otros se satisfacían. El varón, tranquilo ya en cuanto a su afán de juntamiento se refiere, recomienda a las dueñas que abran, no su cuerpo al macho en celo, sino de par en par las puertas del entendimiento con el propósito de que la apertura de éste las haga capaces de bien cerrar aquél. No se trata, o no sólo se trata, del bienestar espiritual de las mujeres, ni de una preocupación exclusivamente centrada sobre su virtud; las palabras que aquí pronuncia el protagonista ocultan una especie de patética esperanza: Juan Ruiz, arcipreste de *Buen Amor*, siente que dentro de sí mismo no podrá hallar la energía suficiente para decirle no a su deseo y que su única manera de no pecar con ellas es que ellas se nieguen a pecar con él. Dieciocho coplas (892-909) abarca la lección del varón bueno, lo bastante larga para que se le vuelva a despertar el apetito y sin disfraz esta vez ni de melón ni de alimaña se ponga de nuevo en busca de comida.

No tardará mucho en conseguirla, aunque tendrá que vencer algunas dificultades que le crea la tercera. En efecto, al protagonista le han irritado ciertas palabras de la vieja, «dixo me esta vyeja por nonbre ha vrraca / que non querria ser mas Rapaça nin vellaca» (919cd), cuya intención parece sólo haber sido la de hacer que éste le suplique para que siga ayudándole y, reconociendo lo que sus servicios significan, esté dispuesto a pagar más por ellos. Su irritación no es, sin embargo, tan violenta que le impida controlar el tono de voz y le contesta «comme en juego» (920a); pero si sabe aligerar el tono, comete en cambio un gran error al juzgar la susceptibilidad de la vieja, su sentido de las formas y lo que para ella pueden significar ciertas palabras. Dos son los sustantivos que parecen ofenderla especialmente: «picaça» (920a) y «cabestro» (920d). La manera de expresarse del protagonista en las coplas novecientas veintiuna y veintidós sugiere que la reacción de Urraca le ha cogido por sorpresa y que ha hablado sin darse cuenta de lo que decía. Fijémonos en que, expresándose como en juego aunque no sin ánimo de decir lo que piensa, ha empezado llamándola «picaça», nombre que se le ha podido venir a la boca arrastrado por ese «vrraca» (Urraca y picaça designaban ya probablemente el mismo pájaro. En tierras de Salamanca hoy se le llama pega) que acaba de pronunciar unas líneas más arriba (919c); en cuanto al cabestro, «que non mengua cabestro a —quien tyene çiuera» (920d) le llega formando parte integrante de un refrán. El contexto en que los términos insultantes aparecen indica que Juan Ruiz obró como «omne que non es aperçebydo» (922c), movido un tanto por un juego de asociaciones y sin medir el alcance de lo que decía. Pronto corregirá su error, pero no sin antes desahogarse con una retahíla de expresiones insultantes, entre las que aparecen incluidas —y ahora ya sabe lo que dice, la experiencia hace maestro— esos dos nombres de animales que de una manera menos consciente utilizara unos versos antes.

La serie de insultos es larga; he contado cuarenta y uno, repartidos en cuatro coplas (924-927). Su misma longitud sugiere que este tipo de vieja debía constituir una realidad abundante y bien usada, y sugiere también que con el pretexto de advertirnos contra los males de la precipitación en el hablar se está el arcipreste desahogando. Un desahogo que quizá no

perjudique mucho al insultado, pero que no puede por menos de aliviar al insultante. Ese debe ser el efecto que tiene sobre él, pues en la copla siguiente (928) se muestra más tranquilo y razonable y, en la novecientas veintinueve, comprendiendo ya que sin ella no podrá llevar a buen fin el «santo pasaje» (912d) que tan prometedoramente comenzó, le ruega que pierda su saña para con él. La vieja se deja convencer, pero no engañar; ella sabe bien de lo que se trata y sabe que, como nos asegura en novecientos treinta 'd', el hombre besa a veces la mano que preferiría ver cortada. Así que cuando le pone al arcipreste como condición el que se dirija siempre a ella con buenas maneras, utilizando buenas palabras, diciendo bien, llamándola «buen amor» (932b), Urraca no se olvida en absoluto de la distancia que puede separar el signo lingüístico del pensamiento del que lo articula; lo que ocurre, creo, es que a ella eso no le preocupa lo más mínimo; le importa lo que se le llame, no lo que de ella se piense. La copla novecientas treinta y dos no dice, en efecto, nada de sentimientos ni de convicciones; se refiere sólo a sonidos, a dichos: «llamat me buen amor», «(c)a de buena palabra», «el buen desir» (932bcd). El arcipreste lo entiende también así, y al informarnos de su propia conducta, la describe en términos de signos y sonidos: «(p)or amor de la vieja e por desir Rason / buen amor dixe al libro e a —ella todo saçon» (933ab). Por decir, dije. La expresión «(p)or amor de la vieja» debe entenderse como significando lo que aquella aféresis que se solía oír tanto en nuestros pueblos: «por mor de», «por mor del qué dirán», «por mor de la Manuela», etc. Por mor de la vieja buen amor dije a ella y al libro en que ella juega tan importante papel. Es un punto de vista limpiamente pragmático: hay que vivir, cada uno vive como puede, y no hay por qué ofender a nadie, especialmente si ese nadie nos es necesario. Juan Ruiz está aprendiendo de prisa.

«(N)on ay pecado syn peña nin bien syn gualardon» (933d). En el contexto de sus presentes afanes, el pecado es la indiscreción con que la ofende; la pena, el grave disgusto que le da la vieja; el bien, que por mor de ella la trata como Dios manda; el galardón, la dueña joven que se le sirve. El que el refrán que acabo de citar (933d) se asocie generalmente con otro tipo de contextos y el que pecado y, bajo la presión de

pecado, pena y bien sean conceptos muy ligados a la vida del espíritu, no los rinde inútiles a la hora de hablar de la del cuerpo. Al contrario, detrás de la sonrisa que inevitablemente produce la superimposición de los dos significados, sentimos que estos términos, al ser utilizados así, dotan a las realidades que designan de una especial gravedad, ya que indican que carne y espíritu pueden ser confundibles o, al menos, no claramente diferenciables; que con la carne hay también que amar a Dios, que no se deja el alma atrás a la hora de perseguir dueñas, y que en este ir y venir del bien amar a la Trinidad, al bien amar a las mujeres, al bien copular con ellas, se ve obligado el protagonista a utilizar los mismos utensilios básicos, los mismos significantes e idéntico yo. No importa lo esquizoide que el hombre sea, es de un solo del que dispone.

«Commo faze venir el senuelo al falcon / asy fizo venir vrraca la dueña al Ryncon» (942ab). Poco tiempo disfruta Juan Ruiz en el rincón su carnal felicidad: la dueña nueva, «niña de pocos días» (911b), muere pronto. Menciono aquí la muchachez de esta hembra placentera de *Buen Amor* porque si la comparamos con las cuatro que la han precedido, veremos que es de todas aquella cuya juventud aparece más enfáticamente afirmada. La juventud de las amadas del arcipreste parece ir, en esta serie inicial de cinco, haciéndose más rotunda a medida que se pasa de una a otra. Nada se nos dice en cuanto a los años de la primera dueña, lo cual, más su manera de argüir con la vieja, más el hecho de que se nos afirme que era «mucho letrada» (96a), crea una impresión de mujer menos joven o, al menos, de mujer cuya mocedad no resulta lo bastante sobresaliente para que el protagonista se haya fijado demasiado en ella. De la edad de la panadera nada se nos dice. La tercera hembra, segunda dueña, es ya lozana (169b). Doña Endrina es «muy loçana» (581b) y «moça de juentud» (582b). En cuanto a la de que aquí se trata es «de mucha joventud» (911c) y, como dije más arriba, «niña de pocos días» (911b). Siguiendo un criterio un tanto canibalístico, tiendo a asumir que la carne, cuanto más fresca, mejor, más llena de vida o, al menos, de potencia de vida, de años esperables y, tratándose del punto de vista del Juan Ruiz de este pasaje, gozables. Es precisamente con ésta más «de pocos

días», más placentera hembra, con la que la muerte irrumpe en *Buen Amor*.

Se trata ahora además del primer éxito claramente obtenido por el protagonista; en el caso de doña Endrina, apenas si lo podíamos distinguir medio oculto tras los perfiles de Pánfilo y don Melón. Aquí es Juan Ruíz a secas con la hembra más nueva de todas y en, al parecer, el más cómodo rincón. El cuerpo de una muchacha hermosa no es un mal emblema de la vida. A él se ha conseguido por fin encaramar el arcipreste cuando de entre los brazos viene la muerte a escamoteárselo. Esta le ha tocado muy de cerca; no es extraño que caiga enfermo y que durante dos días no pueda levantarse. La frase que pronuncia al final de la copla novecientas cuarenta y cuatro, «que buen manjar sy non por el escotar»; inspirada de una manera inmediata por su pérdida (de nuevo la asociación entre juntamiento y mantenimiento), implica una reflexión sobre el valor y sentido de la existencia: qué buena la vida si no hubiera que morir un día y enfrentarse con lo que pueda encontrarse detrás.

Estamos en marzo. En escena entra ahora, en corta escena, esa vieja que tan misteriosa ha parecido a tantos.¹

El mes era de março salido el verano
vino me ver vna vieja dixo me luego de mano
moço malo moço malo mas val enfermo que sano
yo traue luego della e fablele en seso vano (945)

No encuentro razón alguna que me autorice a asegurar de una manera definitiva que esta vieja es distinta de la anterior. Tampoco puedo afirmar lo contrario. Lo que sí me es posible decir es que, sea o no la misma, su función es otra, y que esta diversidad de función se encuentra claramente marcada en el texto, texto que ignora, considerándola tal vez como irrelevante, la cuestión de su identidad. El resultado es que la atención del lector se centra necesariamente sobre lo único que de la personalidad de esa vieja conocemos, su vejez, que aparece así intensamente contrastada con lo que hemos visto que el arcipreste acaba de perder.

La muerte al llevarse a la dueña de pocos días ha reorientado la memoria del protagonista, que se ocupa ahora más del

pago del goce que del goce mismo, y no tanto de los sucesivos momentos de la carne como del ineludible final de todos ellos. Su seso avivado contempla desde esa vitalidad suya disminuida por la enfermedad cómo concluirá todo. Su propia juventud se contamina de acabamiento y de los signos que comúnmente le preceden: debilidad, enfermedad, decrepitud. Juan Ruiz se siente al borde de la renuncia. Es en este momento cuando la vejez entra en escena. No la suya propia imaginada, sino otra, hecha carne, ajena carne, un ser humano viejo que viene a darle la lección que quizá, si salida de su propio pensamiento, le hubiera hecho volverse hacia el espíritu. Otra voz le da la lección que él sólo estaba a punto de enseñarse. Lo que extraído de su propia vividura le hubiese parecido indiscutible, viniendo de otro se convierte en un atentado contra su propia estimación. Del campo de la experiencia se ha pasado al de la autoridad. El intento de la vieja de desacreditar las nueces y de afirmar que es todo mucho más corteza y mucho menos meollo, conclusión que él estaba alcanzando por sí mismo («que buen manjar sy non por el escotar», 944d) se hace ahora instantáneamente inaceptable. Una cosa es decir no desde la propia juventud que intuye y que decide: eso lo sentimos como virtud y nos puede sonar a sabiduría; es otra muy distinta rechazar el amor desde la vejez de alguien que cuando literalmente no puede más, nos asegura que todo lo que comió carecía de gusto. No es que esto haga falsas sus palabras; es que el aceptarlas se torna vergonzoso. Se dé o no cuenta de ello, el viejo que así habla al joven se coloca en una posición esencialmente impertinente. A impertinencia le suena a Juan Ruiz la inicial frase de la vieja «moço malo moço malo mas val enfermo que sano» (945c), frase de carácter neciamente consolatorio y además frase hecha que debía ser oída y, por tanto, poco eficaz. Y a impertinencia debe sonarle también el refrán de las nueces y el ruido (946b) que, por si fuera poco, le repite muchas veces, «(c)on su pesar la vieja dixo me muchas veses / açipreste mas es el rroydo que —las nuses» (946ab).. Es decir, resulta que la vieja que, uno tiende a asumir, habla desde el fondo de su larga vida y su casi completada individualidad, se expresa por medio de lugares comunes, con palabras de todos. Sus voces suenan a eco, son verdades de acarreo mecánica-

mente reiteradas, fórmulas descendidas desde una ancianidad arrugada, pero no prudente, que se consuela o que intenta hacerlo.

El resultado de esto es que Juan Ruiz se burla de lo que de forma tan poco convincente viene a informársele escribiendo unos cantares cazurros (947b) y, resultado es también, el que su juventud se le encabrite y lo aparte de la vejez y la muerte, arrastrándolo a aquellos lugares en que las formas de la tierra y su energía se manifiestan de una manera más pura, menos domesticada; lugares en los que, literalmente, se perderá. De las callejas marcha el arcipreste a las montañas, hacia arriba, para mejor hundirse en la materia, y hacia atrás, hacia el frío, el invierno, desde los primeros días de marzo. El sentido del tiempo como el del espacio parece invertirse en esta ascensión en busca de lo instintivo y lo infrahumano que se inicia con claros perfiles de anástasis, con el cuerpo resurgiendo desde las fronteras de su destrucción. Las evidentes contradicciones dejan de ser absurdas, sin embargo, si pensamos que cuando se confirma la carne agoniza el espíritu, que cuando está el hombre a punto de tornarse materia casi pura, su espíritu anda ya camino del infierno. Es de este descenso a los altos pasos de una sierra y de las criaturas que los habitan de lo que voy a ocuparme ahora.

Juan Ruiz inicia su viaje acordándose de una frase de San Pablo² (es natural que siendo arcipreste el protagonista, muchas frases bíblicas anduvieran rondándole por la memoria prestas a salir a la superficie en cuanto la ocasión las reclamara) y cruza su primer puerto el 3 de marzo, día de San Emeterio, viernes. Que es viernes se deduce, por las razones que expondré, de los versos siguientes: «lunes antes del alua Començe mi camino» (993a) y «(t)orne para mi casa luego al terçer dya» (974a). Según este último, al tercer día de llegar a Segovia reanuda su marcha para, después de su aventura con Gadea de Riofrío, alcanzar la aldea de Herreros todavía con sol temprano (G 985d). Según el primero (993a), antes del alba del día siguiente —lunes— sale de esa aldea. El texto, por otra parte, nos fuerza a pensar que llega a Segovia el mismo día en que cruza el primer puerto y tiene lugar su aventura con la primera serrana,³ es decir, el 3 de marzo. Si sale de Segovia un domingo al tercer día de llegar a ella,

el de su llegada debió ser viernes. Al comenzar este pasaje la atención del protagonista se volvió, e inevitablemente la nuestra, al Nuevo Testamento, donde se halla el quizá más famoso tercer día de la historia de la humanidad, un domingo contado así a partir de un viernes. No parece el viernes día inapropiado para iniciar una ascensión, especialmente si, como la que aquí nos encontramos, se combina con un descendimiento. Observo a título de curiosa coincidencia que en su trabajo sobre las fechas del episodio de don Carnal y doña Cuaresma, Martín de Riquer llega a la conclusión de que el autor estaba al escribir este pasaje pensando en el año 1329, año en que el 3 de marzo cayó en viernes.⁴

La bibliografía sobre el viaje a la sierra del protagonista de *Buen Amor* es abundante. Las serranas plantean muchos problemas que yo no podré aquí ni tocar siquiera.⁵ Mi intención es limitarme a considerar el sentido de este pasar de Juan Ruiz de un mundo cristiano-civilizado a otro salvaje, de «las callejas» a «la montaña», y el posible alcance de esos retrocesos e inversiones que apunté unas líneas más arriba y de los que las cuatro mujeres que aquí aparecen constituyen tan dramático ejemplo.

Hay un verso en el *Poema de Mio Cid* del que me estoy acordando a la hora de pensar en esa larga sección de *Buen Amor* que comienza con la breve visita de la vieja, «(e)l invierno es exido que el março quiere entrar».⁶ Quizá se deba esto a que en marzo comienza la serie de experiencias arci-prestales que nos llevan desde la habitación de alguien que se halla enfermo por haber perdido su amor, a través de los puertos de Guadarrama, a Segovía, para después, no hallando allí, al parecer, lo que buscaba, cruzar de nuevo la sierra y, tras un monasterio y dos pasiones, regresar a la ciudad donde todo comenzara para concluir en la tienda de don Amor en animada conversación con él. Quizá se deba, sobre todo, al hecho de que, así como ese verso de *Mio Cid* expresa en términos esencialmente temporales la triste condición del pasado del héroe y el espléndido futuro que ante él parece en ese momento abrirse, así, en esta larga sección de *Buen Amor*, los incesantes ajetresos del protagonista se presentan asociados con días y con fechas y con, como hasta hace no mucho solía litúrgicamente decirse, las tóporas del año. No creo que en

ninguna otra sección del libro los incidentes de la vida de esta especie de peregrino que es Juan Ruiz aparezcan tan intensamente anclados en una dimensión temporal. Incluso cuando, ya muy al final del pasaje, llega la hora de describirnos el interior de la tienda del peripapético e incansable don Amor (el Amor que se va y se viene como la Nochebuena, el Viernes Santo, el carnaval, la cuaresma), las cuatro estaciones y los oficios que las ocupan aparecerán decorando sus paredes.

Dejando atrás ese pasado (invierno de fracasos, éxitos parciales, muerte) y esa vieja que parece querer implantar demasiado pronto el frío de la edad en su vida, se adentra Juan Ruiz decididamente por el primer verano: «(e)l mes era de março salido el verano» (945a), «(e)l mes era de março día de sant meder» (951a). Hace un momento dije que el viernes no es mal día para iniciar el proceso de una resurrección; ahora añado que San Emeterio no es un mal santo para en su día ponerse en marcha.⁷ San Emeterio («sant meder») y su hermano Celedonio viajaron dos veces: la primera de cuerpo entero, la segunda sólo de cuello para arriba. El que nos importa es especialmente su primer viaje, cuando estos dos legionarios de la séptima (estacionada en León) que se habían convertido de repente, se enteran de que en Calahorra los cristianos están siendo perseguidos y se ponen inmediatamente en camino a esta ciudad, para en ella confesar su fe y ser martirizados.⁸ Lo cual llevan a cabo con tan pleno éxito, que el segundo viaje lo hacen sólo sus cabezas. Estas, después de haber sido separadas de los troncos respectivos, se encaraman por sí mismas a una especie de balsa y descienden por el Ebro hasta el mar, para, una vez allí, semicircunnavegar la península e ir a tocar tierra en Santander, ciudad de la que los dos hermanos se convierten en patronos. Sabemos además que Emeterio (y Celedonio) fueron santos muy celebrados en España y fuera de ella, que Calahorra se convirtió por causa suya en importante centro de peregrinación y que las mujeres casadas solicitaban de ellos en el día de su fiesta la gracia de la fecundidad.⁹ Todo esto ayuda parcialmente a entender por qué el protagonista de *Buen Amor* eligió, el 3 de marzo para ponerse en marcha y por qué no se ha descuidado el mencionar el santo del día. La gente debía de conocer las circunstancias de su martirio,¹⁰ y el hecho curioso de que San

Emeterio iniciara la larga caminata de León a Calahorra con un propósito que se opone de forma bastante aproximada al que lleva a Juan Ruiz a iniciar la suya. Este se pone en camino huyendo de la vejez y de la muerte, para, por medio de una ascensión, encontrarse con una especie de amor que podríamos considerar como casi íntegramente desalmado, puramente carnal. El ex legionario romano sale en busca de la muerte para poder, mediante ella y el entrarse en tierra que ella implica, ascender a un nivel de realidad donde la unión con el ser amado no conoce más apoyo que el del espíritu. La brusca conversión de Emeterio aparece, también inversamente evocada, en esa súbita decisión de Juan Ruiz de abandonar las callejas por la montaña, y el recuerdo de la joven muerta (con su insinuación de más allá) por el agreste y físico mundo de bestias y serranas. Por último, el milagroso poder de los hermanos para tornar fecundas a las mujeres hace que el 3 de marzo se vuelva eróticamente significativo. Es bien sabido y recordado —pensemos en la romería de *Yerma*— que en las fiestas de santos con tales poderes la actividad amorosa era intensa y que, efectivamente, llegaban a fecundarse en esas ocasiones mujeres hasta entonces tenidas por estériles.

Aparte de las inversiones en el orden del tiempo y el espacio antes mencionadas, existen otras en este pasaje que podrían considerarse como de carácter biológico o aun, quizá, ontológico. La criatura sabida y tenida como inferior toma aquí la iniciativa. La hembra, a la cual tiene —uso el presente histórico— el macho el deber de dirigir y dominar, controla. El fragmento de realidad entendido como más bajo, más empapado de materia, ocupa en las alturas de la sierra el puesto director. Si pensamos, por otra parte, que éste no es el mundo de las callejas, el de las moradas de los hombres, sino precisamente su opuesto, la montaña, el monte, en el sentido casi que este sustantivo cobra en los cuentos de hadas, es decir, el lugar donde los niños, los hijos de los hombres, pierden su camino, no resulta inapropiado que sea la criatura menos alzada de las dos la que tome las riendas. Nos hallamos en estos puertos en un mundo boca abajo, la «cadena del ser» desciende aquí hacia Dios.

En el caso de las dos «chatas» primeras no puede haber la menor duda: ellas llevan las armas, dictan las leyes, cobran los impuestos, salvan, perdonan, castigan y conquistan al macho. Al amor, desde luego, ninguna de las dos lo nombra; aquí las cosas del cuerpo no se embadurnan de espíritu y la lujuria es de marcado signo militante. Hablan de luchar un rato (971a), de hacer la lucha (969d), del juego por mal de uno (981d), expresión esta última que armoniza perfectamente con su belicosa manera de concebir la copulación. Cuando Juan Ruiz, al encontrarse inesperadamente con Gadea de Riofrío, pronuncia algunas de las palabras y ejecuta algunos de los movimientos con que el hombre de las callejas podría iniciar la conquista de una mujer, la instantánea contestación es un garrotazo que coloca al varón eficazísimamente en su puesto. Por cierto que el golpe de cayada —con todo lo que de símbolo de autoridad viril tiene el tal utensilio— lo recibe el viajero en su oreja «fita» (G 977d),¹¹ la cual quedará, suponemos, bastante menos «fita» después del castigo, como quedará también poco «fita» esa fundamental parte de su masculina anatomía en la cual Gadea parece hallarse tan interesada y que es la que posiblemente se oculte detrás del número uno en la expresión «juego por mal de vno» (981d).

El golpe de cayada instala —la letra con sangre entra— al amoroso arcipreste en el territorio lingüístico de la serrana. A Gadea le ha molestado sobre todo la agudeza de su lengua, su verborrea de galán ciudadano (989). Es difícil no acordarse aquí del frecuentemente manifestado gusto del autor de *Buen Amor* por la adnominatio. El nombre del instrumento de castigo aparece mencionado dos veces en la cantiga (990d, 991a) justo después de que la vaquera haya hecho mención de la aguda lengua del viajero: «si la cayada te enbyo», «(e)nbio-me la cayada». ¿No estará Gadea dándole al urbano pretendiente de una manera bien literal la cayada (callada) por respuesta?¹²

A mayor abundamiento, después del golpe lo llama cornejo, al menos en las coplas (980c). La tal es ave muy locuaz y su voz, como la del grajo, suena un tanto a humana. Es, además, símbolo de conyugal armonía, ya que se pensaba que el macho y la hembra no peleaban jamás. Parece evidente que Gadea (o Agueda o Agata) se burla convencida de su supe-

rioridad; si pensamos, por otra parte, que con el cornejo se propone ponerle, todo lo que tiempo y arcipreste den de sí, los cuernos a su vaquerizo (992c) «fferruzo» (980a), la superioridad resulta ser no sólo de la montaña sobre la calleja, sino de la hembra sobre el varón, ya que la serrana no parece ni sentirse obligada a guardar su cuerpo para nadie, ni satisfecha con lo que ni caminante ni marido le proporcionan.

Entre la «chata» y Gadea median las horas pasadas en Segovia, es decir, las que transcurren entre viernes y domingo. La idea de dirigirse a esta ciudad parece habersele ocurrido al arcipreste a última hora, pues unos versos más arriba aseguró a la primera serrana que se dirigía a Sotosalvos (960). Lo que éste hizo en Segovia, además, suponemos, de verle la costilla a la enigmática serpiente que mató al viejo «rraño» (972cd)¹³ fue gastarse los dineros. El verso «(n)on falle poso dulce ni fuente perenal» (G 973b) de claro abolengo bíblico, a través probablemente del verso de Pedro Damián que cita la señora de Malkiel en su edición del poema «Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida»,¹⁴ proyecta el evangelio sobre los dos versos siguientes de la misma copla. El resultado es que sobre ese viajero que lejos de su hogar consume alegremente sus bienes hasta dejar casi exhausta su bolsa, vemos recortarse la imagen de aquel joven pródigo del evangelio de San Lucas que, según su hermano mayor, «devoravit substantiam suam cum meretricibus» (S. Lucas 15.30). El lector se queda así con la sospecha inevitable de que las mujeres y lo que algunas de entre ellas a veces venden, tuvieron algo que ver con su rápido empobrecimiento. En cualquier caso, el arcipreste, imitando al pródigo, decide volver a casa, pero elige para el regreso un camino distinto al que lo trajo, se pierde, y tiene que seguir probando sierra (950ab) y serranas.

A Gadea se la encuentra «(p)or el pynar ayuso» (975a).¹⁵ Es un encuentro, como ya he indicado, no muy feliz, ciertamente más infeliz que el que le precedió. Comparando las dos vaqueras, Gadea resulta hallarse más cerca de la materia, se presenta más identificada con el cuerpo, más desalmada, invierte más el orden «natural» de las cosas, la jerárquica organización de la escala del ser.¹⁶ La primera serrana no llega a golpear al varón, aunque lo amenace con la honda y le arroje la cayada; la segunda, en cambio, lo golpea con fuerza

suficiente para derribarlo. La lujuria de Gadea no llega a saciarse: después que Juan Ruiz ha «escotado» la merienda (983c), le ruega que se quede toda la tarde con ella para, Juan Ruiz así lo entiende, ayudarle a apagar esa su estopa que está ardiendo (984ab). El arcipreste la llama «descomulgada» (979b).

El viajero se encuentra en el interior de una realidad que se rige de acuerdo con las normas de un tiempo y un espacio cuyo meridiano base nunca pasó por Roma. Estamos por encima o fuera del mundo sacramental. En estas alturas no hay sacramentos o, si los hay, son otros. No se trata de signos externos que indiquen la existencia de una gracia espiritual interior. La gracia y el signo coinciden, y ni uno ni otro son espirituales; aquí no hay más símbolo que la acción que en sí misma se perfecciona, que lleva en sí encerrada toda su ontología y no concibe nada más allá de sus fronteras. Por eso las palabras de Juan Ruiz, gesto, puro aparato formal, impacientan a la vaquera que interrumpe el chorro de sonidos que fluye de su garganta con la contundencia de un gesto de su brazo que no es seña, sino hecho. En relación con esto de los sacramentos se podrá pensar que las serranas tercera y cuarta hablan de casarse, y la segunda menciona a su vaquerizo; pero en el caso de la serrana segunda para nada se habla de matrimonio, y en cuanto a las otras dos, no estará de más repetir que casar no siempre significa lo mismo en *Buen Amor*, o, mejor dicho, siempre puede significar más de una cosa. En cada caso prevalecerá aquel significado que le imponga el contexto. En el de los pasos de la sierra y sus vaqueras, un matrimonio celebrado de acuerdo con las leyes de Dios y de sus hombres no parece ser lo que la presencia de términos como casado, casamiento, casó e incluso bodas, impone primero sobre nuestra imaginación.¹⁷

La llegada de la primavera tendía a empezar a celebrarse en el mundo cristiano desde fecha muy temprana justo a partir de la epifanía, y con la epifanía o con su octava se entendía en diversos lugares que comenzaba el período de carnaval.¹⁸ Hay algo esencialmente ambiguo en estos días y en las festividades que los acompañan: son el primer brinco alborozado que recibe la llegada de la vida nueva, pero ese brinco inicial parece aún en el aire tornarse en última expresión de gozo

ante el comienzo de la cuaresma y el súbito cambio en púrpura del verde. Mejor que los de ninguna otra época del año parecen estos días llevar en sí el ánimo de sus opuestos, reflejar más ajustadamente la realidad humana, su esquizoide condición. El péndulo se está yendo hacia un lado consciente casi de que arrastra con él toda la fuerza que pronto le arrojará al opuesto. Se entierra bien al año que acaba de morir para que empiece a bien vivir el que está ya naciendo. El colindar de principio y fin, resurrección y muerte, este cierre que es simultáneamente apertura, se ha venido desde muy temprano celebrando con fiestas en las que se invertía el orden habitual de las cosas. E. K. Chambers¹⁹ nos habla de algunas de las celebraciones con las que la iglesia cerraba y abría el año, días en que un muchacho aprendiz de sacerdote se convertía en obispo, o un diácono o subdiácono era investido por unas horas con la máxima autoridad. Julio Caro Baroja nos habla de fiestas similares extendidas por todo el ámbito peninsular y que incluyen la elección de obispillo en el día de los inocentes y la del rey de la faba en el de epifanía.²⁰

El mismo investigador español menciona también otras tradicionales inversiones de esta época del año, y entre ellas, como más clásica, «la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre».²¹ En uno de los últimos capítulos de su obra se ocupa de un tipo de inversión que combina los dos que acabo de citar: el ejercicio del poder por un inferior (obispillo, rey de la faba) y la sustitución de un sexo por otro. El cinco de febrero, en diversas localidades del centro de España, entre las que menciona Castronuevo (Zamora), Zamarramala (Segovia) y Frades (Salamanca) se concede de una manera más o menos absoluta autoridad a las mujeres, a las que se nombra mayordomas (Castronuevo), alcaldesas (Zamarramala) y a las que se otorga, entre otras cosas, la facultad de castigar de palabra e incluso de obra a los varones, sobre todo solteros y visitantes. En Frades, las mayordomas suelen acompañarse de dos hombres célibes, a los que llaman zánganos, nombre cuyas implicaciones no se le escapan a Caro Baroja, quien apunta que la función del tal macho de la abeja no es otra que fecundar a la reina, tarea que, con gran energía, Gadea o Agueda de Riofrío exigirá lleve a cabo el extranjero arcipreste que se le ha venido a las manos. Por cierto que el

5 de febrero, día en que estos nombramientos de mayordomas y alcaldesas tienen lugar, está precisamente dedicado a Santa Agueda (o Gadea) y, no estará de más recordar aquí, el sumo cuidado con que se pone nombre a los personajes de *Buen Amor*.²²

Inversión clara en la relación de Juan Ruiz con estas dos mujeres: el varón a la merced de la hembra, y el placer que en el mundo de las «callejas» ella otorga, aquí demanda. El juntamiento se ha convertido en lo que el varón tiene que dar a cambio de la mantención y a cambio del buen camino, el de la vuelta, que pasa así necesariamente por la choza y lecho de las dos vaqueras.

La número tres, criatura de montaña también como las otras, se diferencia de ella en que su desalmamiento se manifiesta no tanto en un proceder activo (agresividad, abuso de superioridad, dominio), sino en aquello de lo que se nos empieza por decir que carece: «vna sserrana lerdá dire vos que —me avino» (993c). La humanidad de ésta se halla viciada por defecto. Su lerdería reduce las dimensiones de su espíritu y afirma su —utilizo este término pensando en el significado de origen— pusilanimidad. El mismo nombre con que se la designa, Mengua (manuscrito de Gayoso), señala una naturaleza básicamente mermada, y el Llorente, demasiado cerca de llorante para que no nos haga pensar en lágrimas, confirma aún más su humanidad patética y menor.

Afirmé unas líneas más arriba que el camino del regreso pasaba por las vaqueras, sin cuya ayuda, conseguida en el caso de las dos primeras por medio de la cesión de su cuerpo a efectos de la «lucha», nuestro viajero se hubiese inevitablemente extraviado. El encuentro con la cuarta serrana constituye desde el punto de vista de la vuelta el momento de crisis en que la trayectoria de su marcha cambia radicalmente de orientación. Desde que salió de Segovia, Juan Ruiz está yendo hacia casa (974a). Los servicios que prestara a Gadea le permitieron seguir camino, ya que se había perdido, y ésta fue quien volvió a orientarlo. De nuevo en ruta, se topa con la tercera serrana, cuya necedad le detiene y le entretiene, «vna sserrana lerdá dire vos que —me avino / coydos cassar con-migo commo con su vesino» (993cd), «(p)reguntome muchas cosas coydos que era pastor / por oyr de mal rrecabdo dexos de su lavor»

(994ab), y cuya avaricia le facilita el poder seguir adelante (1002-1005). Al pie del puerto (el de los Leones de Castilla)²³ le aguarda el último peldaño de su descendimiento, que es ya el primero de su retorno hacia la luz. Esto es cierto incluso en un sentido literal: Juan Ruiz, que viene desde Segovia, camina ahora hacia el este. Desde que comenzara su excursión a la sierra, sus pasos, desde luego, han estado yendo siempre hacia la luz, aunque su marcha se iniciase contra ella, de la misma forma que es el entregarse a la muerte requisito insalvable para la resurrección y el descenso a los infiernos, es decir, al conocimiento total («prouar todas las cosas», 950a), es previo al total resurgimiento. No es menos cierto, sin embargo, que al encontrarse con la cuarta serrana la dirección de marcha del arcipreste cambia claramente de horizonte. El femenino engendro con que tropieza al pie del último puerto está, zoológicamente hablando, a punto de cruzar hacia el exterior las fronteras de la especie, su humanidad es apenas reconocible (1008-1021). Pero como el comienzo del año (Janus) y algunas de las fiestas que lo celebran, como el carnaval ya mencionado —carne a punto de cuaresma— esta cuarta serrana tiene dos semblantes, dos figuras: la bestializada de la copla en cuaderna vía y la atractivamente humana de la cantiga. Su segunda figura se llama Alda, nombre lleno de sugerencias, todas halagüeñas: Alda es un hipocorístico de uno de los muchos nombres germánicos cuyo primer elemento es «ald»; en «ald» se encuentra la raíz indoeuropea «al-», crecer; «al-imentar», la misma que da el latín «alere». El valor de «alds» en gótico era edad, vida, generación y está relacionado con el anglosajón «ealdor», vida. Era además el nombre de una discípula de Santa Genoveva, y el de la mujer de Roldán, al cual ésta amaba tanto que se queda sin vida al enterarse de que su marido ha perdido la suya en Roncesvalles. Para terminar, Alda está muy cerca de falda o halda, prenda símbolo de la femineidad.

Alda y su belleza y lozanía, al seguir como siguen inmediatamente a la inframujer de «al pie del puerto» (1008b), pueden interpretarse irónicamente. Así lo han hecho, entre otros, la señora de Malkiel y Corominas. Las razones que se han dado para justificar este tipo de interpretación resultan a veces no muy convincentes, sin embargo. Corominas, por ejem-

plo, repitiendo lo ya dicho por María Rosa, nos ofrece como prueba contundente el hecho de que el protagonista llama «hedra» (fea) a Alda (1040a).²⁴ El que antes le llamara todo lo contrario no significa demasiado para el editor español ni tampoco el hecho de que al llamarla «hedra» esté ya su mente invadida de las calabazas que con respecto tanto a mantención como a juntamiento, la serrana le da y de las que él comienza en ese momento a informarnos. No es siempre necesario asumir, como creo que hacen la señora de Malkiel y Corominas, que los improperios con que designamos a la mujer (o al hombre) que no se fía de nosotros lo bastante para darnos crédito y nos niega lo que nos gustaría tanto que nos entregase, constituyan una objetiva e imparcial descripción de la personalidad del desconfiado. No niego que no se pueda, sobre la base de las coplas, leer como irónica la cantiga. No puedo tampoco negar que no se trate de dos mujeres diferentes y que cantiga y pasaje narrativo no sean dos composiciones que, escritas antes que el libro fuese concebido, no tuvieran originariamente nada que ver una con la otra. El juego de las adivinanzas está, desde luego, siempre a nuestra disposición. Pero, adivinanzas aparte, es posible afirmar y afirmo que la imaginación del lector se ha visto forzada al llegar a este pasaje a considerar primero lo infrahumano; ante él se ha ido inacabablemente levantando la fealdad de una mujer que transforma la castidad en la más fácil de las virtudes. El lector se siente, con el protagonista, a la altura de una humanidad descendida, mucho más alejada del Creador que las dueñas y Cruces que poblaban las callejas. Es posible afirmar también que en la cantiga de Alda, que comienza confundiéndonos —la presión del pasaje precedente es demasiado intensa— se encuentran elementos que influyen agradablemente sobre nuestra imaginación: adjetivos como hermosa, lozana, «colorada» (colorado podía significar adornado, bonito) (1024de), bella (1025b); sustantivos como hermosura (1026c). Esto, como dije antes, puede interpretarse irónicamente (advierto que en la estrofa 1024, el arcipreste está describiendo a la serrana no dirigiéndose a ella),²⁵ pero irónico y todo es indudable que, aunque por una puerta falsa si se quiere, lo bello está haciendo su aparición, que al lector se le está recordando todo lo placentero que puede resultar un cuerpo de mujer. Me son-

reiré si irónicamente lo entiendo, pero una cierta belleza se habrá abierto ya camino hasta mis ojos y mi reacción será eso, sonrisa, no la un tanto inquieta carcajada o la mueca de repugnancia que me infundieran los dientes caballunos, las barbas negras en las que es prudente no escarbar, los tobillos deformes, las piernas cubiertas de cabras, la voz gangosa, las tetas que, dobladas, le dan en la cintura, y las costillas enormes en el negro costado de las coplas inmediatamente anteriores.

La segunda cuarta serrana dista menos del mundo de aquella niña de pocos días cuya muerte, seguida de la visita de la vieja, hizo que Juan Ruiz, súbitamente, lo abandonara. En la cantiga de Alda no hay amor todavía, se trata en ella más bien de un negocio que fracasa, pero es un negocio en que la mujer no se manifiesta ni como lerda desprovista de espíritu, meollo de lo humano (caso de la tercera serrana), ni como monstruo carente de la forma —corteza— o en el que esta forma se muestra considerablemente deteriorada (primer aspecto de la cuarta), ni saturada de músculo y agresividad e invirtiendo el orden del mundo de las callejas (las dos primeras). El arcipreste ha cruzado la sierra, pero todavía se encuentra en ella, bajando ya, pero aún en esas alturas en las que, como en el infierno, no hay lugar para el amor.

Quizá no estaría del todo de más mencionar aquí uno de los errores de los «beghards» condenados por el Concilio de Viena de 1313. El error en cuestión es uno de los ocho que aparecen enumerados en el capítulo segundo del título tercero, «De hereticis», del libro quinto de la segunda clementina: «Quod mulieris osculum, cum ad hoc natura non inclinēt, est mortale peccatum; actus autem carnalis, cum ad hoc natura inclinēt, peccatum non est, maxime cum tentatur exercens». Besar a una mujer sin desearla, o cuando la naturaleza no nos mueva a ello, es un pecado mortal; pero comer el acto carnal cuando la naturaleza a ello nos incline, no lo es, especialmente —añade el texto latino— si el que así lo hace ha sido tentado.

No quiero insinuar con esto ni que el autor de *Buen Amor* ni siquiera su protagonista entretuviesen tamañas herejías; sí, que es muy posible que el copular por copular, sin que el instinto empujara a ello con demasiada energía, se considerase, como

todavía en algunos sitios se considera, una forma más grave de ofender a Dios. Teniendo esto en cuenta, la cobardía del arcipreste (984d) adquiere una nueva dimensión. No es sólo el temor a los posibles golpes de la serrana; es que ese temor le conduce a cometer un pecado de especial gravedad. Por lo mismo, sus montañas se tornan más claramente infierno, puesto que el amor en ellas —el acto amoroso—, al ser realizado sin auténtico deseo, pierde su relativa justificación convirtiéndose en pecado puro y a secas.

De este infierno empieza Juan Ruiz a emerger al hallarse con Alda, la cual, junto con esa otra yo terrible que la precede, me hace recordar la doble función del Satanás gigantesco que Dante colocó en el arduo camino que lleva a su protagonista hasta los cielos. Al final de su descendimiento, Dante se halla en el centro de la tierra, es decir, en el punto del universo precisamente más distante de Dios. Hasta ese lugar, hasta ese momento, el caminante ha estado yendo hacia abajo. Justo en ese centro, eternamente en él, en ese instante anclada para siempre, la mitad superior del cuerpo de Satanás emerge del lago de hielo bajo el que la otra mitad se oculta. Por los huecos que, gracias al vello que lo cubre, quedan entre el hielo y la piel del monstruo, pasa Dante de uno a otro hemisferio y en el instante de hacerlo su progresivo alejamiento se torna en un acercarse progresivo; a lo largo del cuerpo del gran adversario inicia la subida hacia la base del monte purgatorio y el encuentro final con Beatriz y la rosa celeste. Se trata todavía del cuerpo del demonio pero es un cuerpo en función ya de la esperanza, y no deja de ser significativo el que sea precisamente la mitad inferior la que hacia arriba conduce y la que resulta así menos innoble.

A través, pues, de la femineizada Alda alcanza el arcipreste el llano, pero antes de internarse en él irá a postrarse ante la imagen de María. No es pequeño el paso que está dando al tornarse a ella. María reina, madre y virgen (1046ab) representa tres aspectos distintos de una sola criatura completamente mujer. El poder rector, la fertilidad, la virtud. Es una humanidad a punto de ser trascendida por la grandeza de la función que se le asignara, una trinidad menor, reflejo de la otra y mucho más cercana al peregrino —no en vano se inicia esta sección con el nombre de Santiago (1043a)— a la que

éste se dirige con la esperanza de que le sea abierta la puerta que le permita de nuevo adentrarse entre los hombres.

La llamada de Juan Ruiz es angustiosamente urgente; brota, diríamos, de lo más hondo de su individualidad. El «yo» es el que se postra ante la luz, el que se humilla y ofrece, como el juglar de la virgen, unas cantigas. Es el «yo» el que se confiesa pecador (1046b), rinde su alma y sus cuidados, afirma su esperanza, solicita ayuda e implora que se interceda por él (1047). El «yo» es el que, para atraerse la simpatía de esa perfecta femineidad que de alguna manera se yergue animándole desde el fondo de su memoria, decide «... fazer / la triste estoria que a —jhesu yaser / fiso en presiones en —penas e en dolor» (1048bcd). El «yo», punto de partida de su grito (un «yo» que parece últimamente asentarse en esa humanidad, María, a quien implora), se repite obsecionante a lo largo del «ditado». En la copla mil cuarenta y cinco lo encontramos tres veces: «*mi* alma E *mi* cuerpo ante tu magestat / ofresco con cantigas e con grand omildat» (1045cd); dos veces en la estrofa siguiente, concebida como estribillo de la que viene a continuación: «omillome Reyna madre del Salvador / virgen Santa e dina oye a —*mi* pecador» (1046); seis veces en la estrofa mil cuarenta y siete: «(*m*)y alma E *mi* coyta e en tu alabança / de ty non se muda la *mi* esperança / virgen tu *me* ayuda e sy detardanca / rruega por *mi* a —dios tu fijo *mi* Señor» (1047). Por último, en la mil cuarenta y ocho, que precede a la pasión propiamente dicha, lo encontramos dos veces más: «yo en tu memoria algo quiero fazer» (1048b). En la pasión que se compone de diez estrofas, el «yo», en cambio, no se muestra más que en la última (1058). En relación con el contenido de las coplas anteriores éste se presenta seriamente disminuido. Cristo es ahora el poema; el protagonista desaparece para presentarse de nuevo sólo al final cuando ya la pasión ha terminado.

Si los ojos de Juan Ruiz pasan al comenzar la pasión de la madre al hijo, también pasan del presente al pasado, a un Cristo hombre encerrado en sus horas esenciales. Sobre esas horas vemos trazarse su agonía desde tercia del miércoles, dos días antes de la entrega (San Mateo 26.1-7; San Marcos 14.1-3), hasta completas del viernes. Es en este último día en el que seguimos al redentor desde maitines, cuando Judas le da

la paz (1051a), hasta el momento en que su cuerpo es depositado en el sepulcro (1057). Las relaciones existentes entre las horas del día, las horas canónicas y la pasión fueron ya parcialmente señaladas en el capítulo dedicado a la disputa de Juan Ruiz con don Amor. Lo que aquí quiero apuntar es que en esta primera pasión la visión del poeta y la nuestra se centra sobre un Cristo moldeado, perfeccionado básicamente entre madrugada y crepúsculo, en un tiempo casi de todos, casi real, y que esto nos lo hace sentir próximo, más inmediatamente reconocible. Se trata de un mesías reducido a microcosmos y encapsulado en una dimensión microtemporal, un salvador de carne contemplado a nivel exacto de la necesidad de un hombre solo, cercado por su propia agonía en la que se concentra y con la que se aísla. Este aislamiento hace, por otra parte, que surja ante su imaginación el Cristo requerido, el que se acerca a la propia condición.

La grandeza del sacrificio del hijo de Dios es indisminuible, sin embargo, ante ella nuestro peregrino se empequeñece, contempla más y se piensa menos, descuida su presente. Es sólo en la última estrofa, después de la tumba y el centurión que queda guardándola, cuando se vuelve hacia sí mismo, recuerda a María, y se nombra tres veces ante ella (1058). En las estrofas iniciales (1045-1048), acaba de decirse, lo hizo mucho más, su «yo» parece hallarse ahora sobrecogido. Recordemos que, hace ya bastantes versos, un Juan Ruiz en rebeldía negando la vejez y la muerte se afirmó en toda la materialidad de su «yo» por medio de ese descenso hacia lo alto que fue su viaje a Guadarrama. Aún henchido de «yo», pero ya vuelto hacia la luz, entra Juan Ruiz en el monasterio del Vado, donde invoca a María y desde ella, y con ella, torna hacia Cristo, cuya presencia aminora las proporciones de su egocentrismo. Aún le falta un paso, sin embargo, antes de hacerse hombre de nuevo, hombre nuevo; antes de reincorporarse a la fraternidad cristiana su «yo» tiene que armonizar con todos, que engranarse ante Cristo con el de sus hermanos.

La segunda pasión se extiende desde la estrofa mil cincuenta y nueve a la mil sesenta y seis. Ya en el estribillo, «(l)os que —la ley de xpistus avemos de guardar / de su muerte deuemos doler nos e acordar» (1059) nos encontramos con dos formas verbales de la primera persona del plural. Las es-

trofas siguientes se hallan todas claramente divididas en dos partes. Los tres versos primeros de cada una van trazando la historia de Cristo desde que Este fue anunciado por los profetas hasta su crucifixión y muerte; el cuarto verso, verso de vuelta, instala en el presente los efectos del cumplimiento de aquella profecía. Una muy poco importante excepción a lo que acabo de decir la encontramos en la última estrofa en la que las dos mitades a que he aludido se componen de dos versos cada una. Para mayor claridad cito a continuación la composición entera:

- 1059 Los que —la ley de xpistus avemos de guardar
de su muerte deuemos doler nos e acordar
- 1060 Cuentan los profetas lo que sse ouo a —conplir
primero jeremias como ovo de venir
diz luego ysayas que —lo avya de parir
la virgen que sabemos ssanta maria estar
- 1061 Dize otra proffecia de aquella vieja ley
que el cordero vernia e saluaria la ley
daniel lo desia por xpistos nuestro Rey
en daut lo leemos segud el mi coydar
- 1062 Commo profetas disen esto ya se conplio
vino en santa virgen E de virgen nascio
al que todos bendiçen por nos todos morio
dios e omne que veemos en —el santo altar
- 1063 Por saluar fue venido el lynaje vmanal
ffue de judas vendido por mi poco cabdal
fue preso e ferido de —los jodios mal
este dios en —que creemos fueron açotar
- 1064 En —su faz escopieron del çielo claridat
espinas le pusieron de mucha crueldat
en —la crus lo sobieron syn toda piedat
destas llagas tenemos dolor e grand pessar
- 1065 Con clauos enclauaron las manos e pies del
la su set abebraron con vinagre E fiel
las llagas quel llagaron son mas dulçes que miel
a —los que en —el avemos esperança syn par
- 1066 En cruz fue puesto por nos muerto ferido e llagado
despues fue abierto de ascona su costado
por estas llagas çierto es el mundo saluado
a —los que creemos el nos quiera ssaluar

Los versos 'c' y 'd' de la estrofa mil sesenta y seis además de implantar los resultados de la pasión en el presente del poeta proyectan éstos hacia el futuro: «a —los que creemos el nos quiera ssaluar», insistiendo así sobre el mañana que aparecía ya insinuado en el último verso de la estrofa anterior: «á —los que en —el avemos esperança syn par».

Centrando nuestra atención sobre los versos de vuelta veremos que tienen algo más que la rima en común con el estribillo: en todos ellos aparece la primera persona del plural y lo que, en cambio, no encontramos en ninguno de los versos de esta composición es la primera persona del singular, ese famoso «yo» que, bajo distintas guisas gramaticales, ocupa hasta invadirlas casi por completo las estrofas iniciales dirigidas directamente a María y volviera después a aparecer en los últimos versos de la primera pasión.

El «yo» de Juan Ruiz habla ahora con la voz de todos, con todos se confunde en cada uno de los plurales que aparecen regularmente distribuidos a lo largo de esta segunda pasión. Y si el «yo» se ha hecho nosotros, si el hombre ha crecido hasta hacerse casi humanidad (cristianidad al menos), el Cristo, guardando con él un difícil pero evidente paralelo, ha desbordado las fronteras de su presente histórico y se ha extendido hacia atrás y hacia el futuro hasta unir en la vigencia de su sacrificio principio y fin. El tiempo se hace uno solo y todo en Cristo, y unos solos los hombres, los no nacidos aún y los que ya quedarán atrás. De una visión microcrónica (primera pasión) hemos trascendido a una megacrónica (pasión segunda); de la historia, a la teología; del hijo de María virgen, al hijo de Dios. Juan Ruiz deja atrás la montaña y se reintegra a la cristiana fraternidad.

Llega a las callejas que fueron su morada y que vuelven a serlo con sólo una semana de adelanto sobre la cuaresma (1067c), es decir, en vísperas de que la fraternidad que las habita comience esa especie de guerra civil que la enfrenta cada año consigo misma. Porque a diferencia del mundo de vaqueras y serranas que acaba de dejar atrás, en que las cosas son univalentes y no hay más dialéctica que la de la cayada, el de la citada fraternidad es, en cada uno de sus miembros, bicefálico, o, como el mismo protagonista nos dirá más tarde, hablándonos del primer mes del año, monstruosamente «ca-

beçudo» (1276a). Monstruosamente de una manera especial, ya que esta condición de cefálicamente hipertrofiado se debe no a que le haya la cabeza crecido excesivamente, sino a que le han salido dos, y que cada una de las dos se empeña en definir su propio horizonte: el de la una siendo sobre todo corteza; el de la otra, meollo. Es en una realidad entre dos aguas en la que el arcipreste ahora se zambulle: las de la gracia santificante, arriba; abajo, esas que hacen con cada primavera que la tierra se torne verde. Y alcanza esta realidad bifronte del hombre redimido precisamente en puertas del período del año que la fuerza a ponerse más dramáticamente de manifiesto. No es que no hubiera formado antes Juan Ruiz parte de esta realidad, es que ésta no se le mostró tan clara, quizá porque no había jamás salido de ella y ahora regresa de un viaje a unas alturas que podríamos considerar como extranjeras. Pero su mundo era así mucho antes de que en un momento de rebeldía decidiera alzarse a las montañas. Lo hemos estado viendo todo a lo largo del poema reflejado más o menos borrosamente en la estructura de ciertos pasajes (el debate con don Amor, su desventura con la tercera dueña), en el posible sentido de algunos «exempla» (el del mur topo y la rana, 407-422), las opinones aparentemente contradictorias del protagonista en relación a cuestiones varias (la astrología, la excelencia del sentimiento amoroso), los juegos de palabras (vianda liviana-liviandad, gracia-garçia, callada-cayada), nombres de personajes (Cruz), juegos de palabras basados en nombres de personajes (Ruiz-raíz), en la semejanza al menos formal de realidades opuestas (la codicia y la virgen María definidas ambas como raíces), la sexualización del rezo (horas no muy canónicas del clérigo amigo de golfines), etc.

Durante la temporada del año que está a punto de comenzar, la doble cabeza deja de serlo dividiéndose en sus dos mitades pero, en lugar de irse las dos en pos de su horizonte respectivo, dan media vuelta enfrentándose y enfrentando lo que tiene cada una tatuado en el fondo de la mirada. Por espacio de unos días habrá un ganador: una de ellas hará cerrar los ojos a la otra. Pasados éstos, el vencido volverá a abrirlos más anchos que nunca en la ilusión de un despertar nuevo tan irremediable como el final de abril. Abril irá a su vez acabándose. Poco a poco las pupilas dilatadas recuperarán sus

dimensiones habituales. Los opuestos apetitos volverán a emparejarse. El hombre recobrará su estructura bifronte; estructura, condición, espléndidamente representada, como veremos, en el episodio de doña Garoza y de su Juan Ruiz.

El escenario al que sale ahora el arcipreste es, lo he dicho, esencialmente intermedio. Ni lo infra ni lo supernatural pueden en él llegar a cristalizar nunca. Se trata del reino de la iglesia militante donde o se espera o se pierde (¿se pierde?) la esperanza. Donde inevitablemente y sin pausa se agoniza. En agonía estaba Juan Ruiz cuando siguió la llamada de la sierra, a una nueva agonía le llama ahora la flaquísima cuaresma o, más exactamente, a la antigua agonía de nuevo, pero ésta se le presenta aquí como realidad distinta, sacada de sí mismo, vuelta espectáculo.

«[D]ende a —siete días era quaresma tanto» (S 1067c) o «dende a —ocho días era quaresmal tanto» (G 1067c). Si aceptamos la lectura del manuscrito de Salamanca, es ya jueves lardero cuando comienza esta sección y si preferimos la de Gayoso, se trata aún del miércoles. La diferencia de todos modos no es demasiado significativa, dado que los dos manuscritos se ponen, en cuanto al tiempo, de acuerdo en la copla siguiente (1068), en la que el día se hace jueves en ambos. Es este jueves el último antes de cuaresma y se le llamaba lardero a causa de las buenas grasas que todavía en él podían consumirse.

Martín de Riquer, basándose en el primer verso de la copla mil doscientas diez, «vigilia era de pascua abril cerca pasado», concluye, después de algunos cálculos, que el autor estaba al escribir esta sección del poema pensando en la cuaresma del año 1329.²⁶ Si así fuera, y no veo sería razón para negarlo, nos hallamos a dos de marzo, día en que en ese año cayó el citado jueves. Esto plantea una dificultad. En la copla novecientas cincuenta y una (S. y T.) se afirma que Juan Ruiz inicia su aventura serrana el tres de marzo, día de San Emeterio. Dado el número de días que pasa en la montaña, y aceptando una estricta secuencia cronológica, tendríamos que el jueves lardero de la copla mil sesenta y ocho no podría, en

ningún caso, haber caído antes del nueve de marzo.²⁷ El calendario nos asegura, por otra parte, que el tal jueves nunca puede caer después del cuatro del citado mes, ya que ello empujaría el domingo de resurrección más allá del veinticinco de abril, lo cual es imposible. En otras palabras, resulta claro que los dos episodios, serranas y batalla de Carnal y Cuaresma, no armonizan perfectamente, al menos en cuanto a fechas se refiere. Resulta claro también que la desarmonía hubiera podido evitarse fácilmente adelantando unos días, por ejemplo, el comienzo de la ascensión a Guadarrama, o siendo el autor un poco más vago en cuanto al exacto comienzo de la excursión. Evidentemente, no se hizo así. Quizá porque se considerase el día de San Emeterio como demasiado significativo en el contexto general del episodio de las serranas para poderlo sustituir por otro. Quizá se deba también a que el autor, que organiza su libro sobre la base de relatos compuestos en diferentes momentos de su vida, no pueda, a la hora de integrarlos en un todo, dejar de tener presente el hecho de que lo que a fragmentos se escribió, a fragmentos será escuchado y que la secuencia marzo (S. y T. 951a) - abril (S., G., T. 1210a), es decir, comienzo del buen tiempo-cuaresma, fundamental en cuanto al progreso de su libro se refiere, se sigue lo bastante adecuadamente para que el desajuste de unas cuantas fechas se torne en relación a la mencionada secuencia poco importante y pueda pasarse por alto. Puesto de otra manera, el sentido de cada pasaje considerado como entidad autónoma, ha tendido a prevalecer en este caso sobre el del montaje encaminado a presentarlos integrados en un todo. Lo que no implica que los pasajes se independicen: la unidad superior sigue existiendo y operando sobre las partes y su contenido. Precisamente es el hecho de que estos dos episodios se hayan montado en una secuencia que fluye con el tiempo, lo que hace que se produzcan y se pongan dramáticamente de manifiesto ciertas inexactitudes, las cuales, a su vez, influirán necesariamente sobre el sentido de los pasajes en que aparecen incorporadas. Así, el puro hecho de la supervivencia de estos errores, hace del día de San Emeterio una fecha y un santo que fueron irrenunciables y los dota de especial significado.

Si, como afirma Martín de Riquer, la cuaresma de que se habla en *Buen Amor* es la del año 1329, resulta que como

ya mencioné más arriba, en ese año San Emeterio cayó en viernes. Es cierto que el episodio de las serranas probablemente se compusiera en fecha muy anterior a 1329; no lo es menos que la mano que en 1330 organiza las diversas secciones en un todo, no consideró la coincidencia 1329 —San Emeterio—, viernes, lo suficientemente grave para hacerle cambiar de día o santo. Esto tiende a confirmar la lectura que acabo de ofrecer del episodio de Guadarrama y la inclusión en tan sólo seis fechas, viernes a miércoles (cinco, si nos atenemos al verso 'c' de la copla 1067 de Gayoso), de los encuentros con las serranas, la estancia en Segovia, la visita a Santa María y las dos meditaciones sobre la pasión de Cristo. Las coplas y cantigas que constituyen este pasaje están, no cabe duda, cargadas de acción, y es indiscutible que la distancia a recorrer es mucha, que los detalles geográficos abundan y son muy precisos, y que todo esto contribuye a crear espacio y a producir una sensación de movimiento constante y acelerado. Se podría decir que la relación espacio-tiempo aparece un tanto violentada, que se ha adquirido demasiado experiencia en muy poco tiempo. Y es aquí, creo, cuando empieza a ponerse de manifiesto otra de las posibles funciones de esa serie de dos poemas sobre la pasión del hijo de Santa María, y de su paso de una concepción microcrónica a una megacrónica, de un acontecimiento medido y contemplado sobre la base de un tiempo que se nos presenta a nivel de la experiencia individual, a uno que se proyecta a ló largo del incontable número de horas sobre el que se desarrolla la verdad, no del yo, sino de la especie. Tres días bastaron para darle sentido al universo y orientar la historia del hombre. Las contadas horas de la primera pasión se extienden en la segunda desde el pasado alfa hasta el futuro omega. Todo cupo en tres días. Pensando en todo eso, los seis días (o cinco) de serranas, Segovia y María, no resultan exageradamente desmedidos.

Cuando llegan las cartas escritas por doña Cuaresma y por ella enviadas a manos del recién regresado Juan Ruiz, éste se halla sentado a la mesa con dos Jueves Lardero. De las dos, una va dirigida a todos los pecadores, incluidos arciprestes y clérigos sin amor;²⁸ la otra, a don Carnal. En ambas se desafiaba a éste a que se presente armado y al frente de su ejército el miércoles de ceniza («... de oy en siete dias», G 1072a) para

resolver en el campo del honor las diferencias que los separan. Leídas las cartas (1077a) y concluida la, a no dudar, copiosa comida, don Jueves se pone en camino (1078). Tras él se va el viernes (1079) y con la marcha de éste, que ha sido enviado a informar a don Carnal (1079), hay un cambio de escena. Del comedor del ahora frecuentemente acompañado (de varones) y muy sociable arcipreste, nos trasladamos junto con las cartas mencionadas al campo y a presencia del enemigo de quien las escribiera. El que ha venido siendo nuestro protagonista hace, con este cambio de escena, mutis por algún tiempo para permitirnos, quizá, presenciar sin mediatización ninguna, o al menos, reduciendo ésta todo lo posible, la organización de los ejércitos y el vibrante espectáculo de la batalla. El arcipreste Juan Ruiz, experto en las cosas de la iglesia y de sus sacramentos, no volverá a entrar en escena hasta la copla mil ciento treinta, cuando ya ha concluido el estruendo del combate y se está preparando al derrotado caudillo de las carnes para bien confesar.

La desaparición de Juan Ruiz y su metamórfica reducción a narrador durante gran parte de este pasaje, resulta más claramente perceptible si aceptamos con Corominas la versión de Gayoso de la copla mil ochenta en lugar de la de Salamanca. Gayoso ofrece en el verso 'c' «quiso» y «muy» en lugar de «quise» y «a —mi». La copla dice: «las cartas rrescibydas don carnal orgulloso / mostro en si es-fuerço pero esta medrorso / non quiso dar rrespuesta e vino muy acucioso / traxo muy grant mesnada commo era poderoso» (G 1080) y con ella don Carnal se hace dueño de la escena. Es cierto que la acción y el narrador que nunca la abandona (el narrador como tal, es decir, esencialmente desenjuanruizado) volverán pronto al lugar que el protagonista ocupa, y que incluso durante el breve período en que arcipreste y acción se hallan claramente separados (G 1080), ésta parece centrípetamente orientada («... vino muy acucioso», G 1080c) hacia el punto en el espacio ocupado por aquél. Digo parece, porque la distinción en el contenido semántico de ir y venir (venir expresa hoy únicamente el movimiento hacia la primera persona) no siempre fue clara. Corominas nos asegura que «... en la Edad Media y aun en el Siglo de Oro, el empleo de venir por el moderno ir... [en castellano] como en las demás lenguas ro-

mances medievales es casi tan amplio como en latín, y puede referirse al movimiento hacia cualquier lugar determinado». ²⁹ En cualquier caso, y no importa como se lean estas coplas, es innegable que un distanciamiento entre narrador y protagonista ha tenido lugar (1079, G 1080), que este distanciamiento no ha sido claramente eliminado con la puesta en marcha y llegada de don Carnal al lugar de su encuentro con doña Cuaresma, y que en la descripción de este encuentro sentimos que ocupamos, en relación al protagonista, una posición un tanto distinta a la que habíamos ocupado hasta ahora. Es algo así como si éste hubiese venido a sentarse a nuestro lado para disfrutar con nosotros del mismo espectáculo, espectáculo que, como he dicho, exterioriza, objetivándolo por medio de una construcción alegórica, el mismo conflicto que había venido siendo el de Juan Ruiz.

La larga sección que aquí comienza se desarrolla, en lo que respecta al protagonista, en las callejas; el narrador saldrá de ellas siguiendo a don Carnal en su rápido viaje de ida y vuelta al sur. Con la excepción de esta escapada forzosa cuya función es dar tiempo al tiempo de doña Cuaresma y cuya inevitable conclusión es el regreso, todo se mueve en un contorno esencialmente urbano. El masivo converger de carnes y pescados nos está ya sugiriendo la existencia de una colectividad consumidora: la situación de espectador, en la que el hasta ahora protagonista se coloca, confirma la batalla como espectáculo, especie de espléndido torneo que simboliza, al mismo tiempo que celebra, el relevo de nuestros apetitos, la sustitución de lo que aspira a la plenitud en el ahora inmediato por aquello que la busca en una futura eternidad. Cuando hablo de nuestros apetitos hablo de los nuestros como grupo, como partícipes de una misma cultura y un mismo sistema de creencias. Carnaval y cuaresma son estados de ánimo esencialmente colectivos, aventuras de todos en tanto que grupo, como grupo, y esto parece oponerse con exquisita exactitud a la sección que acabamos de examinar, basada en una serie de aventuras individuales, en las que vemos al protagonista erguirse de bajo las carnes y las demandas de cuatro mujeres, para orientarse hacia otra prácticamente descarnada, Santa María, y desde ella hacia Cristo y hacia su cruz. Allí nos encontrábamos un Juan Ruiz en solitario, andando su vía de las horizon-

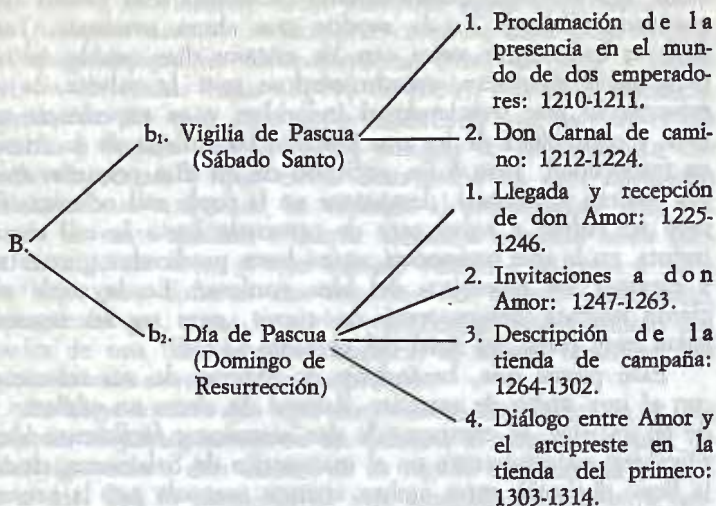
tales hembras de las cumbres, al Cristo vertical de las tierras bajas, del erotismo desapasionado (serranas) a la pasión deserotizada (Cristo). En la sección que ahora comienza, Juan Ruiz se halla entre todos con los mismos días que lo mismo para todos significan, anonimizándose ante la validez de un espectáculo que trasciende al individuo y es experiencia común y simultánea de los que pueblan las callejas de la cristiana fraternidad. Juan Ruiz, anfitrión de los días primeros (jueves lardero y viernes), desaparece en la copla mil ochenta (G) para no volver a hacer acto de presencia hasta la mil ciento treinta, en la que comenzará, como buen predicador y maestro, a exponer los requisitos del bien confesar. En la copla mil ciento sesenta desaparecerá de nuevo, para ya no regresar hasta muy cerca del final del episodio (1258).

Este pasaje que, basándome en algunas de sus relaciones con el que acabo de estudiar, llamaré de ahora en adelante el de las callejas, se compone de dos segmentos fácilmente identificables, especialmente en el manuscrito de Salamanca, donde la línea divisoria entre ambos aparece marcada por la presencia de un epígrafe: «De como don amor e don carnal venieron e los salieron a —rresçebir». Llamo a estos dos segmentos 'A' (1067-1209) y 'B' (1210-1314). El segmento 'A' podría descomponerse a su vez en los grupos de coplas siguientes:

- A.
- a₁. Pelea y prolegómenos: 1067-1127.
(Jueves [G. miércoles] Lardero a Miércoles de Ceniza)
 - a₂. Confesión de don Carnal derrotado: 1128-1172.
(Miércoles de Ceniza)
 - a₃. La cuaresma y su final: 1173-1209.
(Miércoles de Ceniza a Sábado Santo)

El progreso de la acción se interrumpe, como ya he dicho, entre las coplas mil ciento treinta y mil ciento sesenta, durante las cuales el protagonista nos dará algunas enseñanzas sobre la confesión, inspiradas por los acontecimientos que están teniendo lugar entre Carnal y Cuaresma.

La organización del segmento 'B' es más complicada:



El grupo 'a₁' es el más largo de todos. Mencioné ya la llegada a manos del arcipreste de las cartas de desafío de doña Guaresma y cómo éste envió a don Viernes a informar a don Carnal. Don Carnal prepara inmediatamente su ejército. La descripción de los elementos que lo componen comienza en la copla mil ochenta y dos. Poco puedo añadir a lo que hace ya bastantes años escribiera sobre este asunto Félix Lecoy, y a lo que tantos otros tras él han venido escribiendo.³⁰ No puedo, sin embargo, pasarlo por alto.

La descripción se extiende desde la copla mil ochenta y dos hasta la mil noventa y tres. Pueden fácilmente distinguirse en ella dos partes. La primera concluye en la mil ochenta y siete con la enumeración de las «... armas estrañas e fuertes guarniçiones» (1086d), que constituyen los útiles marciales de los infanzones que acaban de sernos presentados en la copla mil ochenta y seis. La segunda abarca desde la mil ochenta y ocho a la mil noventa y tres.

Lo que la primera parte nos muestra, es uno por uno los distintos cuerpos de que se compone el ejército de don Carnal, cuerpos que se van sucediendo en un orden que es a la

vez jerárquico, de menos a más, y táctico, reflejando lo que debía de considerarse como típica formación de batalla. Simultáneamente, además, con la presentación de estos distintos grupos de guerreros de diferente categoría social y distinto armamento, se nos van identificando los individuos que los constituyen, los cuales resultan ser, con una sola excepción, las carnes que constituirían el variado menú de una comida que, sin miedo a resultar exagerado, podría calificar de muy completa. Ofrezco a continuación una lista de carnes y hombres de armas:

	gallinas		ansares
	perdices		cecinas
1. Peones	conejos	2. Ballesteros	costado de
(1082-1083)	capones	(1084abc)	carnero
	ánades		pierna de puerco
	lavancos		fresca
	ansarones		jamonos enteros
3. Caballeros	puestas de vaca	3. Escuderos	quesuelos
(1084d-1085ab)	lechones	(1085cd)	'friscos' ³¹
	cabritos		
4. Infanzones	faisanes		
(1086-1087)	pavones		

No doy a los escuderos número distinto, porque creo que su función es subalterna: el autor los desustancia quitándoles los honores de carne y reduciéndolos a función de semipostre o desengrase. Ni siquiera son queso, sino quesuelo, y su presencia se explica en un nivel de significado, por la del vino, al que «acelera», haciendo que «entre» más veloz, es decir, que se beba más; en otro nivel, su presencia está explicada en función de la de los caballeros, a quienes los escuderos sirven y acompañan.

La lista de seguidores de don Carnal que se inicia a continuación (1088) ha sido bastante menos entendida por la crítica. Lo que en la descripción de su ejército, hasta este momento se nos ha venido presentando, es una acumulación de realidades análogas clasificadas en grupos, dentro de los

cuales cada una ocupa un puesto prefijado. Los guerreros aparecen así, en un orden del que no hay razón para salirse, es decir, presentan una actitud esencialmente pasiva en la que, puesto que todos aceptan y conocen su puesto, no hay ni siquiera necesidad de hablar. Es cierto que los cabritos gritan pero sus gritos, como sus saltos, son pura manifestación de su naturaleza y sugieren que aceptan lo que son y el papel que les corresponde. En contraste con todo esto, lo que se nos empieza a ofrecer a partir de la copla mil ochenta y ocho es una serie de cinco animales (seis con los gamos, a los que se menciona sólo de pasada, 1088a) que son carne, desde luego, pero llena de vida y de palabra (los cinco animales hablan) y que vienen a ofrecerse a su señor siguiendo un orden que parece dictado simplemente por el de su llegada. Insistiendo un poco más sobre esto, diría que no se trata de cinco grupos de animales idénticos en ordenada formación, sino de cinco individualidades presentadas en sucesión. Me permito llamar la atención del lector sobre el hecho de que los cinco —jabalí, ciervo, liebre, cabrón montés y buey— aparecen en ambos manuscritos (G. y S.) como realidades singulares en terminante oposición con los animales y carnes que les precedieran (1082-1087), todos presentados bajo formas de plural. Uno tras otro, se van los cinco aproximando a su señor al que hablan, creándose así lo que viene a ser una serie de escenas de indiscutible valor dramático. En contraste con la predictibilidad que preside inevitablemente la serie del ejército en formación, la llegada de estos últimos tiene todo el aire de lo imprevisto. Son cinco retrasados que comparecen y se van siguiendo a ritmo acelerado hasta que al final, justo antes del que viene a cerrar la serie, se produce un violentísimo espaciamiento y entra, paso a paso, el viejo y lento buey. Para confirmar lo que vengo diciendo, no hay más que comparar las palabras que inician la copla dedicada al buey, «vino su paso a —paso el buey viejo lyndero» (1092a), con las que sirven de introducción a los otros animales: «vinieron muchos gamos e el fuerte jaualy» (1088a), «[n]on avia acabado desir byen su verbo / ahe vos ado viene muy lygero el cieruo» (1089ab), «vino presta e lygera al alarde la lyebre» (1090a) y «vino el cabron montes con corços e torcasas / desiendo sus bramuras e muchas amenazas» (1091ab).

Excepción hecha del buey, ¿por qué son precisamente estos animales los que se han dejado para el final? ¿Y qué hace, de todos modos, el viejo buey tan cerca de cuatro animales que o son muy rápidos o al menos (jabalí) no particularmente lentos? ¿No hubieran debido llegar antes estos últimos? Una posible, si parcial, respuesta es que se trata de animales montaraces, libres y, en este sentido, particularmente lejanos, es decir, normalmente se encuentran más allá de nuestro alcance. Viven por su cuenta. No se les puede informar tan prontamente y se han enterado tarde de la llegada de doña Cuaresma. En cuanto lo han sabido, han venido precipitadamente, empujados por su salvaje y elemental carnalidad, a ponerse al servicio de su señor. El salvajismo de éstos nos hace, por contraste, volver la vista atrás, hacia los miembros del ordenado ejército que vimos formado en las coplas anteriores. Allí eran todos, o lo que llamamos caza menor o aves o animales domésticos, y esto los está diferenciando y explica la prontitud de los unos, los que constituyen el llamémoslo ejército regular, y el retraso de los otros, los más indómitos y menos controlados. La liebre podría plantear un problema, ya que, como a los conejos, faisanes y perdices de la primera parte, se la considera caza menor. Sin embargo, se diferencia de los conejos porque éstos pueden ser domesticados. Fijémonos además en lo cuidadosamente que se nos presenta a la liebre, en toda su vitalidad, precedida de dos adjetivos «presta» y «ligeras», y pronunciando palabras llenas de un odio particularmente virulento hacia la santa Cuaresma. La liebre además es caza de pelo, no de pluma, marcha pegada al suelo, al que se parece tanto que con él se confunde. Hay algo más, las carnes que constituyen el ejército regular se presentan en contextos que parecen sugerir que éstas, o están condimentadas o condimentándose o preparándose para serlo. Los peones andan muy cerca de los tizones (1082d), llevan un tipo de lanza, «espetos», que hacen pensar en asadores y, como escudos, los platos en que se los trincha (1083bc). Los ballesteros son todas carnes preparadas; de «las anssares» (1084b) nos dice Corominas que siendo una carne muy seca se conservaban y consumían en forma de cecina. En cuanto a los caballeros —puestas de vaca, cabritos y lechones (1085a)— diremos que los gritos y saltos que los dos últimos dan puede

que hagan alusión, entre otras cosas, a lo escandaloso que, debido a las grasas que los cubren, resultan estos animalitos cuando se los asa haciendo continuamente chisporrotear y llamar el fuego que los dora.

Recapitulando, tenemos que estos dos grupos de animales combatientes oponen o, si preferimos, complementan pluralidad y singularidad, domesticidad y montaracería, estatismo y acción, preparación y espontaneidad, lo mudo y lo parlante, lo guisado y lo vivo. Al final nos encontramos con esa especie de síntesis, el ex-toro viejo, que tiene que ser el último a causa de su edad y de sus kilos, y que liga la vida que anima toda esta segunda serie y que está en él a punto de extinguirse, con las carnes de la primera, carnes en las que él está a punto ya de transformarse y en las que no podemos evitar el verlo metamorfoseado cuando en la copla siguiente (1093) contemplamos las conservas y lomos que adornan la cocina en cuyo henchido interior concluye la revista del ejército amenazado.

Quisiera proyectar ahora sobre las coplas acabadas de examinar esa pareja de la cual, muy al comienzo de su poema, el autor nos aseguró que Aristóteles se ocupa. Me refiero a la mantención y al juntamiento, pareja que apenas si hemos podido perder de vista a lo largo de todas las coplas ya leídas de *Buen Amor*. Es posible que esté a punto de forzar un poco las cosas pero si, en relación con juntamiento y mantención, se piensa en carnes de comer y carnes de copular, no sé cómo podría evitarse el asociar de una manera casi inmediata las de comer con el ejército organizado en forma de banquete de la primera serie. En aquel contexto es difícil no pensar en conejos, perdices y jamones sino como entidades devorables. Esto, a su vez, me lleva a concluir que si lo de copular está aquí en algún sitio, tendrá que ser en la serie segunda.

Al principio de ella nos hallamos con el jabalí que es un cerdo, uno muy bien dotado, especialmente bestial que vive bien junto a la tierra, peligroso sobre todo para el hombre caído contra el que su ferocidad le lleva a ensañarse. El jabalí de la copla mil ochenta y ocho, además de ser fuerte, tiene experiencia en el combate, pues ha luchado contra moros («don aly», 1088c) a los que, puesto que aquí lo encontramos ha debido derrotar dominándolos con esa su carne que

a ellos les prohíbe su religión. El jabalí se suponía ser un animal rico en semen y que los que comían sus testículos, si eran hombres, copulaban más, y si mujeres, concebían con mayor frecuencia.³² De acuerdo con ciertos seguidores de Jung, el cerdo se presenta asociado en la mente de muchos con la sexualidad más grosera, como aparece reflejado en el mito de Circe, la cual transformaba en cerdos a los hombres que la deseaban. Por otra parte, sobre todo al tratar de los siete pecados capitales, el hombre medieval concebía y representaba como cerdo al varón dominado por la lujuria.³³ El jabalí emerge, pues, como un emblema de la carnalidad militante que quiere imponerse y se resiste, si amenazada, con toda su fiera. Doña Cuaresma representa su negación; es natural que acuda a enfrentarse con ella.

El ciervo es símbolo, y símbolo noble, de enérgica virilidad. Resulta improbable imaginar un ciervo sin su cornamenta y sólo el macho la posee. Se creía, y aún se cree, por lo menos nuestra ponderada (y ponderosa) enciclopedia Espasa lo afirma así, que existe una relación entre el tamaño de los cuernos y el de los testículos del ciervo y que si los testículos sufren alguna deformidad, ésta se verá de una manera u otra reflejada en la configuración y desarrollo de la cornamenta. La nobleza del ciervo es casi un lugar común. Desde luego, se encuentra abundantemente atestiguada entre las gentes germánicas. En el bien conocido poema anglosajón *Beowulf*, Hrothgar, rey de los daneses, hace decorar su espléndido *hall* que, dicho sea de paso, se llama *Heorot* (*hart* significa ciervo), con cuernos de estos animales. Son conocidos también los ciervos por la ferocidad con que en la época de celo se enfrentan con el macho rival. No resulta extraño que violento, veloz y enérgicamente viril, venga a enfrentarse con la flaca y pescadera Cuaresma, que se atreve a prohibirle lo que es para él tan importante. Siervo, pues, se declara el ciervo («*çieruo*», 1089b) —de nuevo la adnominatio— de don Carnal. Siervo dos veces (1089cd) sugiriendo una doble función: leal vasallo y fecundador activo. Este segundo aspecto de copulador obediente a los imperativos de don Carnal aparece confirmado por la versión que Gayoso ofrece del verso final de la copla «por te faser seruicio non fuy por ende yermo» (1089d), que podría entenderse como significando que el ciervo, por servir a su

señor, se negó a la soledad de la vida yerma, o en yermo, prefiriendo la compañía de los demás miembros de su especie, hembras incluídas.

La liebre viene también ligera, y si, carnalmente hablando, ciervo y jabalí nos hacen pensar en lo masculino, la presta liebre —incluso gramaticalmente— inclina nuestra atención hacia el otro sexo. La liebre era el animal favorito de la diosa teutónica Eastre, que daba nombre al comienzo de la primavera (originariamente *eostur* significaba amanecer, el comienzo de la luz, es decir, la llegada del equinoccio de primavera a partir del cual los días comienzan a ser más largos que las noches). Se ha dicho que las luces que traía Eastre como diosa del amanecer eran llevadas por liebres y la liebre representaba, ya desde muy temprano, la fertilidad de la primavera, el amor y el placer de la carne que conduce a la reafirmación de la vida. Entre los griegos era compañera de Afrodita y de sátiros y cupidos. En la Grecia antigua se grababa una figura de liebre en los anillos de boda, y en la edad media aparece acompañando a la figura de *luxuria*, así la vemos en un dibujo de Pisanello hoy en la colección Albertina de Viena. Se la asociaba también con la luna.³⁴ Para Rabanus Maurus era símbolo de la lascivia y la fecundidad. La liebre proyecta, pues, sobre este pasaje inevitables sugerencias de juntamiento. Por otra parte, la ferocidad con que se expresa armoniza bien con su calidad de femenina. No se me entienda mal. Hay algo en sus palabras de esa furia rabiosa que se reserva contra aquel que, teniendo casi todo en común con nosotros, pretende vivir de una manera totalmente opuesta a la nuestra. La liebre quiere contaminar a la también femenina doña Cuaresma de un mal del que ella es vehículo, que afecta a la piel produciendo sarna y diviesos, al parecer cargados de pus, y que, según ella, causan gran dolor al reventar (1090bcd). Evocando la liebre como evoca toda suerte de sugerencias eróticas no parece imposible que una imaginación de la época de nuestro poema (o de la nuestra) sintiera, al entender estos versos, la inquietante proximidad de una enfermedad venérea. ¿Qué mejor castigo o más deliciosa venganza para una hembra carnal que ver marcada la piel de la que se presenta como campeona de la castidad con los signos repugnantes y visibles del pecado que ésta tan orgullosamente rechaza?

La asociación entre macho cabrío, o cabrón, y juntamiento está de tan antiguo establecida en nuestra cultura occidental, que no necesita demasiado ser puntualizada. Baste, como ejemplo, el siguiente testimonio sacado de un bestiaro latino del siglo XII: «[e]l macho cabrío es un animal muy lascivo que se halla siempre consumido por el deseo de montar a la hembra. Tiene los ojos rasgados como consecuencia de ser tan intenso su apetito venéreo...».³⁵ Las palabras que dirige a don Carnal traicionan el extremado ardor de su temperamento: «Señor diz a —la duena sy con-migo la enlasas / non te podra empesçer con todas sus espinaças» (1091cd). Las palabras cruciales aparecen destacadas por ser las portadoras de la rima: «enlasas», «espinaças». «Enlasas» expresa el deseo del macho cabrío por un abrazo especialmente intenso, al mismo tiempo que sugiere (lazos, ataduras) la falta de libertad a que la hembra, doña Cuaresma, quedaría reducida como resultado de tal apretón. Enlazar, en la doble vertiente semántica apuntada, corresponde a la doble función del hablante como hombre de armas de don Carnal por un lado, y como insaciable copulador por el otro. Su insaciabilidad resulta funcional, además, al hacer innecesario precisar la duración del enlazamiento, ya que siendo tamaño su apetito, tamaño será también el tiempo en que mantenga enlazada a la hembra, que no podrá, por tanto, participar en la acción guerrera que se aproxima ni dañar a don Carnal con sus «espinaças».

«Espinaças» es, en este contexto, un término que aparece repleto de posibilidades interpretativas, todas operantes y simultáneamente válidas. Pensando en mantención, las espinas de la pescadora Cuaresma, «dueña serena» (con el significado de sirena, 1097c), no podrán lastimar a Carnal y a los suyos, mientras se halle enlazada bajo los poderosos cuernos del macho cabrío. Si pensamos en juntamiento, esta hembra —mujer— no podrá, con su delgadez de ascética ayunadora, incomodar a su enemigo. Uno podría también acordarse de las dichas espinas que hacen tan arduo el camino de la virtud, o de aquellas espinaças de las que Covarrubias nos dice que se llaman así «... por ser su simiente espinosa» y que «... [h]azense della algunos guisados para los días que no son de carne»,³⁶ espinaças que, con tal que deje a su cabrón hacer

como desea, no se verá don Carnal obligado a engullir. Es posible además que, debido a las razones que Covarrubias nos ofrece, se atribuyese a esta verdura especial eficacia contra el apetito de juntamiento o se la considerase como enemigo singularmente odioso de sus placeres, porque en la copla mil ciento sesenta y seis se la menciona como penitencia especial del pecado de lujuria: «[e]spinacas conbras el miercoles non espesas / por la tú grand loxuria comeras muy pocas desas» (1166ab).

En esta serie de cinco hablantes llegamos ahora al último, mucho más lento que los anteriores. A su lentitud parece deberse primariamente su presencia en este puesto. Pero si he creído poder mostrar a este segundo grupo de seguidores de don Carnal cómo implantando sobre su ejército de comestibles y «mantenientes» la sombra de la otra carne, la de los campos de pluma, ¿qué pinta aquí el castradísimo buey? Cerrar con cansino paso la serie, desde luego, pero además cerrarla sin apartarnos del todo de cuestiones copulatorias. Un poco a la manera del eunuco, el buey fuerza nuestra atención sobre áreas inevitablemente sexuales, aunque lo sean por defecto, y nos sirve de manso retorno a las carnes comederas de la primera serie a las que regresamos pensando en lo que habrá de pasarle pronto a la de este viejo buey.

Tras unas coplas (1094-1101) cuyo propósito es justificar el que las tropas de Carnal hayan podido ser cogidas por sorpresa, se nos echa encima bruscamente la acción de la batalla. No se permite ver cómo estaba organizado el ejército de la dueña de Castro Urdiales, ni cómo ésta avanza, ni cuál es su formación. Cuando por primera vez lo distinguimos se encuentra ya en acción. Es un ataque que sabíamos llegaría hoy y que consigue, sin embargo, llegar inesperadamente tanto en cuanto al lector como a don Carnal se refiere. El que se haya evitado el presentar a los pescados por medio de una más bien estática relación a la manera de como se hizo con las carnes de la primera serie (1082-1087), no sólo elimina la posibilidad de un monótono paralelismo, sino que rinde más eficaz la sorpresa, más dramático el combate y más convincente el resultado.

El primero en romper lanza es el puerro, único combatiente no pescado del ejército de doña Cuaresma. La función

medicinal del puerro era la de «tajar la flema» y así el hecho de que al ser herido don Carnal escupa flema sólo y no sangre es buena señal para los de la Cuaresma, pues indica, como asegura Corominas, que éste se encuentra ya medio podrido como resultado de su glotonería.

Al puerro, combatiente excepcional, corresponde otro excepcional en grado semejante en el bando opuesto. Se trata de los quesuelos frescos (escuderos). Son estos dos, las únicas anormalidades en el que es un conflicto exclusivo entre carnes y pescados. Este equilibrio de anormalidades resulta ser otro factor que confirma la ajustada proporción que existe entre la totalidad de las fuerzas enfrentadas. Veintinueve son los pescados que invaden el campo de don Carnal en la madrugada del miércoles de ceniza, y veintinueve son, contando los gallos que no pelean pero vigilan y dan la alarma, los combatientes con que se enfrentan. Ofrezco a continuación las dos listas completas:

Carnes en formación

Peones:	gallinas (1)	Ballesteros:	patos (8)
	perdices (2)		cecinas (9)
	conejos (3)		costados de carnero (10)
	capones (4)		piernas de puerco (11)
	ánades (5)		jamonos (12)
	lavancos (6)		
	ansarones (7)		
Caballeros:	tajada de vaca (13)	Infanzones:	faisanes (16)
	lechones (14)		pavones (17)
	cabritos (15)		

(No cuento los escuderos, quesuelos fritos, por no ser una carne.)

Carnes no presentadas en formación

gansos (18), jabalí (19), ciervo (20), liebre (21), cabrón montés (22), corza (23), torcazas (24), buey lindero (25), tocino (26), ¿sidierbedas? (27), lomos (28) y gallos (29).

(La cecina aparece en dos ocasiones (1084, 1093). La cuento sólo una vez.)

Pescados

sardinas (1), mielgas (2), verdiales (3), jibias (4), anguilas (5), truchas (6), atún (7), cazón (8), camarones (9), barbos (10), ¿peces? (11), pijota (12), lija (13), langostas (14), arenques (15), besugos (16), utra (17), sabogas (18), delfín (19), sávalos (20), albures (21), lamprea (22), tollo (23), pulpo (24), ostras (25), cangrejos (26), congrio (27), salmón (28) y ballena (29).

Los pescados son de agua dulce y salada, de todas clases y tamaños, y vienen de muchos puertos, Valencia, Bayona, Sevilla, Santander, Bermeo, Castro Urdiales. Las cuatro costas peninsulares aparecen representadas, los cuatro puntos del compás e, incluso, algunos lugares del interior como Henares y Alcántara. Parece que se ha querido que las listas sean completas, las muy completas carnes contra los muy completos pescados, toda la Cuaresma contra todo el Carnal. Y las fuerzas, quizá como las que se enfrentan en el interior de cada hombre, han de estar niveladas en continua y dramática tensión. Ahora triunfará la cuaresma, pero es porque llega en el momento que le corresponde y a por los días que han de ser suyos. Tomará, por tanto, la iniciativa, y sus guerreros serán los que comiencen siempre la acción. El salmón será la excepción única. El aguantaré a pie firme la embestida del caudillo de la hueste adversaria (1119), y hubiera sido derrotado de no haber oportunamente intervenido la ballena, que domina con su cuerpo enorme a don Carnal, apresándolo contra el suelo.

Los atacantes proceden de formas distintas como si se hubiesen tenido en cuenta algunas de las características asociadas con ellos. Las anguilas atacarán en grupo (1105), como lo hacen los barbos (1108); otros prefieren luchar en solitario, como el atún (1106), algunos hablan, como la pijota (1108). Las lijas lastiman arañando los costados y piernas del enemigo (1109), mientras las langostas disparan sus saetas (1111). El pulpo, dados sus muchos brazos, puede luchar con varios al mismo tiempo y así lo hace enfrentándose dentro del espacio de una sola copla con pausados pavos reales, voladores faisanes, y corredores gamos y cabritos (1116). El ataque de los peces que se iniciara (inmediatamente después de la acometida del perro) con el de uno de los menores de entre

ellos, la sardina, concluirá, después de una rápida sucesión de escenas, con el enfrentamiento entre leviatán y archienemigo (1120). A lo largo de esta serie se nos ha comunicado el ajetreo, la variedad incesante, el desorden inevitable de la pelea; y aunque los enemigos que se enfrentan estén numéricamente equilibrados, se ha evitado el hacer que éstos se opongan uno a uno en lo que hubiera por fuerza resultado ser una monótona serie de veintinueve encuentros interminables. Se nombran, desde luego, veintinueve pescados durante la batalla, pero de las veintinueve carnes mencionadas inicialmente, sólo dieciocho se nos muestran en acción y, de éstas, algunas como el jabalí y el ciervo aparecen ya en franca huida (1122). Tampoco se sigue un orden táctico, ni jerárquico, ni culinario siquiera. Las carnes han sido sorprendidas y las precisas formaciones del principio no están funcionando. Los infanzones se ven dominados (1116ab) momentos antes que lo sea el cabrito caballero (1116c) y, justo después, será un peón, el conejo, el que se verá forzado a resistir la embestida de las ostras (1117a). Algunas coplas más arriba (1107, 1108) eran también derrotados algunos peones: perdices, capones, lavancos. Antes se había derrotado a un ballestero, la cecina (1106), y, antes aún, a un peón otra vez, la gallina (1103). Y mezclado, intercalado, confundido con todo este incesante ir y venir, don Carnal es atacado (1102), vuelto a atacar (1103), 1105), atacado de nuevo (1111) y de nuevo (1114c) y de nuevo (1120).

Añado que, a modo de aderezo caprichoso para variar un tanto la tonalidad del gozo que su espectáculo pueda producir, el autor ha añadido unos casuales sacudimientos eróticos que, por decirlo así, se le vienen a las manos. El caso de la pijota con el puerco, notado por Corominas, es uno de éstos.³⁷ Otro, no tan claro pero no menos presente en el texto, es el sugerido por la curiosa elección de antagonistas con que se tienen que enfrentar dos de los más «calientes» de los animales de caliente sangre: el conejo y la liebre. Con el primero lidian las ostras; con la segunda, «los ásperos cangrejos» (1117ab). Mostré en el capítulo dedicado a la Cruz panadera cómo el conejo era un animal íntimamente asociado con la lujuria y cómo podía evocar tanto el órgano sexual del macho como el de la hembra. En aquel contexto evocaba ambos;

en el que ahora nos ocupa, la femineidad aparece representada por la liebre. Esto, creo, quedó claro al hablar del contenido de la copla mil noventa. Al aparecer ahora la liebre inmediatamente después del conejo, fuerza sobre él lo masculino que le es a ella totalmente inaplicable. Si el conejo viene a simbolizar así el miembro viril, el que su adversario sea la ostra, ancestral símbolo del sexo de la mujer, resulta apropiado, sobre todo teniendo en cuenta el dar y tomar de golpes de que se habla en el verso 'c' de la misma copla (1117). En cuanto al cangrejo, contrincante de la liebre, podría decirse que no ha sido mal escogido. Los bestiarios nos aseguran —basándose probablemente en las *Etimologías* de San Isidoro— que el tal animalito es el gran enemigo de las ostras (es decir, el sexo de la hembra, aquí representado por la liebre). Nada parece gustarle más que darse un banquete con su carne. Como resulta que una vez la ostra cerrada no tiene el cangrejo nada que hacer, el astuto crustáceo se esconde con la esperanza de que ésta se olvide de su enemigo y abriéndose descuidada ofrezca a la caricia del aire sus órganos internos. En ese momento el cangrejo coloca una guija en su interior, la ostra no puede apretar bien sus valvas una contra otra, y el cangrejo mete ahora por la ranura sus patas y procede a consumir la delicada carne.³⁸

Abandonado de todos excepto de la cecina y el grueso tocino (1123) que podrían interpretarse como el magro y las grasas del propio don Carnal, es éste finalmente derrotado y hecho preso. Todavía es miércoles de ceniza. Un fraile viene a visitarlo. Con esta visita comienza el grupo de coplas que más arriba (p. 285) he identificado como 'a₂' y que se extiende desde la mil ciento veintiocho a la mil ciento setenta y dos. El propósito del fraile predicador, «començole a —predicar de dios a departyr» (1128b), es administrarle el sacramento de la penitencia. La elección de un fraile para confesor de un pecador de importancia debía ser en la época en que *Buen Amor* se escribe bastante convencional, especialmente dado el contexto urbano en que la acción del poema está desarrollándose. Las órdenes mendicantes, recordemos, nacen y prosperan al calor de las nuevas necesidades espirituales y corporales provocadas por el crecimiento de las ciudades. Recordemos también la enorme actividad de franciscanos y do-

minicos en el siglo largo que conduce desde el comienzo de su existencia a la época de *Buen Amor*. Por otra parte, la confesión anual, convertida en obligación por el canon veintiuno del cuarto concilio de Letrán (año 1215), hace que se dedique enorme interés a la práctica y doctrina de este sacramento, interés del que los frailes, tanto menores como predicadores, participan entusiásticamente y que conducen a la redacción durante esta época de muchos *Summae Confessorum*.

Fraile es, pues, el padre confesor que viene a convertir a don Carnal (1128a) y que, sustituido de pronto por el mismo Juan Ruiz, comienza en la copla mil ciento treinta a instruirnos a todos. El fraile ha comenzado intentando conmovér a su penitente para que éste sienta contrición de corazón (1128bcd). La confesión de boca sigue. El poco practicante don Carnal ignora que no es suficiente escribir los pecados, hay que decir éstos, contárselos al confesor. Es por este escotillón de la necesidad de la palabra hablada por el que Juan Ruiz se cuela para, suspendiendo el progreso de la acción, dirigirse a nosotros, sus «amigos» (1132b), desde esta especie de cátedra imaginaria a la que parece haberse encaramado. El protagonista que desapareció no hace mucho detrás de un espectáculo de corte carnavalesco y urbano —torneo entre carnes y pescados— surge ahora de pronto para acercarnos de nuevo a su realidad, convirtiéndose él, Juan Ruiz, en fraile confesor, y sus amigos, nosotros, en penitentes de miércoles de ceniza. Nos hablará de la satisfacción de obra (1136) y del delicado e importantísimo tema de la jurisdicción del que administra el sacramento, incluidos aquellos casos excepcionales —peligro de muerte o gran necesidad— en que no es necesario que el confesado sea parroquiano del que le dé la absolución (1144-1160). Con el final de la copla mil ciento sesenta y dos, Juan Ruiz vuelve a desaparecer y tornamos a escuchar al fraile, que se halla en trance de ponerle penitencia a su pecador.

La penitencia ocupa ocho coplas (1163-1170). A una por pecado y una por día. Lo malo es que días sólo hay siete distintos y pecados salen ocho, ya que se sigue añadiendo a los siete capitales el mal raíz de la codicia. El desajuste numérico se ha resuelto con habilidad. Empieza el fraile con el domingo, día en que hará el pecador penitencia por haber sido codicio-

so, comiendo garbanzos, yendo a la iglesia y no parándose en la calle. Con el lunes empiezan los capitales que van siguiéndose en el orden ya estudiado, es decir, el de SALIGIA: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, invidia y acedia. Con la excepción de la lujuria, la penitencia impuesta para cada día reviste el doble carácter que observamos en el caso del domingo: algo no muy apetitoso que comer y algo no muy divertido que hacer. Las cosas comederas son, además de los garbanzos, las arvejas (lunes, soberbia - ir a las horas, no probar la lucha), los «formigos», gachas según Corominas,³⁹ (martes, consumir sólo un tercio del pan propio - dar los dos tercios restantes a los pobres), espinacas (miércoles, lujuria), lentejas (jueves, ira - hacer oración), pan y agua (viernes, gula - hostigar las carnes con santa disciplina), habas (sábado, envidia - no probar pescado). Nos queda aún la acidia que correspondería al no existente día octavo. Al faltar éste, falta el espacio temporal necesario para que el pecador sufra malcomiendo. No hay nada que comer contra la acidia; hay, en cambio, lo cual corresponde perfectamente con la clase de pecado de que se trata, mucho que hacer y mucho tiempo para hacerlo. La copla mil ciento setenta que cierra la serie dice: «anda en —este tiempo por cada çiminteryo / visita las iglesias Resando el salterio / esta y muy deuoto al santo misterio / ayudar te ha dios e avras pro del laserio». Durante los siete días de la semana tendrá nuestro acédico (o acídico) que mantenerse extremadamente activo.

Es todavía miércoles de ceniza al comienzo del grupo de coplas 'a₃' (1173-1209). Es el día en que se inicia la tregua de Dios (1173d), cuando la cristiandad limpia almas y moradas de todo vestigio de impureza y cubre su frente del recuerdo del polvo al que habrá de regresar (1173-1179). Pasa el miércoles y tras él las cinco semanas y media que lo separan del domingo de ramos (1180). Mientras los días de la cuaresma se van yendo, va su enemigo recuperando fuerzas, de manera que cuando don Domingo de Ramos le propone ir a misa, no sólo accederá, sino que, aprovechándose de la ocasión, se escapará huyendo de la iglesia a la bien metida en carne judería (1183ab). El lunes iniciará una peregrinación que le habrá de llevar por los caminos y lugares de la mesta; es decir de las carnes,⁴⁰ hasta el jueves santo y Tornavacas (S.)

o Valdevacas (T. y G.). Desde allí, como antes hiciera doña Cuaresma desde Castro Urdiales, enviará sus cartas de desafío escritas con sangre. Si Castro Urdiales fue elegido por ser puerto de mar y lugar apropiado para que en él escribiera su reto el caudillo de un ejército de peces, Torna o Valdevacas no resulta inapropiado para que en él escriba el suyo el capitán de las carnes.

Las fuerzas de ambos combatientes estaban equilibradas y con idéntico cuidado se han escogido las capitales de los dos. Añado ahora que sus gritos de desafío son de análogo volumen. Dos cartas envía doña Cuaresma y dos, o su claro equivalente (1193), envía don Carnal, una dirigida directamente a ella y la otra, a modo de nota que la acompaña, dirigida «a —todos los xristianos e moros e jodios» (1193c) y semejante en su función a la que en la copla mil sesenta y nueve dirigiera la dueña de los pescados a clérigos y arciprestes. Pero si el equilibrio de fuerzas no pudo evitar antes el triunfo del ayuno y las espinas, tampoco podrán ahora todas las analogías impedir que don Carnal se imponga victorioso. Al hombre, satisfecho ya casi su apetito de sacrificio y de renuncia, se le está abriendo el apetito opuesto, a una gana sucede la otra. Carnal se aproxima insustituible. La flaca doña Cuaresma, flaca ahora también de corazón (1201b. Me permito decir de paso que en esta copla se halla, al menos en parte, la explicación de por qué a Juan Ruiz le hacen tan poca gracia las mujeres vellosas: «... ca estas son las berracas», T 1201d), comprendiendo que el verano se acerca y no está el tiempo para peces decide hacerse romera y visitar Jerusalén. El sábado santo por la noche salta las paredes de la villa y no para hasta llegar a Roncesvalles (1208, 1209).⁴¹

En este momento tiene lugar un hecho extraño. La acción del poema da marcha atrás en el tiempo. Hemos visto a la Cuaresma salir huyendo la noche del sábado y pasarla toda en camino (1209cd). En la copla mil doscientas diez el sol de ese mismo sábado acaba de salir. El día que es necesariamente final para la una, es comienzo jubiloso para el otro. El nocturno de la romera se torna amanecer de don Carnal. De nuevo nos hallamos con la perspectiva bifronte o jánica a la que he hecho ya referencia varias veces. Un mismo hoy entre ayer y mañana, pero se ha invertido el orden de las horas para que

el triste final no enturbie el buen principio, y el hoy y el mañana aparezcan aún más indisolublemente confundidos. El destronar de quien había sido coronada muy poco más de seis semanas antes y el entronamiento del carnavalesco don Carnal se muestran unidos en el interior de una sola unidad de tiempo. Doña Cuaresma abdica simultáneamente antes (en el orden sucesivo de las coplas) y después (en cuanto a la posición del sol) de ser don Carnal reconocido emperador (1210). Esto sugiere a gritos coexistencialidad. Coronación y destronamiento restan así inseparables, son dos en uno transmutándose en una acción recíproca y simultánea. Lo que constituye la esencia de la vigilia de Pascua es poner de manifiesto la necesidad de uno por el otro. Los dos son un tiempo, un día, un cambio al que explican y hacen posible, al que preexisten y tras el que continúan; son para sustituirse, y es en el momento mismo de la sustitución en el que son de manera más plena y en el que toda su potencialidad brevemente se actualiza. Carnal y Cuaresma en este momento resultan ser el reflejo del constante ir siendo de la realidad —toda la realidad— tal como se nos manifiesta: noche-día-noche..., verano-invierno-verano..., sueño-despertar-sueño..., nacimiento-muerte-nacimiento..., carne-espíritu-carne..., amor-roma-amor..., Eva María (Ave)...

Cuando en la copla mil doscientas diez Carnal comienza a regresar, encontramos que se ha desdoblado en lo que podríamos identificar como sus dos funciones de cama y mesa. Es bajo este segundo aspecto como lo hallamos en el pasaje que se extiende desde la copla mil doscientas doce a la mil doscientas veinticuatro. Aparece vestido y armado como espléndido carnicero, rodeado de buenos perros cazadores y acompañado de ovejas, carneros, cabritos, toros, vacas, cabrones (1214-1220) y de su enseña, que consiste en un cordero en campo de gules (1214ab) o, si lo preferimos, de un cordero en encarnado, puesto que se nos dice que la seña es bermeja. Encarnado fondo y cordero resultan muy a propósito dado el aspecto de don Carnal de que aquí se trata, y dado que el día en que Cristo resucitó se halla a punto de llegar. En efecto, el sábado está pasando y con él nuestro carnicero que, aunque ya es emperador y ha sido reconocido como tal, se encuentra todavía de camino. De camino está cuando los pastores salen a su paso y tocan en su ho-

nor sus rústicos instrumentos; de camino cuando los pueblos lo reciben con repique de campanas y cuando visita villas y alquerías matando reses, vendiéndolas, dándolas a cuantos vienen a él —ingleses o castellanos— para implantar de nuevo la carne por la tierra. Y don Carnal parece comò si no llegara nunca. En la copla final de este grupo (1124) lo vemos aún desollando reses, parando en sus carnicerías, recibiendo dineros. De llegada final no hay ninguna indicación. Esta se ha reservado entera para el día siguiente, que no amanecerá hasta en la copla mil doscientas veinticinco, y para don Amor.

La acción desarrollada por el grupo 'b₂' (1225-1314) tiene lugar íntegramente, a diferencia de lo que ocurre en el grupo 'b₁', dentro del domingo de resurrección. Como hice notar más arriba (p. 286), 'b₂' puede dividirse en cuatro subsecciones: entrada de don Amor en la ciudad y recepción (1225-1246), serie de invitaciones ofrecidas a éste por distintos grupos de ciudadanos para que se hospede en sus casas (1247-1263), montaje y descripción de su tienda (1264-1302) y conversación que en el interior de ella sostienen don Amor y Juan Ruiz (1303-1314).

Aves (1226), plantas, hombres y dueñas salen a recibirlo (1227). Acompañando a estos últimos y expresando su alborozado estado de ánimo aparece una lista muy completa de instrumentos musicales. He contado veintinueve. Los hay entre ellos de cuerda, viento y percusión. Algunos son caracterizados por la clase de sonido que producen («ally sale gritando la guitarra morisca», 1228a), otros, por su forma («el corpudo laud...», 1228c, otros, por el mayor o menor prestigio de que parecen gozar («la neçiacha manduria ally fase su son», 1233d).⁴² El que más prestigio debía tener era probablemente la vihuela, ya que de todos los que constituyen la poblada lista es el único que recibe el honor de que se le dedique un tetrástrofo completo (1231). Sólo se le aproxima, y hablo relativamente, la guitarra morisca con dos versos enteros (1228ab).

Común a todos los instrumentos es el ser portátiles, los órganos inclusive,⁴³ característica fundamental si tenemos en cuenta que se nos presentan en movimiento, lanzados a la calle al encuentro del que acaba de llegar. Flores, formas, sonidos, sin olvidar la voz humana (1225d), se combinan para crear esta dinámica visión de una ciudad que abre los brazos

al mes de abril, y al que se los abre quizá con más entusiasmo por estar ya éste a punto de terminarse (1210). Todos están presentes. Con los hombres y dueñas que se mencionaron al comienzo (1227c) vienen los juglares (1234d). Tras ellos se nos presentan las «grandes proçesiones» (1235a) que comienzan con «ordenados» (1235b) seculares y regulares. Entre los regulares encontramos a las órdenes monacales (1236), las militares (1237), las mendicantes y otros frailes de similar naturaleza (1238, 1239, 1240a). Un cierto orden jerárquico parece haberse mantenido en esta presentación que procede de más a menos venerable, de más a menos antiguo, para acabar, después de los religiosos, con los hombres de mundo, es decir, con los caballeros y escuderos de la copla mil doscientas cuarenta del manuscrito de Gayoso. A los hombres siguen las mujeres: las dueñas de orden, a las que despacha con una sola copla (1241).

En la mil doscientas cuarenta y dos, nuestro campo de visión ya no está ocupado por la comitiva que sale a recibir sino por la entrante, la que viene a ser recibida. Y lo que primero vemos de ésta es, naturalmente, lo que más alto lugar ocupa, su seña, el blanco estandarte con la figura de Venus (1242) aproximándose desde el este, punto cardinal comúnmente asociado con la divinidad citada. Chaucer, por ejemplo, en el *Cuento del caballero*, nos dice cómo Teseo hace levantar al norte del terreno acotado para el gran torneo en que Palamón y Arcite competirán por la mano de la bella Emilia, el templo a Diana, mientras coloca al oeste el templo dedicado a Marte y, al este, el dedicado a la diosa del amor.

La mirada del espectador se fija sobre la vistosa seña para, a medida que ésta se le acerca, ir descendiendo de la cabeza a las manos de la diosa y, desde allí, a la figura del jinete que la lleva, para concluir finalmente en la de su caballo:

De —la parte del sol vy venir vna seña
blanca rresplandeçiente mas alta que —la peña
en medio figurada vna ymagen de dueña
labrada es de oro non viste estameña (1242)

Traya en —su cabeça vna noble corona
de piedras de grand preçio con amor se —adona
llenas trahe las manos de mucha noble dona
non conplara la seña paris nin barçilona (1243)

a —cabo de grand pieça vy al que —la traye
estar rresplandēçiente a —todo el mundo rriye
non conpraria françia los paños que viste
el cauallo de españa muy grand preçio valie (1244)

El aparente movimiento de arriba abajo seguido por los ojos del espectador sugiere el movimiento real hacia adelante de aquello que contempla, ya que, al írsele acercando la masa constituida por seña y jinete, irá desapareciendo primero de su campo visual aquello que vaya quedando más lejos del nivel horizontal de su mirada. Los ojos de nuestro espectador aciertan a divisar brevemente (1245ab) a algunos de los que vienen rodeando al nuevo emperador antes de que tenga lugar el encuentro de las dos comitivas en la copla mil doscientas cuarenta y seis. Al ocurrir éste, el mutuo movimiento de avance cesa bruscamente originándose, como provocado por la fuerza misma del encuentro, un movimiento nuevo que siendo también descendiente (todos caen de rodillas) parece continuar la trayectoria iniciada por los ojos del singularizado espectador (vv.: 1242a, 1244a) desde el que contemplamos la escena. Toda esta masa de juglares, religiosos, caballeros, escuderos y monjas cae a los pies del rey que les llega de oriente como el primer sol de una primavera que comienza.

Es el domingo de resurrección y el cordero en campo rojo (1214) y la Venus en blanco (1242) parecen simbolizar la reafirmación de las fuerzas de la vida, de la mantención (el cordero) y del juntamiento (Venus), de víctima a ser devorada y amor restaurador, el doble aspecto del Cristo que en este día, dejando atrás también su cuaresma, resucita. Abril, el más cruel de los meses como lo llamara T. S. Eliot, está a punto de acabar. La muerte concluye donde la primavera empieza, el año muere para que el año viva. El dios ha de ser sacrificado para que el dios pueda volver de nuevo, y el amor ha de saciarse para que no se concluya. Tras la famosa «pequeña muerte» del orgasmo sexual, la carne se reanima y se incorpora. De rodillas, el arte (representado por juglares e instrumentos), la religión, la milicia, besan la mano de este don Amor recién amanecido que se encuentra ya, qué duda cabe, orientado hacia el crepúsculo y hacia otro más lejano amanecer. En esta realidad giratoria en la que el hombre anida es

imposible desenganchar la luz de las tinieblas, cada hora de sol nos acerca la noche, es portadora de oscuridad. En nuestro poema, es precisamente en el momento en que el hombre alcanza a besar la mano del Amor cuando empieza la discordia. Fijémonos en que es cuando estamos en la coyuntura exacta del encuentro, cuando más rotundamente se afirma el amor recién llegado, cuando todos aman, cuando comienza a manifestarse el odio. No puedo evitar acordarme del ya antiguo problema del meollo y la corteza, el canal y los menudos. En cada realidad se insinúa su opuesta. Todos quieren que Amor venga a sus casas, ser sus preferidos. Los monjes acusan a los clérigos de avaricia y de miseria (1250), éstos a los frailes, de embriaguez (1251d). Los escuderos llaman venales y cobardes a los caballeros (1253, 1254) y todos acusan a las monjas de no cumplir lo prometido, de adornarse de palabras, afeites, ademanes, sonrisas para enloquecer a los que creyendo en ellas cometen el error de desearlas (1256, 1257). En lo de las monjas hay una excepción: el espectador a través de cuyos ojos vimos aparecer la comitiva del recién llegado, el cual alaba las abundancias y placeres de que las monjas disponen y están siempre dispuestas a compartir (1258). Este espectador nuestro es, nada nos autoriza a pensar de otra manera, Juan Ruiz, el arcipreste, y algo debe querer decir en cuanto a su experiencia, su conocimiento de monjas y su reputación erótica se refiere, el que sean precisamente los arciprestes, los únicos que, en compañía de las dueñas, se mencionan como formando parte del séquito de don Amor (1245b). Uno piensa que si los «prestres» de la época de Juan Ruiz no se caracterizaban precisamente por su castidad, un archipreste o archicura no se caracterizaría tampoco por ella, pero no se caracterizaría aún en mucho mayor grado. Añadamos que el arcipreste Juan Ruiz será el preferido por Amor, en cuya casa se hubiera éste hospedado si no hubiese sido su séquito tan numeroso. Don Amor decidirá, pues, levantar su propia tienda, y en casa de Juan Ruiz quedarán sólo los instrumentos musicales, es decir, la gente juglar.

Ha pasado algún tiempo desde que después de la muerte de su niña de pocos días saliera Juan Ruiz en busca de Segovia y de serranas. El tres de marzo se puso en camino. Estamos a finales de abril. Con relativa frecuencia a lo largo de este

pasaje precisa el poema las coordenadas temporales en que se va desarrollando la acción: San Emeterio, los tres días más tarde en que sale de Segovia, el lunes antes del alba en que se topa con una de las serranas, el jueves lardero, el viernes que le sigue, el transcurrir de las semanas de cuaresma hasta llegar el «abril cerca pasado» de la copla mil doscientas diez. En cuanto al conflicto de Carnal y Cuaresma se procedió con impecable precisión; en el caso de las serranas, la precisión fue menor. He hablado ya de esto pero quiero repetirlo aquí a la luz un poco de lo que acabo de afirmar.

Intento evitar el juego de las adivinanzas, ya sean éstas ingeniosas, instruidas o abracadabrantas. No es mi propósito rastrear las razones o las casualidades que hayan llevado a *Buen Amor* a ser la realidad que hoy se muestra ser. Y parte de esa realidad es que en esta sección del poema, como ya apuntara Martín de Riquer,⁴⁴ algo ocurre antes que según el calendario debiera ocurrir después. Se trata de lo siguiente. La Pascua no puede caer jamás después del veinticinco de abril, fecha en la que nunca cayó en el siglo XIV. Que caiga en el veinticuatro es asimismo extremadamente raro, durante ese siglo sólo ocurrió una vez, en 1356. Descontando, pues, el veinticinco de abril como prácticamente eliminable, lo más tarde que puede caer el jueves lardero es el tres de marzo, día de San Emeterio. Jamás hubiera podido éste caer, como ocurre en *Buen Amor*, después de la fecha de dicho santo. Esto es un hecho. Es decir, es un hecho el que en este pasaje en que se habla mucho de días y de fechas toda una sección ocurre dentro de un tiempo imposible. Imposible al menos dados los supuestos por los que medimos y entendemos el tiempo al nivel de nuestra dimensión consciente y sublunar. Teniendo esto en cuenta no es imposible pensar que todo ese descenso a los infiernos de los pasos de la sierra y sus invertidas realidades —descenso en el que Juan Ruiz se precipita empujado por el horror de la muerte y la vejez— tenga lugar en una dimensión onírica o transnatural. Yo diría incluso, y a pesar de lo estridente que resulta el término, aberrante, es decir, de acuerdo con la cronología de un hombre que ha apartado sus ojos del espíritu y quiere centrarlos exclusivamente sobre la carne como si ésta constituyese la totalidad de su yo. El tiempo se vuelve a ajustar al calendario cuando Juan Ruiz,

a través de la doble puerta de las dos pasiones —visiones ambas del tiempo y su sentido— penetra de nuevo en el mundo de las callejas, supera su encarnizamiento «natural», emerge de lo descomulgado (segunda serrana) para hacerse de nuevo *homo christianus*. No me parece esto imposible, ni creo que esté en contradicción con lo que afirmé más arriba de que si tres días salvaron a la humanidad no resulta inaceptable el que nuestro protagonista se mueva por la sierra con tan increíble velocidad.

Es en las callejas, donde son posibles cuaresma y carnavales, donde Carnal se acaba y a donde vuelve, en donde, muy junto al final de la cuaresma, Amor hace levantar su tienda. Mucho se ha hablado de la tienda del *Libro de Alexandre* al tratar de ésta y de lo que decora su interior. No recuerdo haber visto mencionado en ningún sitio una, a mi parecer, muy significativa diferencia entre las dos: en *Alexandre*, el decorado se ocupa de temas diversos, bíblicos, mitológicos, geográficos, meses del año: historia, espacio, tiempo. Juan Ruiz prescinde de mitologías judaicas y paganas, de mapas y continentes, y se ocupa del año solo. La tienda se nos presenta así como una especie de carrusel en el que doce personajes divididos en grupos de tres se van siguiendo sin jamás llegar a alcanzarse, y en cuyo centro, constituyendo como su eje, se halla don Amor, que habla a su discípulo de sus idas y venidas, de su Toledo (1305), su Sevilla (1304), sus monasterios (1307), su Castro (1311) y su futura feria de Alcalá (1312), su deambular a lo largo y ancho de los doce meses, y de las diferentes clases sociales, y de las actividades con que éstas mantienen sus vidas y ocupan sus horas. El Amor aparece presente en todo, rueda con el año en el que, sin embargo, se le pone siempre una vez en cuarentena.

Acabo de mencionar clases sociales y quisiera añadir una palabra sobre ello y sobre algunas parciales razones por las cuales hayan podido asociarse ciertos meses con ciertos grupos. Empezaré por decir que aunque estamos en el siglo XIV y la tradicional división en los tres estamentos de los que oran, los que militan y los que trabajan no baste ya para reflejar de una manera completa la realidad social, es indudable que es esta división la que se ha tenido en cuenta en el poema. Las tres aparecen bien metidas en el año y en la

tienda. A los que oran los hallamos en el mes de marzo que, siendo especialmente erótico, recibe los honores de cinco coplas dedicadas a él sólo (1281-1285). Los que trabajan representan los meses del ocupadísimo otoño (1294-1297). Son los abusados labradores que, como corresponde a su condición inferior y atareada, reciben menos atención en número de coplas, cuatro, a diferencia de las ocho dedicadas al invierno (1270-1277), las nueve, a la primavera (1278-1286) y las siete, al verano (1287-1293). Los hombres que representan los meses de estas tres estaciones son, respectivamente, caballeros, hidalgos y ricoshombres, es decir, aquellos cuya función esencial —todavía debería sentirse así en tiempos de *Buen Amor*— era el combate, la defensa de los otros dos. Hay, sin embargo, en la caracterización de estos últimos tres grupos de meses, indicaciones de que se sentía la existencia de diferencias muy marcadas entre aquellos hombres cuya misión era la de las armas. Los meses de invierno, los caballeros, comen mucho y hacen muy poco, o al menos, hacen muy poco por sí mismos. El primero (1273) y el tercero (1277), por ejemplo, ordenan hacer cosas. Los tres están sentados a un fuego muy caliente (1270c) y los tres comen. Cuando digo «comen» no quiero decir que sean ellos los únicos que lo hacen, también comen —y no poco— ricoshombres y labradores, pero los caballeros parecen comer constantemente: de las ocho coplas a ellos dedicadas sólo en una, la final (1277), no se nos dice que estén comiendo. En esta estación y para estos meses y esta gente, la vida parece cómoda, suculenta y no demasiado orientada hacia el futuro. Se mata y se engulle el cerdo; se consumen las castañas asadas, la carne salpresa, el tocino, las gallinas. No aparecen muy afanados, ni nada sugiere que estos caballeros sientan por encima de ellos la realidad de una condición superior a la que poder elevarse. Los hidalgos, en cambio, que se encuentran asimismo sentados a una mesa pero que no comen en absoluto, son gente mucho más activa, más orientada hacia adelante. El primero piensa en el vino que darán las viñas; el segundo despierta en hombres, mujeres, abades, animales y arciprestes, el deseo de copular; el tercero hace granar el centeno y el trigo. Son todos ellos gente esencialmente «futuriza» como la primavera. En el verano se siegan el trigo y el centeno y maduran y se recogen las frutas; en el

verano danzan los ricohombres. La del hidalgo es condición noble y, en grado mucho más alto, lo es también la del ricohombre. El segundo se nos muestra así como horizonte vital del primero; algo superior pero alcanzable. La posición del caballero parece, en contraste con la del hidalgo, socialmente menos potencializada.

Los términos ricohombre e hidalgo aparecen utilizados en otras ocasiones en *Buen Amor*. «El bauieca el torpe el neçio el poble / a —su amiga bueno paresçe E rrico onbre» (159ab); «Anda me todo el día como a —çierua corriendo / commo el diablo al Rico omne ansy me anda siguiendo» (826ab). En el primer ejemplo citado vemos la necedad opuesta a la bondad, y la pobreza a la condición de ricohombre. En el segundo, la constante proximidad a éste del diablo nos hace pensar de nuevo en el dinero: evangélicamente hablando es muy difícil que un rico entre en el reino de los cielos. En cuanto a hidalgo, encontramos el término al describir a doña Endrina: «fija de algo en todo e de alto linaje» (583a), y mucho más tarde cuando Trotaconventos explica a Juan Ruiz las excelencias de las monjas: «fijas dalgo muy largas e francas de natura» (1341b), ejemplos en los que el término sugiere nobleza, pero no necesariamente dinero. La conclusión debe ser que en la época de Juan Ruiz, rico hombre sugiere más que lo muy noble, lo muy rico; e hidalgo, más que lo menos noble, lo menos rico. Lo dicho podría ayudar a explicar por qué los hidalgos, encandilados por la posibilidad de alcanzar un nivel social más alto, se encuentran ocupadísimos y no comen.⁴⁵

Entre los personajes del interior de la tienda que representan a los que oran podríamos incluir a Juan Ruiz. Diré, para justificar esta afirmación, que los que la adornan se muestran como dotados de volumen, son tridimensionales. Baste como prueba la copla con que se inicia su presentación: «luego a —la entrada a —la mano derecha / estaua vna messa muy noble e muy fecha / delante ella grand fuego de —sí grand calor echa / tres comen a —ella vno a —otro assecha» (1270). La presencia del calor está ya creando espacio, dotando de cuerpo a la escena de los tres primeros meses, y, para intensificar esa sensación, no se nos dice de qué manera está la mesa representada, con lo cual nuestra imagi-

nación queda automáticamente en libertad de concebirla ocupando parte del mismo espacio —interior de la tienda— que ocupa el arcipreste, compartiendo con él y con don Amor y los tres caballeros a ella sentados, un mismo nivel de realidad.

Encontramos a Juan Ruiz, al final de esta parte del poema, en la tienda, en el tiempo y en el espacio de su señor y maestro, escuchándolo. Juan Ruiz parece así hallarse a donde se hallaba hace ya muchos versos, cuando de él recibía lecciones y consejos que le permitirían lanzarse más animado en busca de la hembra. No parece haber cambiado mucho, o no se ha movido, o lo ha hecho del todo dando una vuelta de trescientos sesenta grados que lo ha dejado donde estaba, de cara al mismo horizonte. Hacia él va a encaminarse.

¹ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Librairie Droz, 1938, pp. 28 (nota), 358 (nota). Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. María Rosa Lida de Malkiel, Buenos Aires, Losada, S. A., 1941, p. 118. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II tomos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», Clásicos Castellanos, 1913, II, p. 27. Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, p. 368. Ofrecen interés las observaciones de James F. Burke, «Juan Ruiz, the Serranas, and the Rites of Spring», *JMRS*, 5 (1975), p. 15. Raymond S. Willis, «Two Trotaconventos», *HR*, 25 (1967), pp. 99-106.

² Tesalónicos, I, v. 21.

³ En el segmento narrativo dedicado a contarnos la aventura del arcipreste con la primera serrana se sitúa el encuentro, al menos en el MS de Salamanca, en el puerto de Lozoya o muy cerca de él (S 951b); en las cantigas correspondientes se nos dice, en cambio, que el encuentro tiene lugar en el de Malangosto. Evidentemente a la hora de organizar este material poético en un todo no se hicieron demasiados esfuerzos para eliminar divergencias. Si además se considera: que los MSS de Toledo y Gayoso no afirman categóricamente que se trate del puerto de Lozoya sino que dicen: «pasada de loçoya fuy camino prender» (TG 951b), que el pueblo de Lozoya es el que estando más cerca del puerto del mismo nombre está más próximo también al de Malangosto, que «pasada de loçoya...» cuando va «... camino prender» se encuentra el viajero con una tormenta de nieve y granizado, no resulta imposible pensar que el arcipreste se encontrara al llegar arriba un poco confuso en cuanto a la identidad del paso en que realmente se hallaba. «La chata», que sí conocería bien el terreno, no nos lo identifica.

⁴ Martín de Riquer, «La cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*», *Mélanges offerts*

à Rita Lejeune, II tomos, Liège, Édition J. Duculot, S. A., 1969, páginas 511-521.

⁵ G. B. Gybbon-Monypenny, «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*», *AEM*, 3 (1966), pp. 575-609. Aunque desde la fecha de publicación de este trabajo han salido algunos estudios de importancia sobre las serranas como, por ejemplo, el artículo de James R. Burke mencionado en la nota 1, la información que Gybbon-Monypenny nos proporciona es todavía de esencial validez.

⁶ *Cantar de Mio Cid*, ed. R. Menéndez Pidal, III tomos, Madrid, Imprenta de Bailly-Bailliére, 1911, III, v. 1619, p. 1086.

⁷ Las noticias que doy a continuación sobre la vida y martirio de San Emeterio se derivan del *Peristephanon* (Libro de las coronas) de Prudencio y del tomo 33, cap. 19, santos del obispado de Calahorra, de Enrique Flórez, *España Sagrada*, 51 tomos, Madrid, Imprenta de Pedro Martín, 1781. Véase también el cap. 92 de Gregorio de Tours, *In gloriam martyrum*.

⁸ Flórez, t. 33, p. 281. Esta es la versión de los Breviarios de Jaca, Huesca y la del Hispalense.

⁹ Flórez, t. 33, p. 297.

¹⁰ Burke, p. 25.

¹¹ «Fita» con el sentido de enhiesta, alzada, como aquella tienda que el Cid dejara «fita» al fingir, en el poema, alejarse de Alcocer (v. 576).

¹² Para las relaciones entre cantigas y pastorales, R. Menéndez Pidal, «La primitiva lírica española», en *Estudios literarios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Col. Austral, 1938. Para el posible alcance paródico del episodio, A. D. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*», en *Libro de Buen Amor Studies*, ed. G. B. Gibbon-Monypenny, London, Támesis, 1970.

¹³ No he podido aclarar quién sea este «rrando», ni cuál la historia de su muerte. En cuanto a la serpiente se han escrito cosas de muy diversa naturaleza, desde que es el acueducto de la tal ciudad —Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. mod. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Emesa, 1972, p. 208 (nota)— hasta que se trata de una referencia a los dragones que decoraban los estandartes de la legión séptima, es decir, los que como alféreces, hubieran podido haber llevado San Emeterio y San Celedonio. El artículo que sugiere esto es el de James F. Burke, mencionado en la cita número uno.

¹⁴ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. María Rosa Lida, p. 40.

¹⁵ El itinerario del arcipreste por la sierra de Guadarrama ha sido estudiado: C. B. de Quirós, «La ruta del Arcipreste de Hita por la sierra de Guadarrama», *La Lectura*, III (1915), pp. 145-160. Manuel Criado del Val, *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 2 ed., 1968, pp. 183-245. Véase el artículo de Gybbon-Monypenny mencionado en la nota número 5.

¹⁶ Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1936.

¹⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, pp. 290, 304, 492, 562. En estas páginas véanse las notas a los versos 761b, 795b, 1316a, 1508b.

¹⁸ Julio Caro Baroja, *El carnaval: análisis histórico cultural*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 39, 45. *Man, Myth and Magic*, VII tomos, London, Purnell, 1970, VI, p. 2678. Véase también el artículo «carnaval» en la *Grande Encyclopédie*.

¹⁹ E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, II tomos, Oxford, Oxford University Press, 1903, I, pp. 336-371.

²⁰ Baroja, pp. 297, 307.

²¹ Baroja, pp. 90-92.

²² Burke, p. 21.

²³ Véase el artículo de C. B. de Quirós mencionado en la nota 15.

²⁴ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 402. María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *NRFH*, XIII (1959), p. 45.

²⁵ En la copla 1024, el arcipreste está expresando la primera impresión que el contemplar a Alda le produce. No se dirigirá a ella hasta en la copla siguiente.

²⁶ Martín de Riquer, pp. 516-517.

²⁷ Véase lo dicho al principio de este capítulo, p. 256.

²⁸ La divergencia entre el 'con amor' del MS de Salamanca (1069c) y el 'syn amor' del de Gayoso la resuelve acertadamente Corominas a favor de 'con amor' apoyándose en el verso «ca non tenia amor nin era enamorado» (SG1077c).

²⁹ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, IV tomos, Berna, Ed. Francke, 1954, IV, p. 699.

³⁰ Lecoy, pp. 244-288. Dos recientes artículos sobre los pescados de un ejército y las carnes del otro son: Dolores Brown, «The Fish in the Service of Doña Cuaresma», *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies (1975), pp. 33-38; y Lee Ann Grace, «Multiple Symbolism in the Libro de Buen Amor: The Erotic in the Forces of Don Carnal», *HR*, 43 (1975), pp. 372-380.

³¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 418.

«... friscos es palabra conocida tomada del francés antiguo (de quesos y de bebidas se trata), donde *frisque* 'fresco' fue muy usual...»

³² Grace, p. 375. La información que referente al jabalí utiliza la autora de este artículo procede de Edward Topsell, *Historie of Foure Footed Beasts*, London, 1607, p. 692.

³³ Morton Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*, Ann Arbor, 1967, p. 703.

³⁴ George Ewart Evans y David Thomson, *The Leaping Hare*, London, Faber & Faber, 1972, p. 133. Sigo aquí casi al pie de la letra las afirmaciones de los autores de este libro fascinante.

³⁵ *The Book of Beasts being a translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, ed. T. H. White, London, Jonathan Cape, 1954, p. 74.

³⁶ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943, p. 556.

³⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 428.

³⁸ *The Book of Beasts*, ed. T. H. White, p. 210.

San Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum sive originum*, ed. W. M. Lindsay, Oxford, 1911, XII, VI, 51.

«... inimica ostreis animali. Eorum enim carnibus vivunt miro ingenio; nam quia valida testa eius aperire non potest, explorat quando ostrea claustra testarum aperiat, tunc cancer latenter lapillum incit atque impedita conclusione ostrea carnes erodit.»

³⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 442.

⁴⁰ Manuel Criado del Val, *Teoría de Castilla la Nueva*, segunda edición, Madrid, Gredos, 1969, pp. 242-244.

⁴¹ No estará de más apuntar aquí cómo en *Buen Amor*, las relaciones entre espacio y tiempo no siempre resultan exactamente convencionales. Si la ciudad de que doña Cuaresma se escapa es, como muchas veces se ha asegurado y ya casi todo el mundo repite, Toledo, resulta evidente que por muy veloz que la falsa romera camine ésta no podría alcanzar Roncesvalles en una noche. Digo esto pensando un poco en el episodio de las serranas, sobre el cual, basándome en las distancias recorridas, se han asegurado cosas altamente peregrinas.

Añado que, a pesar del obvio entusiasmo con que lo afirman algunos comentaristas, ni el verso 'b' de la copla 1269, ni el 'a' de la 1305 constituyen prueba de que las acciones que se nos cuentan en este pasaje tengan lugar en Toledo. Lo único que podemos concluir del contenido del primer verso es que Toledo tenía fama de ciudad papelera, y, del contenido del segundo, que estén donde estén, Amor y Juan Ruiz se hallan ahora mucho más cerca de Toledo que de Sevilla.

⁴² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II, p. 143.

⁴³ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II, p. 140.

⁴⁴ Martín de Riquer, «La cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*», *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, II tomos, Liège, Édition J. Duculot, S. A., 1969, páginas 511-521.

⁴⁵ Bernardo Blanco González, *Del cortesano al discreto: examen de una decadencia*, II tomos, Madrid, Gredos, 1962, I, p. 27.

IX

CUATRO MUJERES MÁS Y UN TRIÁNGULO A LA DIVINA

Desde que llegara a Santa María del Vado (1043) hasta la copla mil trescientas quince, día de Cuasimodo (domingo después del domingo de resurrección), el arcipreste ha estado casi inactivo; en cuanto a juntamiento se refiere, podríamos decir que inactivo del todo. Es verdad que su atención comienza a volverse hacia el amor con la entrada triunfal de éste en las callejas, y que los primeros desperezos de su carne tras el largo descanso de la cuaresma parecen expresarse en ese interés que manifiesta por conseguir que Amor acepte su hospitalidad y por oír todo lo que, relativo a sus actividades, tenga éste a bien referirle. Pero lo cierto es que nuestro protagonista no manifiesta explícitamente deseo de mujer hasta en la copla mil trescientas diecisiete donde, incitado por el quehacer gozoso y copulatorio que está teniendo lugar a su alrededor (1316, 1317), decide llamar a Trotaconventos para que le busque lo que tanto siente necesitar.

Es la «dominica in albis», una semana después de pascua florida, y las gentes de estudios, iglesia y canción —clérigos y juglares (1315d)— no hacen sino ir de un lado a otro y de boda en boda celebrando las uniones de hombres y mujeres. Los que antes marchaban solos lo hacen ahora en compañía de dueña (1316ab). A Juan Ruiz no se le va a ocurrir comenzar en este momento a ser diferente. Sigue queriendo lo que todos, o lo que todos a quienes ve, y va a quererlo muy obstinadamente. Desde esta copla (1317), y a lo largo de las ciento noventa y seis que siguen a continuación (es decir, hasta la 1512), no hará sino andar tras o con mujeres. Su pasividad erótica de la sección precedente va a ser, tanto desde un

punto de vista estético como desde uno fisiológico, espléndidamente compensada.

Cuatro son las mujeres que se van sucediendo en esta sección: dos viudas, una monja y una mora. De las cuatro, sólo a la segunda elige Juan Ruiz; las tres restantes son cosa de Trotaconventos. Lo que el protagonista le pide a la vieja es que le busque hembra. La elección de un preciso objeto vaginado la deja totalmente a su criterio. Esto indica, por parte del macho en cuestión, más afán fornicario y menos requisitos estetizantes. Será cierto que, como Juan Ruiz nos dijera al principio, el hombre está en celo todo el año, pero no parece lícito dudar de que él está más en celo en este momento de lo que lo ha estado nunca antes. Recordemos que sus previas aventuras de calleja: dos dueñas, una Cruz panadera, una viuda y una niña de pocos días, fueron todas mujeres que él oteó, que primero le gustaron y después intentó conseguir; lo que ocurre ahora es un poco distinto:

ffyz llamar trota conventos la mi vieja sabida
 presta e plasentera de grado fue venida
 rroguel que me catase alguna tal garrida
 Ca solo syn conpañia era penada vida (1317)

«... [A]lguna tal garrida». Eso es todo. La libertad de la tercera es prácticamente absoluta.

Si la intensidad de su deseo está ya ligando esta sección del libro con la que precede, y la libido del arcipreste con el calendario (tras la sufrida abstinencia, el urgentísimo apetito), no parece imposible el relacionar la elección de dos viudas como comienzo de esta serie de cuatro mujeres, con la resurrección y el retorno que acaban de ocurrir, los gozos de bodas nuevas y el final de cuaresmas y de espinas. El espíritu de carnaval está siendo otra vez entusiástica y colectivamente aclamado rey, el año se ha reverdecido concluyendo así la inexplicable metamorfosis que lleva a la primavera. La humanidad en masa se yergue contra la muerte, contra el terror que ésta le inspira y el incierto más allá. Por el momento se están olvidando las austeras y extrañas verdades del espíritu (y de «auctoritas») y se afirma aquello que se entendió siempre como lo natural y lo espontáneo. Las viudas, más cercanas a

la muerte, pues han sentido cómo ésta les privaba de lo que era parte de su existir, deben experimentar de manera particularmente intensa el deseo de rechazarla, rechazando con ella el ideal, oficialmente mantenido, según el cual al ayer, ya cadáver, deben seguir unidas para siempre. Trotaconventos que, si no por otra cosa, por vieja bien vivida, debe conocer profundamente a los miembros de su especie, piensa primero en hembra viuda para su cliente. Si con Cristo (tres días descendido o, más exactamente, cuarenta horas) la vida volvió a afirmarse desde el seno de la tierra, la mujer cuyo marido —como Cristo— ha muerto y que contempla ahora la resurrección de su mundo y de su Dios, debe sentir el deseo de que otra fuente más humilde de vida vuelva a afirmarse también en sus entrañas. Trotaconventos, no sabemos por qué, fracasa con la primera viuda. Fracasará también con la segunda, pero con ésta por razones de las que sí se nos informará.

Es ante un altar, en el día de San Marcos, cuando Juan conoce y contempla a su primera viuda (segunda si contamos a doña Endrina). Interrumpo aquí un momento para insistir sobre el esencial carnavalismo de este afirmar una cosa desde su opuesta: el hombre que se subleva contra la inevitable descomposición del yo disfrazándose de esqueleto o, como en el caso que me lleva a esta digresión, que inicia un proceso fornicatorio a los pies de la divinidad que se lo prohíbe. El fenómeno es similar al que conduce a esas ceremonias por medio de las cuales se inviste al inferior con poderes suficientes para que, durante un período de tiempo determinado, ejerza autoridad sobre el que le es superior, como en los casos antes mencionados de la mujer hecha alcalde o del niño nombrado obispo. Se trata siempre de una rebelión contra el orden establecido y comúnmente aceptado, rebelión que tiende a implantar la carne sobre sus contrarios y a afirmar las confusas lecciones de la experiencia sobre los precisos sistemas basados en «auctoritas» y sus leyes. Estos alzamientos contra la norma tienen tanto que ver con nuestro entorno como con nuestro sistema nervioso, con el espacio que nos sitúa y nos define como con el microcosmos, en el que de alguna manera este universo se recoge, con el sol como con nuestra fisiología. Somos, o nos sentimos ser, criaturas verticales incorporadas en un universo circular, sometidos a un régimen de retornos

inacabable. El continuo vaivén es, a veces, más de lo que podemos resistir. Nuestra verticalidad se irrita y se subleva, irguiéndose hacia fuera, hacia una realidad inventada más allá de los cielos, del venir y del ir, de tiempos y estaciones, o, hacia dentro, hacia la pura temporalidad, con el ansia de detener los segundos e inmovilizar en gozo de sí misma la carne para siempre. La paradoja es que ambos alzamientos son cíclicos también, y que esa parte de nuestra condición que se levanta contra su opuesta, la confirma, y confirma la atormentada geometría de nuestro existir.

La realidad trascendente que hace posible escapar del círculo hacia fuera tiene la ventaja de su irracionalidad o, más apropiadamente, de su ultrarracionalidad. Etimológicamente hablando, su falsedad es improbable, ya que el territorio en que esta realidad se sitúa se encuentra más allá del radio de acción de nuestro conocimiento. Sólo la muerte nos permite alcanzarla, con lo cual la muerte queda automáticamente explicada y nuestra presente condición deja de ser absurda, ya que hacia la muerte va. Tenemos, pues, que lo que da razón a nuestro presente existir es que un día lo dejaremos atrás, y, a nuestro movimiento incesante, el que alcanzaremos la inmovilidad. Nuestra certeza en esta ultrarrazonable explicación es necesariamente precaria, sin embargo. Sabemos que periódicamente habremos de negarla y con vistas a esta negación, y queriendo subsistir, tomamos precauciones no sea que la olvidemos definitivamente, lo que podría equivaler a la autoaniquilación. Estas precauciones son las reglas, las jerarquías, la ordenación de valores, la elaboración de principios, lo serio, lo austero, lo disciplinante. En *Buen Amor*, la Trinidad y Santa María representan esta vía de escape hacia el exterior.

La otra vía es la que busca la inmovilidad tornándose hacia dentro, es, digamos, la carne hacia la carne. Me acuerdo del gastadísimo lugar común del avestruz, la arena y su agujero. Queremos huir de una limitación intolerable hundiéndonos del todo en ella. Desdichadamente, parece como si no hubiera un agujero hecho a la medida exacta de nuestra necesidad. El tiempo no nos olvida y más tarde o más temprano tendremos que salir de nuevo al asombro inevitable de la luz. Los agujeros, sin embargo, existen; y la necesidad de meternos en ellos, como si en su oscuridad pudiésemos concluir con el

tiempo, es periódicamente irresistible. Existen esas épocas del año en que nuestra cíclica condición se nos muestra agónicamente dramatizada por la realidad sensible que nos circunda. Épocas de crisis: el instante del cambio de duración o de sentido. Con esas épocas —solsticios, equinoccios— coinciden precisamente los momentos cruciales de las dos formas de escape de que dispone nuestra verticalidad; son los momentos cuando Dios más se afirma, o más lo hace nuestra carne como limitada expresión de goce en el tiempo.

Si nuestro esperar hacia afuera, más allá de la muerte, es base de orden y disciplina, es lo sentido como sagrado o serio; nuestro afirmarnos hacia dentro tiende a ser base de lo contrario, de lo orgiástico, lo caótico, de la blasfemia, la burla, la carcajada; tiende a imponer el desorden, a colocar el esqueleto sobre la piel; hace que no aparezcan tan claras las distancias entre meollos y cortezas, panaderas y cruces, golfines y sacerdotes. Hace, en una palabra, *Buen Amor*. Parte de él, porque, no se me entienda mal, el hombre, como vimos claramente en la primera introducción de nuestro poema, es un prisionero y, como más tarde se precisara en la tienda de don Amor, su prisión es el tiempo dentro del cual, así se nos dijo en el prólogo en prosa, tiene memoria irrenunciable de Dios, dentro del cual, se nos aseguró más tarde (c. 74), puede en cualquier momento hallarse en celo porque —Aristóteles así lo afirma—¹ tiene memoria irrenunciable del gozo que la hembra le proporciona. En *Buen Amor* las dos vías de escape están atestiguadas, y atestiguado está el constante balanceo que es ser criatura humana, es decir, carne, memoria en carne de todo tiempo y de toda eternidad; que es ser, en suma, Juan Ruiz, arcipreste-amador de hembras placenteras: uno.

Vuelvo ahora a la viuda que abandoné más arriba y al día de San Marcos en que Juan Ruiz la divisara por primera vez. La festividad de este evangelista la viene celebrando la Iglesia desde el siglo noveno a finales de abril, el veinticinco, y esto plantea algunas dificultades en cuanto a fechas. En el artículo de Martín de Riquer, «La cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*», mencionado en el capítulo anterior, veíamos que el año en que parecía pensar el autor del poema al fechar el conflicto de don Carnal con su enemiga era el de 1329,² año en que

la pascua cayó en veintitrés de abril; el domingo de Cuasimodo de la copla mil trescientas quince tuvo que ser por tanto el treinta del mismo mes. El problema es que el día de San Marcos, es decir, el veinticinco de abril (1321) sigue en el poema al domingo de Cuasimodo (1315).

He dicho ya que en Buen Amor, el manejo del tiempo no es totalmente convencional y creo haber señalado algunas de las posibles razones por las que el autor se tomó ciertas libertades con la natural sucesión y longitud de los días. Puede que haya también razones para la presente irregularidad, aunque, en este caso, las razones tengan muy poco que ver con la estructura interna del poema. Las coplas mil trescientas dieciocho a mil trescientas treinta y una no figuran más que en el manuscrito de Salamanca y se ha pensado y dicho que probablemente fueran añadidas cuando se llevó a cabo lo que se viene llamando la segunda edición de *Buen Amor*, que pudo tener lugar en 1343.³ Si consideramos ahora que en ese año la Pascua cayó el trece de abril y la «dominica in albis» (cuasimodo), el veinte, tenemos que nos quedan cinco días, de domingo a jueves —ambos incluidos— para que Juan Ruiz se sienta en celo, busque a su vieja, ésta lleve a cabo su intenciona y el arcipreste reciba calabazas de su viuda número uno. El viernes, día veinticinco y de San Marcos, se encontraría con la número dos. Es decir, que entre ajustar sus fechas al calendario del año ya lejano, 1329, de acuerdo con el cual se organiza el episodio que precede a éste, o ajustarlo a los imperativos que le impone el año en que lleva a cabo sus reformas y adiciones, el autor pudo haber preferido descuidar el ayer y atenerse al hoy, o puede simplemente que no se acordase demasiado de lo que el poema contenía y de dónde exactamente contenía el qué. En apoyo de esta posibilidad vemos que precisamente, dos coplas más tarde (1323c) nos habla la tercera de una mora que no ha hecho todavía acto de presencia.

La segunda viuda es hermosa (1322a) y, como dije antes, es el protagonista mismo quien la elige para rogar inmediatamente después a Trotaconventos que se la logre. La vieja no parece tenerlas todas consigo, a diferencia de la anterior no parece ser mujer que conozca bien o de la que se sienta muy segura: «Ella fiso mi rruego pero con antipara / dixo

non querria esta que me costase cara / como la marroquia que me corrio la vara / mas el leal amigo al byen e al mal se para» (1323). Esto me lleva a plantearme una cuestión difícil de resolver que está relacionada con el hecho de que Corominas niegue el que urraca se halle documentado como significando pega o picaza con anterioridad al siglo xvi.⁴ Mencioné al hablar de las coplas novecientas diecinueve y novecientas veinte la sospechosa proximidad entre nombre de mujer y nombre de pájaro (véase p. 257), y que posiblemente ya pudiera el primero servir para designar el segundo y que a la «picaça parladera» (c. 920a) se la conociese bajo el nombre de, entre otras famosas mujeres, el de la bella hermana de Alfonso VI. Todo el mundo parece estar de acuerdo en que lo que produjo el que tan extendido nombre de mujer comenzara a aplicarse a tan poco atractivo pájaro fue el que éste tenía fama de muy vocinglero. Corominas nos asegura: «[u]n hecho tan repetido tiene su explicación natural y obvia en el vocinglero de la urraca parlada, que la gente se complace en comparar con el charlar voluble de las mujeres del pueblo».⁵ Picaza parladera llama Juan Ruiz a la vieja dos versos después de haberla llamado Urraca (920a, 919c) y, en este pasaje, la dueña viuda que no conoce o no conoce personalmente bien a la vieja la llama Urraca la primera vez que con ella dialoga. Si el nombre lo era exclusivamente de mujer quiere decir que el haber llamado así a la tercera no puede deberse sino a que éste era el suyo, y no parece excesivamente razonable el que la llame por su nombre sin apenas conocerla. Sería, en cambio, perfectamente razonable el que así la llamara si urraca hubiese ya pasado a designar a mujeres muy habladoras o incluso a mujeres del oficio de la vieja tercera.

Otras razones me inclinan a pensar eso. El término urraca y la condición de parlanchinería aparecen en *Buen Amor* varias veces en apretada proximidad. En el caso de la viuda que nos ocupa encontramos los dos casos siguientes: «... tus desires trauesos / entyendo los vrraca todos esos y esos» (1325cd)⁶ y «fija dixo la vieja osar vos he fablar / dixo la dueña vrraca por que lo has de dexar» (1326ab). Estos son, añadido, los dos únicos ejemplos en que en este pasaje se llama urraca a la vieja. Si consideramos ahora el resto del poema, encontraremos en él los siguientes ejemplos del uso de urraca:

o —piensa byen que fables o calla faz te mudo (922d)
 prouelo en vrraca do te lo por consejo (923a)

otrosi vos dixे que estas tales buhonas
 andan de casa en casa vendiendo muchas donas
 non se guarda dellas estan con las personas
 fazen con —el su vyento andar las atahonas (938)
 la mi leal vrraca que dios mela mantenga (939a)

Commo faze venir el senuelo al falcon
 asy fizo venir vrraca la dueña al Ryncon (942ab)

Finalmente, el ejemplo quizá más interesante:

vrraca so que yago so esta Sepultura
 en quanto fuy al mundo oue vyçio e soltura
 con buena rrazon muchos case non quise locura
 cay en vna ora so tierra del altura (1576)

La primera cita (922d, 923a) indica la asociación entre hablar demasiado y ser urraca. En este caso desde luego el que se ha ido de la lengua es Juan Ruiz, pero al pensar en su vieja mensajera, la piensa precisamente como urraca, y si hablar demasiado es siempre imprudente, hablar demasiado con alguien que habla demasiado lo es mucho más. Estos versos constituyen otro de los ejemplos, no escasos en el poema, en que el protagonista se ofrece a su auditorio como la ajena cabeza en que escarmentar; es para dotar a su cabeza de mayor ejemplaridad negativa (ejemplo de lo a no hacer), por lo que quiere que pensemos que ha superado en la cuantía de su falta a la misma criatura que parece simbolizarla. Su consejo nos llega así envuelto en una sonrisa, lo cual quizá haga que tardemos más en olvidarlo. El ejemplo que doy a continuación (938) muestra de nuevo la incesante movilidad de la lengua de la vieja convertida aquí en fuerza motriz que pone en acción las lenguas de todo el vecindario. Y de nuevo, inmediatamente después, se la llama urraca, buena urraca aquí, puesto que a las lenguas que empuja, las empuja en favor del arcipreste.

Para mejor aclarar lo que un contemporáneo de *Buen Amor* pudiese imaginar al oír la cita siguiente (942ab), ofrezco a continuación la definición que de señuelo nos da Covarrubias:

«[u]n coxinillo de cuero con dos alas a los lados, y en medio ciertas correas en que ponen la carne; con estos instrumentos llaman los caçadores el halcón quando se va remontando y cae a él entendiendo ser ave, y se ceva, o en la dicha carne o en algún ave que le echan viva...». ⁷ El halcón va al señuelo porque pareciendo éste ser pájaro lo atrae, de la misma manera a como la vieja actuando como urraca (hablando mucho) atrae y convence a la dueña. Creo, sobre la base de la definición de Covarrubias, que sería imposible al oír el sustantivo señuelo no pensar en algo que sin ser pájaro lo parece. Creo asimismo que esta característica del señuelo se proyectaría sobre todo aquello con que se le comparase, en este caso la vieja trotaconventos.

El último ejemplo es quizá el más significativo. Se trata del comienzo del conocido epitafio de la tercera. Está escrito en primera persona. Con Urraca, parlanchina incesante, la tumba no ha podido del todo. Nos sigue hablando desde el otro lado como muestra ese improbable pretérito indefinido, «que byen como yo mori...» (1577d). Hablándonos desde tan lejos nos suena más a sabia lechuza que a urraca intrigante. Pero nos habla todavía, y todavía lo hace de amigas placenteras: «[e]l que aqui llegare si dios le bendiga / e sil de dios buen amor É plaser de amiga» (1578ab). Creo, pues, que en el siglo XIV el puente semántico entre la pega y la hembra humana estaba construido ya y que, en *Buen Amor*, urraca, además de ser nombre propio, significaba mujer de cuenta y labia.

Hablando de criaturas aladas, hay otra en este pasaje, o por lo menos a otra se nombra, que nos lleva a imaginar como dotada de pico también, aunque de pico de otra naturaleza, a la viuda que la buena mensajera anda tratando de persuadir:

ffablo la tortolilla en —el rregno de rrodas
diz non avedes paour vos las mugeres todas
de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas
por ende casa la duena con cauallero (1329)

E desde ffue la dueña con otro ya casada
escusose de mi e de mi fue escusada
por non faser pecado o —por non ser osada
toda muger por esto non es de ome vsada (1330)

La tortolilla es el símbolo de la viudedad fiel, así la define entre otros Covarrubias en su *Tesoro*, permanece casta para siempre y no olvida jamás los derechos del marido muerto ni su amor por él.⁸ En cuanto a lo que en cuestión de segundas nupcias era, si no doctrina oficial de la Iglesia, al menos inventerada tradición, ya dije algo al hablar de doña Endrina. Algo dije también allí de cómo esta tradición, basada en el hecho de que el matrimonio era un sacramento y de que se concebía como imagen del inacabable enlace entre Cristo y su Iglesia, había condicionado la manera de pensar de las gentes en estas cuestiones. En un principio esto afectaba al varón tanto como a la hembra, pero, en el caso de la segunda, las cosas se agravaban debido, en parte, a la presión de otra creencia tradicional, la de que en la escala del ser la mujer ocupaba una posición inferior a la del varón, más cercana a la materia; y en parte, a la importancia que se concedía a la virginidad de la novia, lo que forzaba a pensar de una novia viuda como novia de menos precio, artículo de segunda mano. El refranero refleja abundantemente estas realidades. Algunos ejemplos: «[l]a primera mujer es matrimonio, la segunda compañía, la tercera bellaquería», «[n]i de niño te ayuda, ni te casa con viuda», «[n]i sopas de añadido, ni mujer de otro marido; ni ellas saben bien, ni marido de otra mujer».

La condición de mujer casada en segundas nupcias, mujer llamada bigama, no era muy envidiable. Naturalmente se casaban, pero una cierta nota de menos valer iba asociado con tal clase de matrimonios que se hacía extensiva a ambos esposos. Volviendo ahora a las dos coplas acabadas de citar (1329, 1330), cabe preguntarse por la identidad de la tortolilla. Cabe imaginar, por ejemplo, que la tortolilla representa la voz del ideal, que trascendiendo lo mutable, es decir, la condición de vivo, parece salirse del tiempo. Ser leal para siempre es no cambiar en algo, es, en algo, no seguir el ritmo de la realidad circundante. El diminutivo tiende a conmovernos y hace que hacia el ideal nos inclinemos. El ideal, posibilidad de otra dimensión, se encuentra prisionero en ésta que nos rodea, en este reino de Rodas. Rodas está demasiado cerca de ruedas para no pensar en ellas y en el hecho de que rodamos con ellas, dentro de ellas: dentro y con la de las estaciones, la de la fortuna, las de las esferas, la de las edades; las ruedas del

megacosmos y microcosmos que van siguiendo a distinta escala una análoga circularidad. Lo fijo se asombra de lo móvil. La tortolilla en el reino del vaivén o del tiempo no comprende cómo las mujeres pueden atreverse a olvidar a su primer amor a causa de un nuevo matrimonio.

La copla es ambigua, sin embargo, es decir, irónica. Es posible pensar, por ejemplo, que las palabras que expresan el ideal son pronunciadas por Urraca, que la Urraca habla en tortolilla al dirigirse a la viuda. Algo así como si el autor nos estuviera diciendo que en el reino de Rodas no hay más pájaro que la urraca, al menos en cuanto a cuestiones de fidelidad se refiere. En este caso el centro de gravedad semántico de la frase se movería del verbo «mudar» a la expresión «nuevas bodas» (1329c). El sentido sería: cómo os atrevéis las mujeres, cómo te atreves tú, viuda, a declararte públicamente infiel, a arrojar la paletada definitiva sobre el cuerpo de tu marido y a convertirte en bígama casándote con un hombre al que quizá por haberse casado contigo nunca podrás respetar. No se trata ya de cómo se atreven las mujeres a mudar de amor, sino de cómo se atreven a «... aver nuevas bodas» (1329c). La dueña avisada, continúa la vieja, para evitar caer en esa clase de vergüenza se «casa» (en el sentido de liarse) con el caballero. Haciendo así, obra de buen acuerdo, con buen cálculo: «por ende casa la duena con cauallero apodas»⁹ (1329d).

El juego irónico no concluye aquí: al quedar la identidad de caballero y dueña del verso que cierra la estrofa perfectamente indeterminada, la frase adquiere el valor de una especie de principio general: todo caballero y dueña bien avisados obran de esa manera. Las razones para ello son sociobiológicas: las segundas nupcias no son bien consideradas y la dueña placentera quiere seguir siéndolo, es decir, quiere seguir dando y recibiendo placer sin dejar de ser por ello viuda prudente.

De una manera que podría llamarse inesperada, el protagonista nos informa de que la veracidad del principio apenas formulado ha sido confirmada ya por la conducta de su pretendida. Lo general bruscamente se particulariza. La viuda se ha «casado» con otro. Pero, ¿por qué no con Juan Ruiz? La velocidad con que todo ocurre confirma la ansiosa femineidad de la dueña. La lección (1329d) ha caído en oídos

ávidos. Estamos, no lo olvidemos, en el reino de Rodas. Yo diría que la ironía es de carácter dramático. La urraca habla con los sonidos de la tortolilla ideal para hacer que la que es, morfológicamente al menos, tortolilla real, abandone la rama y se dirija al arcipreste. Pero la real, nunca fue tortolilla. La dueña que oye sabe lo que quiere oír y sabe lo que quiere. El consejo dado en términos discretamente preparatorios toma cuerpo inmediatamente al alcanzar la imaginación de la viuda. Y, desgraciadamente para el arcipreste, lo que hay en su imaginación es caballero, no clérigo. Hacia él se va, rodando, sino de vuelo.

«[E]scusose de mi e de mi fue escusada / por non faser pecado o —por non ser osada» (1330bc). Yo la excusé, dice el arcipreste, y ella se excusó por dos posibles razones que la conjunción disyuntiva incapacita para poder operar simultáneamente. Pero si no cabe la simultaneidad, cabe el que tengamos que entender que son éstas las dos únicas razones por las que una mujer puede no ser usada y usar de varón. No muchas coplas antes dijo Juan Ruiz «ella non la erro e yo non le peque» (1319c), lo que colocaba la preocupación con el pecado del lado del hombre. En el caso que nos ocupa la forma femenina del adjetivo «osada» nos fuerza a adjudicar esta motivación de falta de osadía a la viuda. Por otra parte cruces en aspa como el que aquí sugiero:

escusose de mi e de mi fue escusada

por non faser pecado o —por non ser osada (1330bc)

no son desconocidos en *Buen Amor* (véase por ejemplo, 933ab), no podían serlo dado su indiscutiblemente bien leído autor, ya que estas cruces constituyen una muy conocida figura retórica a la que se llama con más de un nombre, chiasmus siendo el más común (otros: commutatio, permutatio, y a veces, antimetabole). Es evidente, por otra parte, que lo de no pecar no puede aplicarse a ella, pues ya lo está haciendo, en cambio el «osada», en irónico contraste con el pavor que asombraba a la tortolilla cinco versos antes, le es perfectamente aplicable: el andar «casándose» con dos hombres al mismo tiempo creaba

nuevas dificultades y peligros, especialmente si, como en el caso que aquí se nos ofrece, de los dos hombres, uno era caballero y otro clérigo.

Juan Ruiz sigue sin hembra. Vuelve a enviar por su vieja. Esta, nada más entrar, pregunta, «adolo» (1331b)¹⁰ e inmediatamente se le aproxima riendo: «vino a —mi rreyendo diz omillome don polo / fe a —que buen amor qual buen amiga buscolo» (1331cd). Se puede interpretar el «adolo» como ¿dónde está ese hombre? —así lo hace Corominas—¹¹ y, un poco burlonamente, como ¿dónde está lo que tanto buscas, lo que tanto quieres que a ti venga? Esto explicaría la risa de la vieja que sabe lo que, en este momento, su cliente necesita y que puede a causa de ello reír impunemente. Además, este fracaso del arcipreste, a diferencia del anterior, tiene muy poco que ver con ella. Fue Juan Ruiz quien eligió a la dueña, atraído por su belleza, con lo cual, es de suponer, que el desencanto de éste sea aún mayor y más despreocupada la risa de la tercera que parece tener un afinado sentido del humor, humor que quizá se extienda a la expresión «don polo» con que va ahora mismo a designar a su cliente.

Corominas, siguiendo a Spitzer, afirma que Polo era Pablo en castellano antiguo y que, nombre muy común de persona, vino a significar un cualquiera, un don Fulano.¹² Ahora bien, al llamar a un individuo Fulano o don Fulano lo estamos desindividualizando. Literalmente, estamos utilizando para designarlo una expresión con la que podríamos designar a otro sujeto cualquiera con tal de que éste fuera de su mismo sexo. Si Corominas y Spitzer están en lo cierto, lo que se está subrayando aquí no es tanto lo juanruicesco como lo masculino o, mejor dicho, lo puramente masculino de Juan Ruiz, lo que éste tiene de común con los demás varones de su especie.

El don Polo, por otra parte, atrae a la vieja, sobre la que casi constantemente ejerce su llamada y, a través de la vieja, el Polo pretende atraer a las jóvenes. Las implicaciones fálicas no son demasiado difíciles de encontrar. Uno piensa que la Santa Quiteria de la copla mil trescientas doce no significaba exactamente una santa sino más bien un abandono, que la Rodas que acabamos de examinar no era simplemente una isla y, que es posible, por tanto, que este Polo sea algo más que justamente un Pablo. El *Diccionario de autoridades* define

polo como «qualquiera de los dos extremos del exe de la Esphera». «Son quatro temporadas del año de —la espera», leemos en la copla mil trescientas del manuscrito de Toledo donde «espera» claramente significa esfera.¹³ Alrededor del eje invisible que une los polos da vueltas el universo. En el interior de la tienda de don Amor hallamos a Juan Ruiz —don Polo— con toda su masculinidad cercado del año («quasi annulus» —anillo—. San Isidoro, *Etimologías*, V, 36, 1 y V, 36, 3) que parece girar en torno suyo aunado con el sol y el tiempo. Buen Amor (es decir la vieja misma de acuerdo con 932b) se humilla y, cual buena amiga, se pone a su servicio: «... omillome don polo / fe a —que buen amor qual buen amiga buscolo» (1331cd). Su Buen Amor le va a ayudar a buscar buen amor. Un femineidad se va a poner en busca de otra para brindársela a don Polo, cumpliendo al obrar así lo que ella ha hecho su razón de ser, es decir, autorrealizándose. ¿No está la vieja que busca dueña joven para servírsela al macho alcanzando el grado pleno de su desgastada femineidad (recuperando algo de primavera), llevando amor a cabo? En esta copla parece, gracias a las palabras de Urraca, como si sobre Juan Ruiz gravitase el universo. Pero debemos proceder con cuidado porque si bien miramos descubriremos que están empapadas de ironía.

La vieja es quien le llama don Polo y se lo llama riéndose, pensando en la dueña que éste acaba de no conseguir, en la pesadumbre no ya del enhiesto sino del desplomado polo. En tales circunstancias, reírse del buen varón no resulta ni excesivamente amistoso, ni siquiera discretamente considerado.

Buen Amor —Urraca— le propone ahora una monja. Parece lógico. Viudas y monjas tienen algo en común, tienen en común precisamente lo que no tienen: la palpabilidad de sus esposos. La viuda fiel y la fiel novia a la divina, duermen solas; sus amores están descorporizados; son, desde el punto de vista de los sentidos, amores menos buenos; desde el del espíritu, buenos más. Lo malo es que estamos en la postcuaresma, una estación en la que los sentidos toman la iniciativa y en la que los amores menos buenos resultan, por tanto, peores que nunca.

La vieja tercera conoce bien a las monjas. Las ha servido durante diez años, y ha servido también mucho, aunque no

sabemos exactamente cuanto tiempo (T 1333ab; 1344a, 1355c), a doña Garoza, nombre de la que tratará de ganar para su cliente. En éste, como en otros casos, Urraca habla sobre la base de su experiencia, las idiosincrasias de la psique monjericil son territorio con el que se halla familiarizada; sus palabras describiéndonoslas adquieren así mayor vigencia y credibilidad.

Lo primero que nos dice de ellas, y nos lo dice tomándose su tiempo, es algo que nos hace recordar de nuevo aquella inicial cita de Aristóteles de que el hombre trabaja por la mantención y el juntamiento. Once coplas utilizará Urraca para describirnos las excelencias de las monjas y, de éstas, en siete, nos encontramos con cosas comederas. Dicen las mujeres, decimos todos, que al hombre se le gana por el estómago y resulta como si esto no hubiese dejado nunca de ser verdad, sobre todo cuando lo que se pone en el estómago del hombre son afrodisíacos. El asunto de las confecciones (nombre dado a las medicinas hechas con sustancias pulverizadas, casi siempre de naturaleza vegetal aglutinadas con jarabe o miel)¹⁴ preparadas con el objeto de excitar el apetito venéreo, y de cuántas de entre ellas pueden ocultarse bajo los nombres que aparecen en éste pasaje del poema (cc. 1334-1338 especialmente) es delicado. Lo es porque la lista de comestibles (y de líquidos) que fueron en un tiempo considerados como afrodisíacos es prácticamente ilimitada; en ella habría que incluir, por ejemplo, casi todos los pescados,¹⁵ la yema de los huevos, el vino, muchas de las especias, productos vegetales como la zanahoria, la patata e incluso la cebolla, sobre la que todavía recuerdo haber oído cuando niño una especie de refrán que le atribuía efectos positivamente extraordinarios.¹⁶ De las frutas podría escribirse también mucho. Nuestro refranero ofrece algunos ejemplos alusivos al excitante efecto que ejercen sobre la libido, especialmente de la hembra. A título de muestra ofrezco el conocido: «vino y frutas, comida de putas».

Corominas acusa a Elisha K. Kane de exagerar a este respecto y de ver demasiados afrodisíacos en las coplas de *Buen Amor* mencionadas más arriba.¹⁷ Mi opinión es que varios de entre los allí citados indiscutiblemente lo son y que éstos aparecen distribuidos a lo largo de las distintas coplas de manera que extienden por todas ellas un aire de erotismo indiscutible. El

exotismo de los nombres empleados para designarlos, el valor, la belleza, el aroma de algunos de ellos, contribuye a crear una atmósfera de elevada sensualidad. Si estamos en el campo de la mantención, se trata de una cuyo propósito no es tanto sostener el cuerpo como mimarlo. No se intenta satisfacer el hambre sino halagar los sentidos afinándolos para una experiencia más completa, la amorosa, que envuelve los cinco.

Después de afirmar la abundancia y excelencia de los manjares y lectuarios (confecciones) que las monjas preparan (1333cd) procede a enumerar algunos. Comienza con el diacitrón (1334b). 'Dia-' es un prefijo que significa «por medio de» y con el que comienzan los nombres de muchos de estos preparados. Del diacitrón, es decir, de la corteza de la cidra confitada o de la «conserva hecha de la carne de cidra»,¹⁸ nos asegura Kane que tenía poder excitante como consecuencia de su aroma. El preparado siguiente es el codoñate y, según Cejador, se trata de la carne de membrillo. Que esta exquisita conserva se consideraba afrodisíaca es indiscutible. Covarrubias nos informa de que en Valencia a la fruta con la que se prepara se la llama codoño, nombre que ya resulta sospechoso, pero luego elimina toda posibilidad de duda con una de sus gloriosas etimologías: «... membrillo traen algunos del diminutivo de la palabra *membrum*, por cierta semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femenino». ¹⁹ Quizá a esto se deba su bien establecida reputación. ²⁰ En cuanto a las zanahorias del verso siguiente (1334c) tampoco hay la menor duda. Kane nos lo afirma citando a Plinio. Dioscórides, en su *Materia médica*, las caracteriza también así. En la traducción castellana, anotada por el ilustre médico segoviano don Andrés de la Laguna, leemos: «... ultra las gracias dichas, vale para hacer empreñar. Su raíz provoca también la orina, despierta la virtud genital, y aplicada arranca la criatura del vientre». Ya tomando parte de las notas de la Laguna nos encontramos el por qué de la presencia de las humildes zanahorias en tan exótica y confitada compañía: «... [s]uelense comer las zanahorias cocidas o asadas, por volverse así más sabrosas, y perder aquellas ventosidades, de las cuales participan las crudas. Disfrázalas también con miel y azúcar la curiosidad humana, para engañar con ellas los paladares tiernos y delicados». ²¹ En cuanto a los electuarios nombrados en las coplas mil tres-

cientas treinta y cinco y treinta y seis, no tengo nada que añadir a la información que nos proporcionan Corominas, Kane y Cejador. Una cosa resulta clara: la vieja no ha exagerado al afirmar que los preparados que las monjas conocen y dan a sus amigos son nobles y muy extraños (1333d). Extraños ahora y extraños entonces; los copistas de los manuscritos no parecen ni haber visto estos nombres escritos muchas veces, ni haberlos oído pronunciar a menudo, ni pronunciar de la misma forma. El «*diacitron abatys*» del manuscrito de Salamanca se vuelve «*diacitron alatrís*» en el de Toledo y desaparece en el de Gayoso, cuyo copista, bien por no entender lo que lee, o por no encontrarlo en la versión que copia o, si escribe de memoria, por haberlo olvidado, lo elimina completamente y con él el verso entero. Otro ejemplo: «*diantioso*» (Salamanca) se transporma en «*dan consigo*» (Toledo) y «*dia-antosyo*» (Gayoso).

La nobleza de los materiales utilizados es alta: especias (cominos, gengibre, clavo), flores (rosas; probablemente, la maravilla²²). El sándalo aparece también incluido (1336c). Si aceptamos lo que asegura Corominas en cuanto al «*margariton*» (S. y G. 1336b), habría que añadir las perlas a este catálogo (y eliminar la flor maravilla²³). El «*alfenique*» (S. y G. 1336a) es una pasta de azúcar amasado con aceite de almendras; la miel, recordemos, se utilizaba como aglutinante en la preparación de estas confecciones. El electuario que cierra la lista «*diasanturion*» (1336c) o «*satagicon*» (T 1336c) o «*saturion*» (G 1336c) es un afrodisíaco de reconocido abo-lengo. Su verdadero nombre es *satyrion*. Dioscórides aconseja usar de él «si quisieres satisfacer a la dama, porque, según dice, despierta y aguijonea la virtud genital» (Laguna, 3, 137).²⁴ San Isidoro nos informa de por qué tiene tal nombre: «[s]atyrion, dicha así a *satyris*, sátiros, por el incendio libidinoso que produce; es llamado por el vulgo *stincum*. También es llamado *orchis*, porque su raíz es a modo de testículo, a los cuales llaman los griegos *órjeis*...» (Etimologías, 17, 9, 43).²⁵ Golosinas, afrodisíacos, productos muchos de ellos de extraño nombre y de costosa y elaborada preparación.²⁶

El clero del siglo XIV distaba mucho de ser ejemplar. Prácticas que hoy ya están volviendo a resultar aceptables, eran entonces más aceptables aún. Esto no quiere decir, sin em-

bargo, que las gentes de entonces —como las de ahora— no se diesen perfecta cuenta de la distancia que mediaba entre el ideal de la vida religiosa y su práctica, y que no supieran que las monjas, novias de Cristo, renunciaban —de voto al menos— a ser amantes de los hombres, debían orientar sus ansias no tanto hacia las cosas de los cuerpos como hacia las de las almas. Las monjas que describe Urraca dedican, evidentemente, tiempo, esfuerzo y dinero considerable a mimar el cuerpo con golosinas en las que, al menos en varias de ellas, se combinan la satisfacción del juntamiento con la de la mantención. Las monjas, preparando lo que van a dar, se están preparando lo que desean recibir, y no parece que en este dar para luego obtener se deje mucho hueco a las cosas del espíritu. He creído oportuno mencionar todo esto porque la aventura entre la monja Garoza y el arcipreste está a punto de iniciarse y porque mucho se ha escrito sobre lo que pudo o no tener lugar entre los dos.

Quisiera comenzar apuntando un hecho que me parece relevante. Urraca ha asegurado a su cliente que conoce bien a las monjas en general y a Garoza en particular. Es de suponer, dado que la vieja ha fracasado no hace mucho con una viuda y que su oficio es proporcionar hembras placenteras a los que alquilan sus servicios, que ésta no se ponga a sí misma las cosas aún más difíciles proponiendo mujeres que le puedan salir de nuevo rana, ni recomendando monjas que puedan resultar de excesivamente ardua consecución. En otras palabras, no veo razón por la que Urraca vaya a mentir en contra de sus propios intereses, afirmando como buenas y asequibles mujeres que no lo son.

Esos cuerpos hermosos vecinos de la muerte que fueron las dos viudas, esas placenteras expertas que, siendo conventuales, se hallan asociadas con la vida del espíritu, esas golosinas en las que juntamiento y mantención se presentan tan laboriosamente sintetizadas, constituyen los prolegómenos a la aventura de su protagonista con Garoza. En ella, parece alcanzarse por un momento una forma de imposible plenitud, como si el doble y opuesto desear de Juan Ruíz, su irrenunciable perpendicularidad, hubiese conseguido una especie de única y simultánea satisfacción. Voluntad, entendimiento, memoria, el encarnado reflejo de la Trinidad que constituye lo que le orien-

ta hacia un futuro hecho de realidades eternas; y sus ingles y vientre, que lo incrustan en un ahora cuya esencia es su incesante retornabilidad, se hacen uno casi. En la hembra, novia de su Dios, en el hoy amándola, alcanzará Juan Ruiz algo de la gracia que su entendimiento le anuncia, le aviva su memoria y le fuerza a desear su voluntad. En los picos de Guadarrama vino a encontrarse con una forma de amor casi completamente desalmada; hundiéndose ahora contra Dios (1501) en el interior de un templo que para El había sido reservado, amando la carne no ya por la carne, sino, y consciente de ello, contra el espíritu, se va a encontrar Juan Ruiz más cerca de su Dios que nunca. Y todo esto, como veremos, nos lo contará sin olvidarse de hacernos sonreír.

Urraca, recibida la oportuna autorización de su cliente, marcha a convencer a la monja. Necesitará para ello dos días, varios «exempla», un retrato y algunas observaciones surgidas al calor del diálogo, las cuales contribuirán a animar vitalizándolo este casi ponderoso debate entre Eva y la serpiente. Cuatro «exempla» se cuentan en la primera jornada y seis en la segunda, que concluirá, después de un rápido intercambio entre monja y la vieja (1480-1484), con la detenida descripción del pretendiente (1485-1490). La reacción de Garoza será pedir a Urraca que se lo envíe para poderlo contemplar a su gusto (1493). De los diez «exempla», cada una cuenta cinco. La serie del primer día la inicia la monja (1348) con el de la serpiente y el hortelano destinado a parar la brusca embestida de la tercera (1345, 1346). A partir de este momento se irán alternando, excepto, lo que no deja de ser significativo en el progreso de la seducción, en el caso de los «exempla» cuarto y quinto, contados ambos por Trotaconventos al final del primer día y comienzo del segundo. Dado que la vieja inicia la segunda serie (seis «exempla»), será la monja la que cuente el «exemplum» final, el cual tiene que ver con un pecador que acepta lo que el demonio le ofrece y que, por abusar de ello, muere antes de lo que se esperaba.

Identificar a los protagonistas de los «exempla» en términos de los del debate es algo que no ofrece —al menos en nueve de los diez casos— ninguna dificultad. En los contados por doña Garoza, tenemos que los que, encontrándose en una situación comparable con la suya, cometen los errores que

ella querría evitar; son: el hortelano (1), el ratón de Monferrado (3), la raposa (6), el cuervo (8) y el ladrón (10). En los contados por Urraca, el señor, el gallo, el león y la liebre son los que representan los errores y aciertos (león) que la vieja desea que su interlocutora evite o lleve a cabo.

El caso del «exemplum» quinto es un poco diferente. Trotaconventos lo introduce como una lección que se ofrece a sí misma. No quiere hacer como el burro que, intentando imitar al perrito faldero, le planta a su dueña las patas en los hombros. La cuestión es: ¿por qué se lo cuenta a la monja? Si la lección va dirigida a sí misma, ¿por qué no callársela, puesto que ya la sabe? Lo que ocurre es que no se trata tanto de enseñar al asno cómo de hacer ver a su señora —es decir, a doña Garoza— que el pobre animal actúa movido de buenas intenciones y que su ama, al castigarlo, no está comportándose del todo correctamente. Pero es que, además, si, en el caso del cuento, el burro ejecuta algo evidentemente peligroso para el bienestar físico de su ama, Trotaconventos ha estado ya todo un día asegurando que lo que viene a ofrecer es bueno, que si por malo es entendido es que mal se le entiende, y si por ello se la castiga, se la estará castigando mal. Creo que la copla siguiente pone su propósito en claro:

E por que ayer Señora vos tanto arrufastes
 por lo que yo desía por byen vos ensanastes
 por ende non me atreuo a —preguntar que pensastes
 rruengo vos que me digades en —lo que acordastes (1409)

El burro que la vieja no quiere ser parece convertirse en el burro que doña Garoza ha sido, por haber ésta, al menos desde el punto de vista de la tercera, comprendido mal las cosas. El cuento viene de esta manera a reforzar el sentido del que le precedió y que cierra la serie del día anterior, en el cual se comparó a la monja con un gallo majadero que no supo darse cuenta de lo que le había venido al pico. Se trata de conseguir que Garoza desconfíe de su propio entendimiento de la misma manera que antes, «exemplum» número dos, quiso hacérsele dudar de la moralidad de su conducta. Desde luego, ninguna de las dos mujeres tiene pelos en la

lengua. La monja empezó por acusarla de ingrata y reptilínea, «exemplum» número uno, a lo cual la vieja responde llamándola casi exactamente lo mismo cuando la compara con el cazador que, una vez que su galgo se hace viejo, lo maltrata por inútil, no acordándose de lo bien que antes le sirviera. Garoza, que suena ahora un tanto moralmente intimidada, replica con un cuento que contiene una más suave acusación; la llama en él, al compararla con el ratón de Guadalajara, vieja imprudente, que la invita a colocarse en una situación gravemente peligrosa. De nuevo la respuesta es perfectamente adecuada, la acusación fue de torpeza intelectual; de torpeza intelectual la acusa Trotaconventos al compararla con el gallo antes mencionado que no supo darse cuenta del valor del zafiro que se encontró en el muladar.

Al día siguiente la vieja inicia la serie con uno de doble filo, el del asno que quiso imitar al perrito, cuento que, como hemos visto, si por una parte asegura a la monja que ayer todo lo entendió mal, pretende, por otra, prepararle los oídos para que bien escuche hoy, comparándose a sí misma al mismo tiempo con un asno para que no tenga Garoza por qué darse por ofendida. Su víctima, que ha tenido una noche para considerar las cosas, no se deja achicar y contesta con el relato de la zorra atrapada en la aldea. La tendencia a lo dramático, la proyección sobre lo escénico aparente en algunos pasajes de *Buen Amor*, se pone aquí como se puso en el exemplum del griego y del romano espléndidamente de manifiesto. No hay mejor manera para darse cuenta de ésto que comparar la versión que aquí se nos ofrece con la que del mismo cuento incluye el infante don Juan Manuel en su *Libro del conde Lucanor*.²⁷

Doña Garoza, al hablar de la zorra que se finge muerta, está diciendo más sobre sí misma de lo que al nivel de lo consciente hubiera deseado. Estas son las razones que da para contarlo:

la dueña dixo vieja mañana madrugeste
 a —desir me pastrañas de —lo que ayer me fableste
 yo non —lo consentria commo tu melo rroguéste
 que consseñtyr non deuo tan mal juego como este

(1410)

Sy dixo la comadre quando el çirurgiano
 el coraçon querría sacarle con su mano
 desir te he su enxiemplo agora por de mano
 despues dar te he rrespuesta qual deuo e bien de —llano (1411)

Estas palabras contestan ajustadamente a lo afirmado por la vieja en el «exemplum» del asno. Garoza afirma que, contra lo que su interlocutora asegura, ayer entendió bien y que hoy, contra lo que ésta se propone, no piensa escuchar mejor: el juego es demasiado peligroso y así reaccionará a sus palabras como reaccionó la zorra cuando el cirujano se propuso arrancarle el corazón. Al leer el cuento, sin embargo, uno se queda con la impresión (impresión que se ve confirmada cuando se leen otras versiones de la misma historia como, por ejemplo, la del conde Lucanor mencionada más arriba) de que no se trata en él tanto del «no» final como de todos los «síes» que le preceden. Es decir, se trata de saber aguantar lo aguantable, no importa cuantas veces con lo aguantable se nos importune, y de resistir sólo a aquello que afecte nuestra integridad y autorrespeto. Pero si lo que el cuento nos enseña es a transigir con lo menor, ¿cómo podemos aplicar éste a doña Garoza y su erótica circunstancia? ¿Y qué otro corazón puede ser ése que la monja debe negarse a conceder, sino su honor, es decir, esa vagina suya que jamás debe ser ocupada por la virilidad de nadie? La copla mil cuatrocientas veintidós pone suficientemente en claro la clase de corazón que ocupa el pensamiento de la monja: «Desque ya es la dueña de varon escarnida / es del menos preciada e en poco tenuta / es de dios ayrada e del mundo aborrida / pierde toda su onrra la fama e la vida.»

Fijémonos, por otra parte, en que lo que la zorra de la versión de doña Garoza deja que le quiten no son todos aquellos innumerables pelos de la frente, el lomo, los ijares, etcétera, que el zorro de la versión del *Conde Lucanor* permitió que le fueran arrancando un indeterminado número de transeúntes; es cierto que a continuación le quitarán la uña del pulgar y un diente, pero insisto en que los pelos son innumerables. A la zorra de la monja le arrancan cola, colmillo, ojo y oreja. La integridad física del animal se ve seriamente afectada; al final del cuento queda mucho menos zorra que

al principio. ¿Hay en la historia que ha elegido y en la forma que ha elegido de contarla un reflejo del oculto propósito de doña Garoza —oculto quizá incluso para ella misma— de decir muchos síes a muchas cosas prolegómenas y no excesivamente superficiales? El hecho de que estuviese dispuesta a escuchar tanto el primer día a pesar de que Trotaconventos pusiera desde el principio las cartas sobre la mesa, el que al final de ese primer día le pidiera que regresase al siguiente en busca de su respuesta (1395c), el alegre paso y ánimo con los que en compañía de la vieja se dirige a la mañana siguiente al parlador (1399a) con el ansia de escuchar las nuevas que aquélla pueda traerle (1399c), son cosas que sugieren que el juego puede ser todo lo peligroso que se quiera, pero que a la monja le encanta y que lo está jugando con plena dedicación. Así parece entenderlo la tercera, la cual, a pesar del terminante tono con que se la despide: «... vete syn tardamiento» (1423c), se queda y contesta con el «exemplum» del león pardo y el ratón; con él, al mismo tiempo que se humilla arratonándose para mejor apaciguar a la aparentemente enfurecida monja, halaga la vanidad de ésta mediante su leonina comparación y la fuerza a que se imagine ya atrapada y necesitándola desde una situación grave en la que Garoza misma acababa de asegurar no caería nunca: «E pues tu a —mi dises Rason de perdimiento / del alma e del cuerpo e muerte e enfamamiento / yo non quiero fazer lo vete syn tardamiento / sy non dar te he gualardon qual tu merescimiento» (1423).

Después de este «exemplum» siente la monja que ya no hay necesidad de temer tanto ni de tanto castigar (1435); pero aunque se dé cuenta, o quiera dársela, de que eran infundados sus temores y de que la vieja podrá siempre roer a su servicio toda las redes que le caigan encima, no acaba de tenerlas todas consigo. Las palabras de la vieja pueden ser pura lisonja nada más. Y piensa en el cuervo al que otra zorra quitó, haciendo que éste lo abriera para cantar, el queso del pico (1436). Trotaconventos contesta identificándola con una liebre que, más inteligente que su compañeras, percibe que su miedo es infundado (1447, 1448) y no es capaz, a pesar de ello, de controlarlo (1449b). Lo cual la deja, como a Garoza, sin la posible disculpa de su necedad. El que al re-

presentarla como no necia está la vieja muy lejos de equivocarse, lo demuestra el relato que viene a continuación, que es el último que se cruza entre las dos mujeres, y es el más largo y probablemente más complicado de todos ellos.

Hace un momento daba la impresión de que a la monja se le estaba acabando la cuerda, que estaba a punto de ceder: el «exemplum» de la zorra y el cuervo (1437-1441) sugiere con su brevedad una cierta reducción de su ánimo combativo que se ve confirmada por las dos coplas que le siguen (1442, 1443), en las que ni se insulta a la vieja ni, en marcado contraste con el final del cuento de la raposa que se finge muerta, se afirman sus aviesas intenciones. El cuento del ladrón y del diablo, último de la serie, muestra que la elocuencia y recursos dialécticos de la tercera no intimidan ni confunden a su interlocutora; bien al contrario, parece como si ella tuviera siempre algo más en reserva. La monja, recordemos, comenzó la serie de cuentos y la monja la cierra; y si, lo que no deja de ser significativo, al principio comparó a la tercera con una culebra, ahora la identifica con el demonio. He afirmado hace un momento que a Garoza no se le puede aplicar la disculpa de ser necia: es prometida de Dios, tiene los ojos abiertos y no parece dejar que nadie, por muy experimentado que sea, se los cierre. Pero si el contenido de esta última narración es definitivamente anti-Urraca y anti-aquello que Urraca viene a proponerle, lo que la monja va a hacer al acabar de contarle sugiere exactamente lo contrario; ésta va a solicitar de Urraca una descripción del varón que la pretende. Resulta como si no fuese sólo el macho el que se siente dominado por un doble deseo de vientre y de eternidad. También la hembra puede aspirar a la luz sin dejar de echar de menos las tinieblas.

Volvamos al «exemplum». Se trata de un ladrón al que el diablo concede el privilegio, a cambio de su alma, de que pueda robar impunemente. Si fuese capturado, el demonio se las arreglaría para sacarlo de dificultades. El ladrón cae preso; el demonio cumple su palabra facilitándole oro bastante para comprar al juez que lo condena. El ladrón continúa robando, continúa cayendo preso y continúa el demonio proporcionándole lo necesario para que siga vivo y en libertad (1457-1462). Finalmente, el ladrón es apresado de nuevo:

llamo su mal amigo asy commo solia
vino el malo E dixo a —que me llamas cada día
faz ansi como sueles non temas en mi fia
daras cras el presente saldras con arte mia (1463)

Aparto al alcalde el ladron Segud lo avia vsado
puso mano a —su Seno e fallo negro fallado
saco vna grand sogá diola al adelantado
el alcalde diz mando que sea enforcado (1464)

El demonio esta vez ha puesto bajo la ropa del ladrón, en lugar de algo valioso con que comprar buena justicia, la cuerda que hará inevitable su ejecución. De camino a la horca, ve éste a su amigo subido en unas «... altas torres» (1465a) y le pregunta por qué no viene a socorrerlo. El demonio contesta: «luego sere contigo desque ponga vn frayle / con una freyla suya que me dize trayle trayle / engaña a —quien te engaña a —quien te fay fayle / entre tanto amigo vete con ese bayle» (1466). Ya a punto de ser colgado, llega el demonio y le dice que no tenga miedo, que él lo sostendrá. El ladrón apoya los pies en la espalda de su salvador; los verdugos se marchan y los dos aliados se quedan a solas. Tiene lugar ahora una conversación en el curso de la cual el demonio muestra al ahorcado todos los zapatos que ha deshecho corriendo en su ayuda y aun afirma que sus «... pies tienen sangrias» (1474c) de tanto como día y noche tiene que caminar tras tanto pecador necesitado (1474). No puede más; y da un salto, quitándose así de encima una parte al menos de sus pesares. La moraleja la desarrolla la monja en cuatro coplas (1476-1479): no hay que fiarse de los malos consejeros.

Félix Lecoy hizo ya notar que «chez Juan Ruiz, par une déformation assez étrange, il semble que ce soit par pure lassitude que le diable renonce désormais à aider un criminel qui lui donne tant de mal». ²⁸ Después de todo, el diablo tendrá que tener también su sistema de valores —parece como si sonriendo nos dijera *Buen Amor*— y hay, o debe de haber, un límite a lo que éste tenga que hacer para ganar un alma que ya, para empezar, no debía de tener mucho valor, pues se trataba de la de un pecador inveterado. Es ésta precisamente una de las diferencias que encontramos con la versión

de don Juan Manuel, en la cual el ladrón no lo era, y se convierte en uno como consecuencia de haberse arruinado y de la promesa que el diablo le hace de abrirle las puertas de las casas y de acudir en su ayuda siempre que lo necesite.

De nuevo la monja parece estar diciendo mucho más de sí misma de lo que conscientemente intenta, poniéndose en lugar de un ladrón que era ya ladrón mucho antes de que ningún emisario viniera a convencerlo. Antes de la visita de este último, el ladrón robaba por gusto, por vocación. Después de su visita, el gusto sigue ahí y entusiásticamente se lanza a satisfacerlo hasta que, rendido y harto, no el ladrón de pecar, sino el demonio de correr en su ayuda, pone éste fin a la historia. Lo que doña Garoza hiciera con lo que es, como más tarde descubriremos, su espléndida anatomía antes de que viniera Urraca a visitarla representando los intereses eróticos de Juan Ruiz, es algo que no sabemos. Hemos oído, sin embargo, a la tercera hablar de las monjas y la información que ésta posee no nos deja demasiado sitio para ser bien pensados. ¿Se le están escapando a Garoza al contar la historia del ladrón desde los pozos de su memoria recuerdos de aspiraciones que, apretujadas en la oscuridad, han sabido encontrar de pronto las rendijas que quedaban abiertas entre sus palabras? ¿Está, mientras se niega al nivel de lo deliberado, diciéndose sí a sí misma y a Urraca, recordándose que, como el ladrón de su cuento, ella ya lo fue, recordándose todo el placer sentido y fortaleciendo la decisión de su carne hacia el pecado nuevo? De pronto, y sin venir mucho a cuento —lo notó ya Corominas²⁹— la monja nos planta ante los ojos los ávidos gestos de una su hermana de profesión que urge al demonio para que le traiga un fraile a la cama (1466ab). ¿Cómo está entendiendo la vieja todo esto?

Urraca, cuando la monja acaba, parece harta de palabras, como si se diera cuenta de que con esta bachillera monja a golpe de cuento no se va a llegar a ningún sitio, que le gusta mucho hablar y que está llena de historias; niega la aplicabilidad a su caso de la lección del «exemplum» acabado de contar sobre la base de que no es malo su consejo o, por lo menos, no tan malo como la monja se imagina y contesta: «Señora diz la vieja muchas fablas sabedes / mas yo non vos consejo eso que vos credes» (1480ab). Estos dos versos pro-

nunciados por una vieja que entiende tanto en cosas de hombres y mujeres indican que Urraca ha comprendido toda la ilusión sexual que empapa los rechazos de doña Garoza y que se le ha escapado a ésta en ese «... trayle trayle» que pronuncia la monja de la copla mil cuatrocientas sesenta y seis. Ofreciendo a Garoza una salida para que, sin tener que desdecirse demasiado, pueda ésta mostrar cierta curiosidad en el arcipreste, le dice la vieja que lo único que ella ha venido a proponerle es que hable con él (1480cd). Sigue ahora un rápido diálogo en el que queda de manifiesto que, a diferencia de doña Endrina, la mujer de la que aquí se ocupa Trotaconventos sabe muy bien lo que la vieja haría si llegara a entrevistarse con Juan Ruiz en su presencia (1481). Y después de ofrecerle el dudoso juramento de que jamás la dejaría a solas con él, pero que, si así llegara a hacerlo, que el perjurio caiga todo sobre su anciana cabeza, se cruzan las siguientes palabras entre las dos:

la dueña dixo vieja non lo manda el fuero
 que —la muger comience hablar de amor primero
 cunple otear firme que es cierto mensajero
 Señora el ave muda diz non fase aguero (1483)

dixol doña garoça que ayas buena ventura
 que de ese arçipreste me digas su figura
 bien atal qual sea dime toda su fechura
 non Respondas en escarnio do te preguntan cordura (1484)

En la copla mil cuatrocientas ochenta y tres, la monja ya se ha decidido a hablar de amor, aunque nada de lo dicho entre el final del cuento del ladrón y el momento que nos ocupa parece por sí mismo justificar un cambio de posición. Es como si la monja quisiera asegurarse de que lo que se le ofreció es de verdad, y que de verdad merece la pena, antes de demostrar un claro interés. La tercera contesta valiéndose de un refrán, «ave muda no hace aguero» (1483d), solicitando así que le dé alguna indicación que llevar al pretendiente. El ave inmediatamente reacciona abriendo el pico y expresando dos deseos: el de un buen futuro para la Urraca y el de que ésta le describa la física realidad de su enamorado. Esto es totalmente ocurrencia de la monja. Urraca no ha de una manera

directa provocado tal pregunta. De ave mensajera a ave agorera procede ahora a transmitirse la requerida información; información que, siendo sobre la corteza del arcipreste, quiere Garoza que se le dé cueradamente y no en broma, «non Respondas en escarnio do te preguntan cordura» (1484d), mostrando que para ella lo esencial es lo de fuera, es decir, lo de fuera es el meollo, y que en cuanto a lo que en términos convencionales se considera como meollo del ser humano, ella no tiene el menor interés.

Seramente procede la vieja a enumerar los atributos físicos de Juan Ruiz. A medida que nos va siendo descrito comprendemos por qué, como él mismo nos dijera, no se le olvida nunca amar a las mujeres (152b, 153a), pues sus características sugieren un extremadamente masculino ejemplar de varón.³⁰ Es evidente que la vieja quiere, desde luego, tener éxito en su embajada, y que, mienta o diga ésta la verdad (y lo de mentir parece poco prudente, ya que la monja va a poder contemplarlo muy pronto), es indudable que no está haciendo el menor esfuerzo por disimular o disminuir la rotunda masculinidad del varón descrito. Se nos ha demostrado ya que la vieja conoce bien a las Garozas, así que podemos asumir que sabe cómo presentar lo que a ofrecer viene para que le sea arrebatado de las manos: grande de cuerpo (1485b), de miembros anchos, fornido, veloso. Lo del vello abundante siempre fue asociado con una recia virilidad: Sansón, Priapo, los peludos sátiros, lo que cuelga de la mamola del macho cabrío. Todavía hoy decimos «hombre de pelo en pecho» para indicar que hablamos de un «hombre con toda la barba». Tan asociado está el vello con el macho, que su presencia en cuerpo o cara de mujer es uno de los terrores contra los que Amor advierte a su discípulo: «guarte que non sea bellosa nin barbuda / atal media pecada el huerco la saguda» (448ab). El vello en la hembra es un poco confundir las cosas, ¿para qué acercarse a la que tanto tiene en común con nosotros?: «a la mujer bigotuda desde lejos se saluda». El arcipreste tiene el cuello como de toro, voluminoso y «... non muy luengo...» (1485d), y el pelo oscuro, lo que fue siempre indicio de temperamento ardiente, cosa más del mediodía que del norte y del sol más que de los hielos. Sobre las cejas apartadas (1486a) nos asegura Kane³¹ que tanto en Sicilia

como en Andalucía era común creencia que el tener las cejas unidas constituía un signo inequívoco de homosexualidad. En cuanto a la nariz larga, tan larga que «... le desconpon» (1486d), puede reflejar un miembro viril de las mismas generosas proporciones.³² No cabe duda que los hombres chatos han siempre gozado de poco prestigio entre las mujeres y que resulta hartó difícil imaginar a un Casanova o don Juan desnarigado. La voz grave, «... tunbal» (1487a), es indicio también de buen varón. Camina enhiesto como el pavo real (1486b) para que la hembra pueda desearlo bien y bien admirarlo, y su paso ha de ser sosegado, seguro, arrogante, vertical. Añadamos a esto el hondo y saliente pecho, el fuerte brazo, la muñeca ancha, las bien formadas piernas, los rojos y más bien gruesos labios, la boca de generosas proporciones, el breve pie, y acabaremos con un hombre para encandilar la imaginación de cualquier hembra placentera o no, especialmente si, como en el caso que nos ocupa, se trata de una Garoza conventual y posiblemente con hambre de tres semanas.

Algo de lo que está invadiendo el cerebro de la famélica monja parece que se le está viniendo a la vieja imaginativamente a los brazos, porque al acabar ésta su recorrido verbal por el cuerpo de Juan Ruiz (1488c), como respondiendo a una necesidad que no le es completamente ajena y como si sus palabras, al mismo tiempo que levantaban los ánimos carnales de su interlocutora hubieran estado agitando en su interior los fosos de su propia libido, echa los brazos al cuello de la monja haciendo que se nos presenten así las dos unidas por un deseo que, aunque no de la misma intensidad, lo es de la misma naturaleza. La visión interna de ambas aparece sintonizada sobre precisamente aquellas partes del varón que la tercera confiesa no haber visto: «Señora del non vy mas por su amor vos abraço» (1488d).

He dicho que la descripción del físico del protagonista concluye con los pies, y esto me fuerza a hacer recordar al lector algunas observaciones que hiciera en el capítulo titulado «Debate con don Amor», al hablar de la descripción que su maestro hace a Juan Ruiz de la arquetípica hembra placentera. Allí dije que, según Bernardo Silvestre, la naturaleza, obrando a las órdenes de Dios, comenzó la fabricación del hombre por

la cabeza y la concluyó por los pies: «Physis... hominem format at a capite incipiens membratim operando opus suum in pedibus consumat». ³³ Dije también que este orden refleja la estructura de la creación, cómo todas las posibilidades del ser se presentan organizadas a la manera de una serie de peldaños que conducen de lo ínfimo a lo supremo, y cómo, en esa escalinata, no puede haber peldaños vacíos (principio de plenitud), todo en ella ocupando exactamente el lugar que le corresponde. Esta era la realidad querida por el creador y en ella aparece el hombre incorporado. «Omnis natura Deum loquitur», y si todo en la naturaleza nos habla de Dios, lo que constituye la entidad hombre no puede ser excepción. Nuestro orden, el de esto que llamamos microcosmos, ha de ser el Suyo inevitablemente: la cabeza se halla en alto, más cerca del Espíritu que nuestros pies. Por alto empezaban a describir al hombre, comenzando generalmente con la cabellera y procediendo siempre hacia abajo, casi siempre en el orden que sigue: frente, orejas, cejas, distancia entre ellas, ojos, mejillas, nariz, boca, dientes y barbilla. En cuanto al cuerpo, se comenzaba por el cuello y la nuca, y se proseguía con los hombros, los brazos, las manos, el pecho, la cintura, el vientre, las piernas y los pies.

Al describir a la hembra placentera por boca de don Amor, el autor de nuestro poema, habituada quizá su memoria a recordar retratos de mujer más que de hombres o, quizá, porque el personaje que la describe está hablando en pedagogo, se mantiene más cerca de los preceptos retóricos medievales —aunque sin seguirlos, ni mucho menos, al pie de la letra— de lo que lo hace cuando por boca de la tercera nos describe el arquetípico seductor de hembras o doñeador (1489c). He mencionado varias veces cómo en *Buen Amor* se aproximan a menudo hasta casi confundirse los polos opuestos de muchas dualidades: el meollo y la corteza, por ejemplo, o, en otro sentido, los griegos y los romanos. Quiero señalar ahora la curiosa manera de la que al describirnos este espléndido espécimen de semental humano rompe la vieja las reglas de los tratados retóricos medievales. En este sistema de describir la realidad hombre del que acabo de ocuparme era básica la distinción entre cuerpo y cabeza. La descripción del físico de Juan Ruiz consta de cuatro coplas (1485-1488);

pues bien, en todas ellas se confunden, mezclándose la una con el otro. En la copla primera (1485), casi toda dedicada al cuerpo, aparece la cabeza (1485c). En la mil cuatrocientos ochenta y seis, en la que se describen cejas y nariz, se nos fuerza también a visualizar la totalidad de su cuerpo erguido y en movimiento (1486bc). En la siguiente, dedicada primordialmente a la boca, se incluyen espalda y muñecas (1487d) y, en la última, junto a los ojos (1488a), encontramos pechos, brazos, piernas y pies; es decir, algo de lo más alto y próximo a lo espiritual, los ojos (espejo del alma), aparece en apretado contacto con lo indiscutiblemente ínfimo, lo más cercano a la tierra. Creo y espero poder mostrar que todo esto tiene algo que ver con la clase de amor a que dan vida doña Garoza y su arcipreste.

Las cualidades no estrictamente físicas de Juan Ruiz se enumeran en una sola copla (1489). Lo cual, cuando se contrasta con las cuatro que se utilizaron para la descripción de su figura, parece indicar de nuevo la importancia que la vieja sabe y siente tienen para las monjas estos dones en relación con aquellas cualidades. Las que enumera son algunas de las que se esperaba tuviera cualquier buen amador en la tradición *courtoise*. Juan Ruiz es bueno con hombres (es valiente, 1489a) y lo es con canciones e instrumentos musicales y con dueñas. Si a todo esto se añade el multiplicador efecto de las pociones afrodisíacas que las monjas saben tan excelentemente preparar, tenemos que las posibilidades para la dicha amorosa de Juan Ruiz y Garoza son positivamente alucinantes.

Concluida la descripción, continúa Urraca con dos coplas (1490, 1491) en las que, entre otras cosas, aconseja a la monja que no desperdicie la espléndida ocasión que se le ha venido a la puerta (1490c): ninguna mujer debería dejar de amar a un hombre así, si la oportunidad se le presentara. Centrándose después sobre las gentes de religión, afirma la lozanía de las monjas (1491a), el apetito que sienten los clérigos por las ufanas (1491b) y cómo ni el longitudinal, suave y masculino —al menos gramaticalmente— pez, ni la rana —toda boca y anca y femenina— quieren quedarse sin nadar (1491c); y si el pan de su deseo, el de pez y rana, resulta un poco recio por haber sido dedicado a Dios, todo lo que

hará falta para atreverse con él es un diente afilado por un hambre más recia aún (1491d).

Evidentemente impresionada por la exhortación al buen nadar, Garoza pide a Urraca que le envíe al arcipreste y que lo haga al día siguiente (1493b). Cuando Juan Ruiz viene a verla y a dejarse ver —después de haber tomado para asegurarse de que la monja sabe lo que quiere la precaución de enviarle de nuevo a la vieja con una carta (1497, 1498)—, viene a verla en nombre de Dios (1499a) y con El la encuentra entregada a la oración (1499b). Si el aspecto del protagonista no puede ser, eróticamente hablando, más prometedor, la monja le impresiona a él de idéntica manera. Lo que se ve es hermoso, tanto que le hace pensar en una rosa blanca, y odia al que escondió tras gruesa y negra lana un cuerpo creado para llenarse de hijos. Los ojos de la novia de Dios, que a El debían de hallarse vueltos cuando Juan Ruiz entra —se hallaba la monja rezando— se apartan de su prometido para otear llenos de candela al recién llegado (1502a) e interrumpe su conversación con el primero para hablar con el segundo y enamorarse de él (1502cd). El triángulo se completa.

Es evidente que, para que un triángulo exista, los tres vértices, los tres lados, han de estar siempre presentes. Si uno se borra o se olvida, el triángulo desaparece. Desde que en la copla mil cuatrocientas noventa y nueve contempla en misa nuestro protagonista por primera vez a doña Garoza hasta que, en la mil quinientas seis, el amor se termina con la muerte de la monja, la presencia de Dios ha sido constante. En el nombre de Dios comenzó la aventura nuestro don Juan (1499a), pronunciando su nombre se despide de la hermosa dueña de hábito negro (1506d). Nueve veces aparece el nombre de Aquel a quien la amada del arcipreste ha sido prometida, nueve veces en el espacio de ocho coplas, durante las cuales la monja y Juan Ruiz se aman. Desde ese amor, a El los dos se vuelven constantemente después de volverse a sí mismos, antes de volverse a sí mismos, después de volverse a El. De un lado a otro van los ojos enamorados, del espléndido cuerpo al espíritu inacabable. Carnal y Cuaresma se van sucediendo incesantemente entre estas dos criaturas prometidas a Dios. En este sentido no puede haber ambigüedad: ¿cómo pueden un sacerdote y una monja amarse en territorio

consagrado a Dios sin sentir su presencia ni acordarse de El? ¿Cómo pueden dos cuerpos como los descritos, dos deseos como los que hemos visto irse alzando ante nuestros ojos, no saciarse uno en el otro cuando tan deliberadamente se han buscado? Con Dios en limpio amor, Garoza pudo hacer mucho bien a Juan Ruiz; Juan Ruiz pudo haberse sentido muchas veces cerca de Dios de la mano de la monja que hacia Dios a menudo apuntaría, y tuvo que haber horas devotas y peticiones de perdón y obras piadosas, los dos olvidados en mutua compañía de cualquier otra locura de este mundo. En el retrato que la vieja hiciera del protagonista vimos cómo, rompiendo los cánones retóricos, cuerpo y cabeza, lo elevado y lo inferior, se mezclaban en cada copla, y sentimos como si en esta aventura hubiera podido Juan Ruiz con una sola realidad satisfacer el doble y opuesto apetito de su esquizoide naturaleza: aquello a que su alma le inclina, aquello que su cuerpo le exige. Da la impresión que el arcipreste ha alcanzado una plenitud imposible y que está con una misma moneda pagando casi al mismo tiempo a Dios y al César. ¿Pudo Juan Ruiz haber creído, animal en celo constante de hembra y de eternidad, que no tendría ya que seguir buscando, que ya le era posible prescindir de la inagotable Trotaconventos? La ilusión de establecer un todo de dos creaturas distintas a nivel de lo sensible no pudo durar mucho tiempo, sin embargo: apenas dos meses (1506a). Como el ladrón de su cuento definitivo, doña Garoza muere inesperadamente de haber pecado tanto.

Pero *Buen Amor* nunca disfraza de trágica la condición de su protagonista, y la sonrisa se insinúa incluso en el momento en que la muerte hace su aparición:

Para tales amores son las rreligiosas
 para rrogar a —dios con obras piadosas
 que para amor del mundo mucho son peligrosas
 E Son las escuseras. peresosas mentirosas (1505)

Atal fue mi ventura que dos messes pasados
 murio la buena duena oue menos cuydados (1506ab)

Su amada es monja, y las monjas, nos dice, son en el amor escuseras, mentirosas, perezosas. ¿Es su ventura, la de que

ella muera, amarga o feliz? Los manuscritos de Salamanca y Toledo sugieren que fue feliz, pues en el verso siguiente leemos que después de su defunción tuvo «... menos cuydados» (ST 1506b). ¿Está pensando ahora en almas? Así lo sugiere el que en los dos versos siguientes (1506cd) pida perdón por la de ella y por los pecados de ambos y de todos. En la copla que viene a continuación (1507), Juan Ruiz se halla claramente apesadumbrado. En ella debe estar considerando el cuerpo que ha perdido y la soledad en que ha quedado de nuevo el suyo. Encontramos, pues, junto a la muerte, la sonrisa de haber perdido a una mujer amada. ¿Espíritu que gana o carne que pierde? ¿O están ganando los dos (espíritu liberado gracias a la muerte de una mujer que como placentera era perezosa), o están los dos perdiendo (el espíritu, porque Garoza a veces a Dios lo reorientaba; la carne, porque era una mujer hermosa)? No importa como lo pongamos; hay algo en todo esto que conmueve como profundamente exacto.

Fuere lo que fuere, Juan Ruiz está solo y quiere volverse a «casar» (1508b). La vieja le busca una mora, pero ésta, en dramático contraste con la elocuencia de la monja, se niega a hablar el idioma de la tercera. Garoza empezó dando a entender que no le interesaba lo que se le venía a proponer, pero no quiso dejarlo de oír y dialogó con ella en un estilo y utilizando recursos muy parecidos a los de su tentadora, y hace esto con tanto afán que es la misma Urraca la que ha de poner punto final al intercambio de «exempla». La mora, que debe conocer el castellano, pues bien entiende lo que se le dice, se niega a contestar en esa lengua y a adentrarse en el territorio lingüístico de la vieja. Quiere mantener bien delimitados sus dos mundos, claramente aparte su verdad y la de Urraca. La mora no quiere dejar de ser mora y nos muestra lo sencillo que es decir no cuando no se desea lo que se nos viene a ofrecer. Siguiendo tan de cerca como sigue a la aventura de Garoza, su actitud viene, en virtud de la intensidad de su contraste, a confirmar la carnalidad de la cristiana que había prometido a Dios sus amores.

Se inició esta sección dejando atrás cuaresma y negación de vida en busca de viudas a las que revitalizar con cuerpos nuevos que las arrancaran de la vecindad de la muerte, y hemos venido a parar muy cerca de ella. Juan Ruiz continúa

vivo, sin embargo, y busca apresuradamente más cuerpos a los que amar, más mujer. Se encuentra con una negativa y se vuelve a la creación artística. Recordándonos al español que canta cuando rabia, se llena de cantares y dirige su atención a la música y a los instrumentos que la producen, y, posible elemento de concatenación, perora sobre aquellos que, siendo cristianos, no se prestan bien a la interpretación de las melodías árabes, no pueden alcanzarlas, hacerlas suyas, hacerse de ellas. Jamás deben tocarse las unas con los otros, y si se intenta a la fuerza, única manera de hacerlo, el resultado habrá de ser vergonzoso y deberá el culpable pagar una multa (1513-1517).

¹ Aristóteles, *The Works of Aristotle*, eds. y trads. J. A. Smith y W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1921. No disponiendo de ninguna traducción castellana de *Historia Animalium*, cito de esta edición inglesa.

«... and besides this the recollection of pleasure associated with former indulgence creates a longing for its repetition.» (*Historia Animalium*, VII, cap. 1.)

² Martín de Riquer, «La cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*», *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, II tomos, Liège, Édition J. Duculot, S. A., 1969, páginas 511-521.

³ G. B. Gybbon-Monypenny, «The two versions of the *Libro de Buen Amor*: the extent and nature of the authors revision», *BHS*, 39 (1962), p. 212.

⁴ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, IV tomos, Berna, Ed. Francke, 1954, IV, p. 656.

⁵ Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, p. 656.

⁶ Hago excepción en este caso a mi regla de reproducir siempre el texto ofrecido por Criado del Val y Eric W. Naylor y, de acuerdo con Cejador, Chiarini y Corominas, enmiendo el 'entyende' del MS. de Salamanca —aquí el único— a 'entyendo'. El error es palpable. No veo cómo puede la vieja entender los decires de una dueña que todavía no ha abierto la boca.

⁷ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, 1943, p. 934.

⁸ Véase en la edición de Chiarini la nota al verso 757b. Véase asimismo lo que sobre la tórtola se nos dice en *The Book of Beasts, being a translation from a Latin Bestiary of the Twelfth Century*, ed. T. H. White, London, Jonathan Cape, 1954, pp. 145-146.

⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Covarrubias, Madrid, Gredos, 1967, p. 496. En cuanto al significado de 'casar' véanse las coplas 795 y 1508 y la nota número 17 del capítulo octavo de este trabajo.

¹⁰ Ningún editor, que yo sepa, ha dejado de hacer interrogativa esta expresión. ¿Adolo?, puntúan, pues, Ducamin; Cejador, Chiarini, Corominas y Criado del Val.

¹¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 498.

¹² Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 498.

¹³ Los tres manuscritos ofrecen 'espera'. Elijo Toledo porque da ya una forma femenina. Margherita Morreale señaló el sentido de este 'espera' en «Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*», BRAE, 43 (1963), pp. 335-336. Chiarini escribe en su edición, p. 251: «espera: l'esitazione grafica fra ph ed f nel latino medievale ha spesso dato luogo alla sostituzione de f con p».

¹⁴ Véanse las definiciones que de este término ofrecen los diccionarios de la Real Academia y de María Moliner.

¹⁵ Harry H. Wedeck, *Dictionary of Aphrodisiacs*, New York, Philosophical Library, 1961.

¹⁶ «Con cebolla se empina la...»

¹⁷ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 500. Elisha K. Kane, «The Electuaries of the Archpriest of Hita», *MPhil*, 30 (1932-33), pp. 263-266.

¹⁸ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Julio Cejador y Frauca, II tomos, Madrid, Ediciones de «La Lectura», Clásicos Castellanos, 1913, II, p. 177. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, p. 470.

¹⁹ Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, p. 798.

²⁰ Wedeck, p. 202.

²¹ César E. Dubler, *Las materias médicas de Dioscórides, transmisión medieval y renacentista*, VI tomos, Barcelona, 1955, III, pp. 303-304.

²² El diccionario de la Real Academia define la maravilla como «planta herbácea de la familia de las compuestas, de tres a cuatro decímetros de altura, con hojas abrazadoras y lanceoladas, flores terminales con pedúnculo hinchado, circulares y de color anaranjado».

²³ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 504.

²⁴ Dubler, III, p. 354.

²⁵ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, trad. Luis Cortés y Góngora, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1951, p. 432.

²⁶ Véanse algunas de las recetas que nos ofrece Cejador en sus notas a estas coplas: II, pp. 176-181.

²⁷ Nótese, por ejemplo, en *Buen Amor*, la descripción de la zorra haciéndose la muerta, el uso del estilo directo, la rápida caracterización a base, sobre todo, de los oficios de los vecinos que van cortándole cosas al pobre animal, etc.

²⁸ Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, Archiprêtre de Hita, Paris, Librairie Droz, 1938, p. 155.

²⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 544.

³⁰ Consúltese a este respecto el trabajo de Elisha K. Kane, «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *MLN*, 45 (1930), pp. 103-109, al que sigo aquí muy de cerca.

³¹ Kane, p. 106.

³² Kane, p. 107.

³³ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle*, Paris, Librairie Champion, 1924, p. 81.

X

DE LA MUERTE DE TROTA CONVENTOS A LOS ÚLTIMOS GOZOS DE SANTA MARÍA

Escribí en el capítulo de las callejas y las montañas que con la dueña de pocos días la muerte irrumpe bruscamente en *Buen Amor*. Temo no haber sido del todo exacto al afirmarlo así. La muerte, debí haber dicho, se actualiza, toma forma concreta por primera vez en uno de los personajes de la acción primaria del poema, cuando ocurre en el cuerpo joven de la quinta hembra placentera. Su presencia, sin embargo, se ha hecho sentir desde el comienzo, desde aún antes de la primera línea de la primera copla, cuando nos tuvimos que enfrentar con la inscripción «Ihesus nazarenus rrex Iudeorum», que instaló en nuestra imaginación el INRI íntima y sarcásticamente asociado con la muerte inacabable de Cristo. No creo que ni en el siglo XIV ni en el nuestro haya podido nunca ser fácil pensar en esa inscripción sin pensar al mismo tiempo en un cuerpo sin vida colgado de una cruz. En el poema, esta cruz se tornará más adelante carne gozosa de panadera para volver después a recobrar su forma inicial con las dos «pasiones» a través de las cuales regresa Juan Ruiz de las montañas al mundo cristiano y civilizado. Esta es, asimismo, la cruz que ahora, con el morir de Urraca y muy cerca ya del final del poema, se nos muestra vencedora tanto de muerte como de pecado. A su pie comenzó nuestra andadura por la cuádruple vía de *Buen Amor*, y con ella —muerte y vida— hemos ido continuando sin que al goce de la una se le permitiera nunca anular por mucho tiempo el recuerdo de la otra.

Una rápida mirada atrás quizá confirme lo que acabo de decir. Inmediatamente después de la inscripción de la cruz, nos encontramos con una oración modelada sobre otra, el *Ordo*

commendationis animae, cuyo propósito es suplicar a Dios que reciba el alma del agonizante. La presencia de la muerte aviva el prólogo en prosa sobre el que proyecta su lección: «*beati mortui qui in domino moriuntur opera enim illorum secuntur illos*», «*breues dies hominis sunt*», «*homo natus de muliere breues dies hominis sunt*», «*anni nostri sicut aranea meditabuntur*». Aviva también nuestra memoria para que marchemos con ella siempre por el camino que hemos de recorrer: «*in via hac qua gradieris*», son palabras que constituyen parte del tema y que se repiten dos veces.¹ En las coplas treinta y dos y cuarenta y tres, últimas de las dos series de gozos de Santa María, vuelve la muerte a hacerse sentir. Su presencia, sugiriendo cómo el hombre se autodestruye en el amor que obtiene de la hembra, no deja de insinuarse sobre la cruz de esa panadera que se yergue con sugerencias de Gólgota entre las dos dueñas que primero ama nuestro protagonista. La historia del hijo del rey Alcaraz nos fuerza a considerar cómo el universo sabe ya de nuestra muerte y la presenta registrada de alguna forma en el momento en que empezamos a vivir. En el debate con don Amor (debate al que tanto nos recordarán, como veremos, las coplas que inician esta sección del poema) encontramos cómo Juan Ruiz una y otra vez identifica a éste como destructor de cuerpos y almas; vimos morir a las ranas devoradas por su rey; vimos cómo el topo (gramaticalmente varón) y la rana (gramaticalmente hembra), que se atan uno a otro para poder salvarse, son destruidos por culpa de esa unión que no da origen, como se pretendía, a una voluntad común, sino que exagera dos egoísmos, dos «*cupiditas*», dos maneras distintas de entender la salvación. En las coplas quinientas seis y siete, en una escena que volverá a aparecer en la imprecación contra la muerte que abre la última sección del libro, vemos los cuerpos de monjes, clérigos y frailes aleteando nerviosos junto al rico agonizante para abalanzarse a competir ferozmente por sus despojos en el momento en que el potentado se convierta en carroña.² En las coplas quinientas cuarenta y una y quinientas cuarenta y tres, el débil ermitaño que bebió y violó mata y es ajusticiado. En la que podemos llamar trama primaria de la narración, la muerte vuelve a entrar en escena de la mano, la palabra y el luto de doña Endrina (G 759-G 762), cuya viudedad, como

intenté demostrar en la sección de mi libro a ella dedicada, tiene serias y diversas implicaciones. Por ejemplo, al cubrir del recuerdo del cadáver de su marido el cuerpo de la mujer deseada parece como si el amador-arcipreste se nos mostrara revestido de las mismas plumas de que parecían dotados los monjes y curas que rondaban el lecho del millonario moribundo. Y si en el episodio de don Pánfilo y don Melón la muerte no se manifiesta más que en el vestido y el recuerdo, en el episodio que viene a continuación toma ésta cuerpo en el de la niña de pocos días con el que, al parecer, nuestro protagonista había llevado a cabo tan consumado y satisfactorio juntamiento. Luego vendría el descendimiento de Juan Ruiz a Guadarrama, ese escapar de la muerte saliéndose de la vida, de las callejas de la cristiana comunidad, para hundirse entre picos y nieve en una invertida e infrahumana forma de existir. Más tarde, su retorno, a través de dos «pasiones» —visiones micro y telescópica del tiempo empapado de la muerte de Cristo— después, la ceniza del miércoles corvillo y la cuaresma y la Semana Santa, es decir, la muerte de nuevo, y la resurrección, la del hijo de Dios, la de don Carnal y don Amor, y el comienzo con ellas de otro ciclo, la llegada de otra primavera. A un lado tenemos la carne, la vida y su alborozo; al otro, la imagen de la muerte, la muerte con esas dos viudas de las que nuestro metamórfico —ahora cuervo otra vez— arcipreste no conseguirá probar bocado.

De una viuda hemos pasado a dos; de una niña de pocos días de la que sólo conocemos su apetitosa juventud, a una mujer ya hecha, a una Garoza que ofrece o posee, junto con un hermoso cuerpo, una mente bien formada e informada, un entender de Dios y de los hombres que le va a permitir amar a ambos tan simultáneamente como sea posible a un ser humano y proporcionar a su amador las mismas simultáneas y fantásticas posibilidades.

Doña Garoza muere. Una muerte más inmediata, mucho más convincente porque es la de alguien que conocemos mucho mejor. La muerte va acercándose al objetivo, apoderándose de la pantalla. Creo que con la de Urraca, la veremos en un total primer plano; durante un cierto tiempo no habrá nada más que ella ocupando nuestros ojos. Llegará incluso a abrir la boca. Nos hablará.

Muerte y vida son —cómo podían no serlo— otros dos opuestos que convergen en el poema reflejando sobre él su inseparable y agónica realidad. Por el momento, la muerte llena *Buen Amor*. En la copla mil quinientas dieciocho se nos informa bruscamente del fin de la tercera, y en la siguiente empieza a manifestarse el desconsuelo de Juan Ruiz, pero es en la copla mil quinientas veinte en la que éste rotundamente instala en escena a la autora de su desdicha interpe­lándola. Lo hace como «con saña...» (182a), en un tono que recuerda a aquél con que agrediera a don Amor (182 y ss.) y, como en el largo ataque que contra él entablara, vemos que aquí se presenta a la muerte como destructora de cuerpos y de almas. No olvidemos que don Amor, padre de la codicia, raíz de los siete pecados capitales, es fundador en un cierto sentido de la dinastía del mal y, por tanto, como la muerte, proveedor de colonos para el infierno.

El pasaje en que la muerte se hace sentir como personaje del poema se extiende desde la copla mil quinientas veinte hasta la mil quinientas setenta y ocho, con la cual concluye el epitafio de doña Urraca. Distingo en ella las partes siguientes dependiendo de la identidad de la persona o personas a quien Juan Ruiz directamente se dirige: A. 1520-1530, la segunda persona es la muerte misma; B. 1531-1543, el protagonista se dirige a un oyente colectivo: los señores (1531a); C. 1544-1568, la segunda persona es de nuevo la muerte; D. 1569-1572, la vieja es a la que se habla; E. 1573, dirigida a las dueñas; F. 1574, 1575, coplas que parecen originarse en una imaginación que nos tiene ya presentes a todos. A estas seis partes podemos añadir una séptima, en la que la muerte, que había salido por un momento de escena, toma la palabra y desde Urraca, desde el fondo de su sepultura, hace acto oral de presencia: «vrraca so que yago so esta Sepultura» (1576a).

El procedimiento de aproximación seguido para hacernos sentir una experiencia tan inevitable como ajena —del todo sólo la podremos entender una vez— es análogo al que cerca de un siglo más tarde seguiría Jorge Manrique para hacernos comprender la muerte de su padre, don Rodrigo, o su personal manera de experimentarla. Al final de sus famosas coplas, la muerte misma viene a golpear a las puertas del maestro y la oímos dialogar con él. El procedimiento aparece allí mucho

más claramente delineado que en *Buen Amor*, donde se va como a trompicones, en un marchar lleno de sacudidas que resulta, como casi todo en él, reflejo y parte de la esencialidad del poema y ajustadísimo a la visión de la realidad en él incorporada. En cualquier caso, el acercamiento ha ido un paso más allá que en las coplas manriqueñas. Aquí la muerte que nos habla tiene un contorno concreto, el de uno de los personajes más cuidadosamente perfilados del libro, y aquí ella nos habla directamente a todos nosotros. Esta cercanía hará la lección que la sigue tanto más eficaz; el «muy largo me lo fiáis» nos resulta imposible al habérsenos aproximado tanto el final.

Otros factores han contribuido a este acercamiento: el cambio de interlocutores, el permutar de segundas personas. Si el protagonista se hubiera todo a lo largo de estas coplas constantemente dirigido a la muerte, la escena de su diálogo con ella hubiera adquirido inmediatamente una mucho mayor definición, hubiera sido ésta una cosa claramente entre los dos. Nosotros nos sentiríamos espectador puro y, como tal, nuestra tranquilidad se vería mucho menos afectada. Una estrategia así hubiera dividido el universo del autor de *Buen Amor* en dos territorios claramente diferenciados: el suyo y de su muerte (al menos el de la muerte que le ocupa), por un lado, y, por otro, el nuestro, sus espectadores. Si, como sopecho y he sugerido antes, el autor de este poema sabe tanto de teatro como de teología, obrar así le hubiera tenido que parecer simplemente falsear la realidad. Del cielo a la tierra o del espíritu a la carne pasa Cristo, pasa constantemente la fuerza de la providencia divina, pasa la gracia: del infierno a la tierra pasan tentaciones y tentadores, ángeles malos y mal amor, Satanás, en última instancia, ejemplo el más puro de «cupiditas». He mencionado el teatro porque para la época de Juan Ruíz los demonios llevaban ya cerca de dos siglos saltando de su «mansión» a la platea, circulando entre los espectadores para volver después a la escena a llevarse a los suyos al infierno (*Ordo Representationis Adae*, s. XII); los ángeles, por su parte, habían estado manteniendo con las tres Marías una conversación que forma el núcleo de un amplio número de *Visitaciones Sepulchri* celebradas a lo largo y ancho del occidente europeo desde finales del siglo x. Estas tres



Marías después de hablar con el ángel se volvían con el sudario vacío a los espectadores, al público participante, para mostrarles que el ángel había dicho, en efecto, la verdad y que para ellos también había Cristo resucitado, uniendo así en una misma acción público y celebrantes. Se me dirá que la liturgia romana no se implanta en la España de Castilla hasta el concilio de Burgos de 1080 y que en los MSS de liturgia mozárabe no se encuentran pruebas de que hubiera en ella nada que se pueda considerar como ejemplos de drama litúrgico. Ha pasado, sin embargo, mucho tiempo desde la época de Alfonso VI hasta la de *Buen Amor*, y entre ellas —más cerca de la segunda que de la primera— tenemos la conocidísima ley 34 del título VI de la partida I, que prueba abundantemente que el teatro religioso y profano era una realidad extendida y explotada por todo el reino de Alfonso X el Sabio. Dada la semejanza observable entre el único auto medieval conservado en Castilla, el de los Reyes Magos, y otras obras del ciclo de Navidad en el resto de occidente (el *Ludus de Nativitate*, de Benediktbeuern, por ejemplo, en el que se encuentran tres monólogos pronunciados por los reyes magos al divisar la estrella análogos en extensión y perplejidad a los pronunciados, no en latín, sino en la lengua vernácula, por los magos castellanos) y dado el enorme desarrollo que el teatro había ya alcanzado en la España del siglo XIII, no me parece demasiado arriesgado pensar que lo mismo que se tomaron para enriquecerlo historias del nacimiento de Cristo, se tomaran también de su pasión y muerte, así como otros materiales relacionados con el año litúrgico, parábolas del nuevo testamento, hechos extraordinarios de los santos a que ciertos días eran dedicados, materiales del viejo testamento e, incluso, milagros de la virgen. Me permito decir aquí que en esto de incluir un sermón en prosa en el interior de una obra en verso no es el *Buen Amor* castellano, ni mucho menos, ejemplo único. A partir del año 1339 se comienza a escribir en París para el gremio de los orfebres una serie que llegará a componerse de cuarenta versiones dramáticas de otros tantos milagros de la virgen (MS Congé, BN 819, 820). En todos ellos, en un momento dado, se interrumpe el progreso de la acción y se pronuncia un sermón en prosa mediante el cual se acorta la distancia entre escenario y público al trans-

formarse partiendo de su propio interior, aunque por breve tiempo, una representación teatral en una ceremonia religiosa. Lo más entretenido y lo más áridamente serio venían así a mezclarse en una única actividad. Esta mezcla de referentes de tonalidad dispar era muy apropiada para la versión dramática de un hecho milagroso, ya que la lección de todo milagro está basada precisamente en la manifestación de un poder sobrenatural operando en el centro de la realidad de cada día. No ocurría, sin embargo, sólo en los «milagros»; también tenía lugar en los «misterios» y en las obras de la pasión. La mezcla de la lengua latina y la vernácula en algunos de ellos, por ejemplo, o el habla callejera con que pueden expresarse tanto la virgen María como Herodes, o Abel, o Lucifer. La síntesis de «sublimitas» y de «humilitas», la actualización en el hoy —medievalización— de acontecimientos ocurridos en un pasado distante, pero cuya validez se mantiene a lo largo de todos los presentes de la historia humana, es constante en el teatro de los siglos XII al XIV, y refleja toda una manera de concebir el universo, la imperativa realidad de un modelo al cual, en mayor o menor grado, la imaginación no tiene más remedio que ajustarse. Que no es sólo en el teatro donde esta convergencia de opuestos se manifiesta, es evidente. Que en ningún lugar podría esta convergencia manifestarse de forma tan eficaz como en la escena, creo que también lo es dado que el teatro empieza ya por ser esencialmente una encarnación, un volverse en hecho, si bien imitativo, la palabra. Que la convergencia de opuestos, a título —bien entendido— transitorio, constituye una de las estructuras básicas de *Buen Amor* donde se manifiesta operando a todos los niveles, tanto en la narración primaria como en la secundaria, informando sus partes, uniendo grupos de éstas en segmentos parciales y dando al libro indiscutible unicidad, es algo que creo se nos ha venido imponiendo a lo largo de los pasados capítulos y de lo que espero poder ofrecer al final de éste una visión totalizadora. Lo que pretendo sugerir aquí es que la estructura a que me refiero aparece tan enérgicamente constituida en *Buen Amor* como para, ya de por sí, dramatizar su contenido contribuyendo a aproximar su manera de ser realidad y la manera de serlo del teatro que se escribe en el occidente europeo entre

los siglos XII y XIV. Esta proximidad no tiene, por otra parte, nada de extraño, especialmente si se piensa en el evidente conocimiento que el autor posee de la tradición literaria occidental, en que en el poema éste se muestra consciente de que sus aventuras serán oralmente interpretadas y transmitidas, y en que hace parte integrante de su relato a un auditorio en el que a menudo piensa y al que más de una vez se dirige directamente.

Temo haberme extendido demasiado. Hablaba de cómo en estas coplas (1520-1578), inspiradas por una muerte, *Buen Amor* la proyecta sobre todos valiéndose del dramático (y teatral) recurso de hacerla persona (segunda) y de cambiar la identidad de esta segunda persona sustituyéndola bruscamente y diversas veces, bien por la vieja ausente, bien por las dueñas que ya siente como definitivamente inalcanzables, o bien por cada uno de nosotros con ese «señores» (1531a) o ese «fagades» (1575d) en el que no podemos evitar el sentirnos incluidos.

Se nos fuerza a sentir cerca a la muerte obligándonos a considerar lo que ésta habrá de quitarnos y tendremos que dejar atrás y la repugnancia que, una vez convertidos ya en sus víctimas, inspiraremos en aquellos que fueron parte de nuestro vivir: padres, madres, hijos, mujeres, esposas (1527). La lista no permite que pueda nadie dejar de sentirse inmediatamente afectado. Nuestro cuerpo, a la manera de res podrida, les hará huir de nosotros (TG 1525d).

En el primer grupo de coplas (1520-1530) las consideraciones que su llegada provoca en el que la insulta son de orden puramente material. Es una mirada dirigida ya desde la propia muerte totalmente hacia atrás, hacia todo aquello de lo que ella nos desposee; es sólo muy al final de esta sección cuando algo que puede tener validez futura aparece mencionado, se trata del bien obrar: «el que byen fazer podiese oy le valdria mas» (1530c). Es la primera nota de esperanza, el principio de una posible explicación. El protagonista aparta en este momento sus ojos de la muerte y se dirige, en el comienzo ya de la sección siguiente, a las humanas criaturas a las que aleccionará a hacer el bien (1531-1533), contrastando el alcance de este bien hacer con la falta de sentido que ante la muerte adquieren los tesoros materiales que hayamos acumu-

lado. Tesoros que sólo servirán para transformar en cuervos a hermanos, amigos y parientes; es decir, a aquellos que, asqueados del cadáver en que nos hemos convertido, se abalanzan ahora sobre lo que dejamos detrás, incluyendo la carne moza de nuestra viuda, la cual tanto más rápidamente conseguirá marido nuevo cuanto con más dinero haya quedado decorada (1542).

La sección concluye con una copla que quiero citar entera: «Allego el mesquino E non ssopo para quien / E maguer que cada esto ansi avien / non ha omne que faga su testamento byen / fasta que ya por ojo la muerte vee que vien» (1543). La cito porque algo de lo que en ella se dice me parece, como espero confirmar más tarde, aplicable a todo el libro: no importa lo que sobre la muerte se nos asegure el resultado será que todo el mundo continuará viviendo como antes. Nada cambiará. No obstante, al protagonista le gusta poetizar y se procura una excusa espléndida para seguir haciéndolo. La copla se cierra con dos versos en los que afirma que nadie tendrá en cuenta a la muerte hasta que no se vea forzado a enfrentarse con ella, hasta que no la vea, «... por ojo...» (1543d), venir. Esto es lo que intentará hacer a continuación: ponémosla delante. Lo hace convirtiéndola de nuevo en su interlocutora (1544a) y presentándonos con escueto y ajustado detalle la progresiva transformación de un ser humano en un cadáver, prestando atención tanto a los aspectos físicos como psíquicos de la citada metamorfosis (1545-1549). No es ya, como antes, que lo que era nuestro nos es arrebatado; lo que ahora se nos arrebatara es nuestro propio existir; es sin nosotros mismos sin lo que ahora nos quedamos.

De nuevo aquí se nos viene don Amor a la memoria. Entre las cualidades enumeradas en las coplas mil quinientas cuarenta y ocho y cuarenta y nueve hay muchas de las que don Amor atribuye a los enamorados (155-159), y aconseja al arcipreste que adquiera (553, 563).³ Del amor se nos dijo allí también, sin embargo, que «... siempre fabla mentiroso» (161d) y, como acabo de mencionar hace unas páginas, en el largo ataque que le dirigiera el arcipreste (181-422), éste nos lo presentó como destructor de cuerpos y de almas. Lo que la

muerte hace con el cuerpo y sus atributos se nos ha ya descrito; lo que hace con las almas nos va a ser mostrado a continuación cuando Juan Ruíz nos la describa como residente y causa del infierno (T 1552ab, 1553a) y vaciadora de sillas celestiales (1555a). Creo que hay un paralelo entre los tratamientos que amor y muerte reciben en el poema y que el amor es como una especie de mortal anticipación, el padre de la raíz de todos los males. Entendido así, se hace más claro el sorprendente contenido de la copla mil quinientos cincuenta y cinco: «Tu despoblaste muerte al cielo e sus syllas / los que eran lypieça fesiste los mansillas / feçiste de —los angeles diablos e rrensillas / escotan tu manjar adobladas e sensillas». Fue el amor que sustituye a Dios por el propio yo, amor necesariamente loco porque al dirigirse hacia sí mismo se está inevitablemente dirigiendo contra sí mismo, el que destruyó y sepultó a Lucifer en el infierno. Es esta idea de la criatura afirmándose a sí misma para acabar con la superioridad de su creador la que parece reflejarse en la muerte de la copla mil quinientas cincuenta y seis, donde ésta se torna contra el señor que la «... fiso...» (1556a). Pero, en su afán deicida, Lucifer y muerte son igualmente absurdos, y Cristo se yergue vencedor desde ellos mismos abriendo para el hombre las puertas de un futuro interminable (1564).

Del macho codicioso de hembra que empezara insultando a la muerte pensando en las dueñas con las que, al haberse quedado sin Urraca, ya no podría celebrar su juntamiento, pasamos al que se queja de ella porque le arrebató el cuerpo, los bienes temporales; una muerte que le va quitando cada vez más carne hasta que, sintiéndose de toda desprovisto, pasa de pronto a atacarla con las palabras del varón redimido, receptor de gracia y consciente de sus eternas posibilidades. Nos la presenta ahora como destructora del alma, y origen, como el amor loco, de todo mal, como enemiga de Cristo. Del hombre aferrado a la diaria obsesión de su mantención y juntamiento hemos pasado al hombre cristiano consciente y preocupado de su destino sobrenatural; del macho más o menos satisfecho, hemos venido a dar en el teólogo. No durante mucho tiempo; de pronto, en la copla mil quinientas sesenta y ocho, el frustrado y fornicario arcipreste desciende de nuevo sobre *Buen Amor*: «Muerte desmesurada matases a —ty sola / que

oviste con-migo mi leal vieja dola / que me la mataste muerte ihesu xristo conplola / por su santa sangre e por ella perdona». «Humilitas» y «sublimitas» se muestran de nuevo en apretado contacto. El péndulo parece haber concluido otra vez su doble trayectoria.

Empezamos en la copla mil quinientas veinte con algo envuelto en broma, algo que, quizá, como Lapesa sugiere siguiendo a Lecoy,⁴ haría sonreír especialmente a aquellos oyentes más cultos que vieran detrás de los versos castellanos los latinos que Geoffrey de Vinsauf ofrece como ejemplo de cómo expresar el dolor cuando llega el tiempo de sentirlo: «Temporibus luctus his verbis exprime luctum» (v. 367). Unos versos más tarde escribe: «O dolor! O plus quam dolor! O mors! O truculenta / Mors! Esses utinam, mors, mortua...» (vv. 386-387). Puede que algunos de los más refinados de entre los más cultos sonrieran de manera especial al pensar que el dolor que Geoffrey siente y la muerte a la que increpa es la de Ricardo Corazón de León, sustituido aquí por la no menos activa trotaconventos. Es posible porque este pasaje de la *Poetria Nova* separado del resto de la obra circuló mucho por toda la Europa culta.⁵ Pero si hubo risas educadas, los anal-fabetos en cuestiones retóricas podrían reírse también al oír al fastidiado varón insultar enfadadísimo a la muerte por haberla ésta dejado sin manera de copular. Estas sonrisas y esta vieja del comienzo vuelven a colorear de nuevo el lamento de Juan Ruiz en la copla citada más arriba (1568). A la muerta vieja se dirige ya directamente en la que viene a continuación, acercándonosla y acercándonosela por medio de la segunda persona.

La ilusión de su presencia apenas si llega a consolidarse, pues en el verso 'c' de esta misma copla (1569) se pregunta el desconsolado protagonista a qué lugar le habrán llevado a su tercera: «ay mi trota conventos mi leal verdadera / muchos te siguan biua muerta yases Señera / ado te me has leuado non cosa çertera / nunca torna con nuevas quien anda esta carrera» (1569). De todas formas, y aunque después la plante en el paraíso (1570), pasa a imaginarla acto seguido en un purgatorio innominado, del cual podrá Dios llevarla a su gloria (1571a) y en el que ella podrá beneficiarse de las limosnas, plegarias y demás buenas acciones que para ayudarla

realice el poeta (1572ab). La identidad entre segunda persona y vieja se mantiene constante a lo largo de las cuatro coplas (1569-1573). La segunda persona que ha sido ya utilizada por la muerte, el auditorio («señores», 1531; «amigos», 1533c) y ahora por la vieja, pasa en la mil quinientos setenta y tres a convertirse en «dueñas» (1573a) para volver acto seguido a hacerse de nuevo auditorio: «ffizele vn pitafio pequeño con dolor / la tristesa me fiso ser rrudo trovador / todos los que —lo oyeren por dios nuestro Señor / la oraçion *fagades* por la vieja de amor» (1575).

Es, en mi opinión, especialmente significativo este funcionamiento de la segunda persona como una especie de corteza vacía que puede rellenarse con un meollo u otro. El efecto es que meollo y corteza llegan a confundirse en tanto en cuanto el protagonista se mantiene dirigiéndose a una realidad que en uno de sus aspectos, el formal, se presenta inalterable, mientras que en el otro, llamémoslo semántico, cambia de contenido brusca y repetidas veces. La forma se torna así inmutable, mientras que la esencia que anima a ésta, cambia. El meollo está adquiriendo características asociadas con la corteza, y al revés. Añado que, de todos los frutos que han venido a rellenar esta corteza que es la segunda persona, ha sido la muerte la que más tiempo ha permanecido dentro de ella, con lo cual la muerte viene a proyectarse de una manera particularmente intensa sobre las demás realidades que se avéncindaran en su interior. Entre éstas figura el auditorio que es en *Buen Amor*, no creo que haga falta insistir sobre ello, un personaje más. Así, pues, en esta copla (1575), al dirigirse a nosotros, personajes de su libro, es a la muerte a quien nos acerca, y lo consigue aún más eficazmente cuando inmediatamente después de habernos introducido en su escenario, hace que ella misma, desde la enterrada Urraca, nos dirija la palabra.

El momento es serio, quizá el más serio del poema. Nunca hemos estado más cerca de dejar de ser lo que somos, es decir, más cerca de la muerte. Cuando la vieja —su cadáver— nos habla, lo hace identificándose a sí misma no como trotaconventos o por medio de cualquier otro apelativo que hubiese podido servir para el caso; utiliza precisamente su nombre, Urraca, la feminidad charlatana, el pajarraco hablador ince-

sante que ni bien metido en tierra deja de cascar. La sonrisa se hace casi una con lo que sentimos más como su opuesto, la muerte, y eso en el momento en que, al menos de voz, ésta se halla alcanzándonos. Urraca habla sin dejar de recordarnos lo que fue. Quiere ganarse la vida eterna en el paraíso pero, inevitablemente fiel a su profesión, se expresa de forma que nos recuerda la manera que tuvo de ganarse la vida cuando en la tierra: desea para los que por ella recen lo mejor posible, buen amor y placer de amiga aquí abajo, y las bendiciones de Dios (1578ab).

No es inoportuno el que se nos sitúe lo más cerca posible del final de la carne cuando se nos intenta hacer pensar en las almas. Por ellas, acaba de recordársenos, Cristo murió. Con la muerte, pues, muy cerca, se nos vuelve a hablar del bien (1578a) y de cómo hacerlo para que a la manera de Cristo podamos salir también vencedores en la lucha contra el enemigo común. Cristo pudo derrotarlo abriéndonos las puertas de una existencia nueva, pero no lo deshizo para siempre; las puertas del mal reino continúan prestas a recibirnos. De lo que se trata es de evitar el tener que pasar por ellas.

Sin violencia de ninguna clase desembocamos en la lección que sobre la manera de combatir el mal nos va a dar Juan Ruiz. No es ahora el momento de conmovernos. Eso ya ha pasado. Se trata casi de todo lo contrario. De darnos unos consejos de tipo eminentemente prácticos, de enseñarnos ciertos recursos para mejor combatir a los enemigos del alma. El tono naturalmente cambia. Se objetiviza. Se está dirigiendo a nuestro buen sentido, a nuestra razón. Se nos está enseñando lo que obviamente nos conviene aprender en términos que no pueden ser más claros y que nos hacen recordar al mismo tiempo lo que, aunque nunca debimos hacerlo, hayamos podido olvidar. Se nos asegura que contra aquellos males hay bienes: sacramentos, virtudes, obras de misericordia, dones del espíritu santo, que refuerzan nuestra memoria, nuestro entendimiento y nuestra voluntad. Vamos sintiéndonos menos aterrados: son plurales nuestros medios defensivos y a ellos hay que añadir, desde luego, la ayuda de Dios (1605a).

Apunto esto del cambio de tono porque no estoy de acuerdo con los que aseguran, y son muchos, que a quienquiera que fuese el autor de este poema le gustaba más ocuparse

de los asuntos de la manutención y el físico juntamiento, y menos de las cuestiones del juntamiento espiritual, y que el autor era una especie de hombre encantado de la vida que cuando se ponía a escribir sermones lo hacía —y aseguran se le nota— como a regañadientes. No creo que éste sea el caso. Al Juan Ruiz de *Buen Amor* le mueve su Dios y le mueve su carne; y si en ocasiones sus palabras se muestran más cargadas de emoción que en otras, es porque no se lamenta uno de la pérdida de un buen aliado de la misma manera que se dan consejos para bien vivir, ni expresa uno las intensas y opuestas emociones que le han podido producir una muerte que se ha sentido demasiado cercana, en el mismo tono en que se informa a alguien de la más eficaz estrategia para protegerse de las tentaciones de la gula.

Estamos llegando al final del libro y lo que vamos encontrando nos va haciendo volver la mirada atrás. Dije antes que en la invectiva de Juan Ruiz contra la muerte podían observarse ciertas semejanzas de tono y composición con el largo ataque que lanzara contra don Amor inmediatamente después de sus tres primeros fracasos, y cómo, a la luz de ese parecido, amor y muerte resultan estrechamente aproximados.

Nos hallamos ahora con los tres enemigos del alma y con los pecados capitales. Los pecados capitales nos recuerdan dos momentos anteriores: la penitencia de don Carnal y el debate con don Amor; los enemigos del alma nos recuerdan el prólogo en prosa. El poema se va haciendo más apretadamente uno, su cohesividad se confirma y, con ella, su necesaria y abierta circularidad. Mostré en los primeros capítulos que los comienzos de *Buen Amor* están llenos de la Trinidad, y cómo es rotundamente tripartita la base sobre la que se desarrolla la sección en prosa del sermón inicial: tres partes sucesivas con cada una de las dos primeras divididas a su vez en tres segmentos que corresponden a la división en tres del tema; los primeros tres segmentos se ocupan de las facultades del alma consideradas en una especie de plenitud ideal, y los tres segundos las consideran actualizadas en el hombre. Dije allí también, y es esto lo que me interesa, que al precisar los efectos nocivos de loco amor se enumeraban tres, los cuales se oponían exactamente a los causados por el buen entendi-

miento, la buena voluntad y la buena memoria. Cito los dos pasajes:

... en —el qual verso entiendo yo tres cosas las quales dizen algunos doctores philosophos que son en —el alma E propia mente suyas son estas entendimiento voluntad E memoria las quales digo si buenas son que traen al Alma consolaçion e aluengan la vida al cuerpo E dan le onrra con pro e buena fama (p. 3, ls. 5-10).

... E desecharan E aborresçeran las maneras E maestrias malas del loco Amor que faze perder las almas E caer en saña de dios apocando la vida E dando mala fama e deshonrra E muchos daños a —los cuerpos (p. 6, ls. 24-27).

El loco amor aparece como desde dentro del alma volviéndose contra ella, invirtiendo la espontánea orientación de sus facultades. Es el interno antagonista: entendimiento del demonio, voluntad de la carne, memoria del mundo. Un loco amor de triple cara —tres son las caras de Satán en el hielo dantesco— que es padre de la codicia y origen de los pecados capitales, que es, en suma, don Amor. Así claramente nos lo identificó Juan Ruiz en el largo debate que sostuvo con él. Los mismos enemigos del principio y del medio y de siempre siguen activos al final. Nunca abandonan al protagonista ni son definitivamente derrotados. Vivir, nos muestra *Buen Amor*, es vivir con ellos.

Desde la muerte de Urraca, uno siente que el poema se va llenando de recuerdos, volviendo sobre su propio pasado. El mundo, el demonio y la carne —no mencionados desde entonces— nos hacen ahora retroceder hasta el prólogo en prosa; el tono mismo de estas coplas perfectamente ajustado, por otra parte, a su contenido y siguiendo tan de cerca al mucho más emocionado que se usó al tratar de la muerte, recuerda también de una forma vaga pero innegable la mezcla de emoción y raciocinio que halláramos en las coplas y prosa del sermón inicial. El libro se va volviendo sobre sí mismo un poco a la manera del hombre que a medida que acumula pasado va pensando más en sus ayeres, sin acabar por ello con la amenaza constante del futuro y los deseos inevitables de manténencia y juntamiento que éste habrá de traerle. Que-

dará menos futuro, pero seguirá siendo tan peligroso como siempre.

Después de mencionar los tres enemigos del alma (1584), se habla de la codicia y de los siete pecados, de cómo combatirlos, y se vendrá a concluir esta exposición citando de nuevo a los tres enemigos, pero acompañados ahora de las fuerzas que mejor pueden ayudar a derrotarlos: caridad contra el mundo, ayuno contra la carne y oración contra el demonio (1603).⁶

Dos coplas, con excepción de la acidia a la que se dedican tres, se ocupan de cada pecado (la codicia y los siete capitales). Así entendido, el total número de coplas empleadas es diecisiete (1586-1602). El orden seguido en su presentación es el mismo que se siguió en el debate con don Amor y en la penitencia de don Carnal: la codicia primero y a continuación los siete de SALIGIA. Con una salvedad que confirma lo que antes apunté (cap. 6, pp. 140-141) sobre el orden allí utilizado por Juan Ruiz: las dos íes que en el caso del debate correspondían a la *invidia* y la ira se han invertido y corresponden ahora a la ira primero y a la *invidia* después. Es decir, se presentan en el mismo orden que se empleara en las coplas relativas a la penitencia de don Carnal. Esta irregularidad es fácil de explicar como resultado de vacilaciones de memoria debidas en parte a la proximidad de las dos íes iniciales separadas en SALIGIA sólo por la G de la gula, y, en parte, al hecho de que estén ambas en situación interna; sería, por ejemplo, mucho más improbable desde un punto de vista mnemotécnico confundir la A de la avaricia con la A de la acidia, muy distantes una de otra, y la segunda ocupando además la posición final.

Ya se ha señalado más de una vez⁷ que los diferentes pecados aparecen en estas coplas en compañía de los sacramentos, dones del Espíritu Santo, obras de misericordia, virtudes y de ciertas armas ofensivas y defensivas. Al añadirse la codicia a los pecados capitales va a producirse, como en el caso de la penitencia de don Carnal, un problema de composición; y eso aunque el número de los miembros integrantes de algunos de los grupos escogidos aquí no sea tan rígido como allí lo fuera el de los días de la semana. En efecto, con la excepción de los dones y los sacramentos, los otros, es decir, las

virtudes y las obras de misericordia, podrían fácilmente haberse alargado, y lo mismo, con mucha más razón, podríamos decir del número de armas. Esto permite que el autor se tome libertades: hace así acompañar a la lujuria de tres piezas de armadura —brahoneras, quijotes y canilleras— como si hubiese querido acorazar bien contra la tentación la parte inferior del cuerpo. A veces hará, por no discernible razón, que ciertas obras de misericordia acompañen a un pecado incluso cuando alguna de ellas haya sido utilizada ya. Con las virtudes, sobre todo, parece no seguir ningún claro sistema de adjudicación. Mezcla las cardinales, teologales y morales, y establece asociaciones que resultan poco justificables, aunque es de observar que ya aparecen discernibles las que acabarán imponiéndose en el catecismo católico como directamente opuestas a los siete pecados capitales. Contra la soberbia, en el primer verso, nos ofrece la humildad; contra la avaricia, aparece sugerida la largueza («... larga mente dad», 1590d); a la lujuria se opone la castidad (1592ab); dos veces se cita a la paciencia contra la ira (1594d, 1595a), y aunque de nombre no mencione a la sobriedad —templanza—, ésta se insinúa fuertemente en los dos últimos versos de la copla mil quinientas noventa y seis. La caridad se opone a la envidia (1599b); y a la pereza —que como siempre cierra la serie— la diligencia, a la que tampoco se nombra pero que, activísima, llena casi por completo las coplas mil seiscientas una y mil seiscientas dos.

El tratamiento de la acidia ofrece peculiaridades en relación con el de los otros pecados. Siendo el octavo, al llegar a él se le han acabado al autor, de una forma parecida a como ocurriera en el caso de don Carnal con los días de la semana, sacramentos y dones. Hay algo más. En la copla mil ciento setenta, no quedando días en la semana que dedicar a hacer penitencia contra la pereza, repartió el autor las actividades encaminadas a combatirla a lo largo de la semana entera. Intenté dar sentido a esa solución, que me parece análoga a la que aquí encontramos. La acidia es un pecado (amor insuficiente) esencialmente pasivo. No implica como los demás una manifestación concreta de amor en contra; no es tanto un ejercicio en «cupiditas» como un no ejercitarse, un no querer ni en una dirección ni en otra que nos deja peligrosamente

vacantes. No importa cuál sea el acto de virtud que realicemos, por el mero hecho de llevarlo a cabo estaremos, al mismo tiempo que combatiendo cualquiera de los otros seis pecados, oponiéndonos también de una manera directa e inmediata a la acidia. Quizá por eso nos dice al caracterizarla: «esta cada día pare do quier quel diablo posa / mas fijos malos tyene que —la alana rrauiosa» (1600cd), «Contra esta e sus fijos que ansy nos de-vallen / nos andemos rromerías e las oras non se callen / E penssemos pensamientos que de buenas obras salen / ansy que con santas obras a —dios baldios non fallen» (1601).⁶ Lo que vengo afirmando explicaría el progresivo y natural deslizamiento desde la acidia y desde lo encaminado a combatirla, hacia ese asta de lanza con su hierro de buenas obras (1602bc) con el cual estamos embistiendo, al hacerlo contra la acidia, contra todos los demás, y, al hacerlo contra todos los demás, contra la acidia.

La cercanía de la muerte en que se nos situó al comienzo de este capítulo, y el intenso y detallado desvelar de sus dos identidades —destructora en la eternidad y el tiempo— rindió más urgentes los marciales consejos sobre los enemigos del alma y la manera de combatirlos. La batalla ha de tener lugar precisamente ahora para que pueda ser eterna la victoria. La muerte, que dentro del tiempo es invencible, ha de ser dentro del tiempo combatida si queremos llegar a vivir eternamente fuera de él. Si cedemos, si dejamos que se incline hacia el suelo el hierro de la lanza, le estaremos diciendo sí a la que contra la carne siempre ha de vencer, es decir, a la que sólo Cristo pudo derrotar. A las dos muertes —la del cuerpo y la del alma— corresponden dos peleas o, mejor dicho, una pelea que se proyecta hacia dos dimensiones: se ha de luchar en el interior del tiempo contra los que matan el espíritu para conseguir afirmar el cuerpo para siempre; sólo se habrá concluido la batalla en el momento de dejar la muerte atrás, una muerte que, si fue vencida, será desde ese momento inconcebible y, si nos derrotó, será una con nosotros por los siglos.

La unión entre los segmentos, 'muerte' (1518-1578) y 'armas-vida': cómo ha de vivir el cristiano (1579-1605), queda establecida como funcional. Su mera proximidad está ya expresando significado aún antes de que empiece el primer segmento a afectar nuestra percepción del segundo, o antes que

este segundo comience a precisar retroactivamente la forma en que el primero quedará y, por tanto, el conjunto que ambos constituyen, definitivamente incorporado a nuestra experiencia.

Al llegar a la copla mil seiscientos seis a Juan Ruiz se le afloja la memoria buena. Lleva ya muchas coplas con la atención dirigida a lo que ha de venir, entendiendo la vida en función de lo que el más allá nos ofrece. El recuerdo de Dios y su eternidad desaparece. Se abandona al tiempo, o en el tiempo se encierra sin otra realidad que la sensible que le cerca. Quizá ha sentido ya cansados los oídos de ese público que pueda estarle escuchando. Quizá su propio yo esté agotado de tanto recordar. El esfuerzo ha durado mucho. Se desploma sobre la certeza de los sentidos, la cómoda certeza de lo menor. El lenguaje predominantemente abstracto de las coplas anteriores con sus pecados capitales y virtudes y dones del espíritu santo, pero que no eliminaba lo concreto (armas ofensivas, armadura— —mezcla que correspondía a una manera de estar en el tiempo proyectándose hacia lo eterno—, se torna aquí copiosamente concreto. A parte mujeres chicas y grandes se nos habla de jacintos, la pimienta, el azúcar (dos veces: 1610b, 1614d), la rosa, el oro, rubíes, calandrias, ruiseñores, el papagayo, el oriol. Nos hallamos dentro del tiempo con nuestros cinco sentidos vueltos sobre esa dueña chica, especie de paraíso terrenal, recorriendo uno por uno todos los aspectos que la constituyen. Cuando digo los cinco sentidos no exagero: el olor («... blasmo...», 1612c), el tacto («Son frías de fuera...», 1609a), el gusto («... açucar...», 1610b; «... pemienta», 1611a), la vista («Commo en chica rrosa esta mucha color», 1612a. Se podrían añadir además el rubí, 1613ab; el oro, 1612b; el jacinto «girgonca», 1610a) y el oído («chica es la calandria e chico el rroy synor / pero mas dulce cantan que otra aue mayor», T 1614a; «sson aves pequenas papagayo e orior», 1615a). La atención de Juan Ruiz está bien centrada sobre la realidad que nos comunica. La va recorriendo lentamente. Da la impresión de haber cambiado el teleobjetivo por el microscopio: de lo distante se ha vuelto a lo inmediato; de lo inmenso, a lo chico; de lo eterno a lo breve. No se puede pasar más bruscamente del cielo a la tierra.

Si Juan Ruiz pudo hacernos sonreír al hablar del horror que es la muerte, no dejará tampoco de hacerlo ahora al hablarnos de la gloria que puede ser la vida, cuando, en ella concentrados, la muerte deshabilita nuestra consciencia. Lo malo de la risa, que aquí ha reservado estratégicamente para el final, es que quita todo valor al paraíso que acaba de describirnos. El arcipreste le está tomando un poco el pelo a nuestra líbido, como cuando, muy cerca del principio del poema, después de cinco coplas en que ensalzaba los bienes que el amor concede escribió otras cinco llamándolo mentiroso (156-165). Se nos ha venido hablando como si el hecho de que las mujeres sean un bien deseable fuera algo universalmente reconocido, y que las pequeñas son buenas también porque pueden tener y tienen todo lo de las grandes aunque en un mayor grado de concentración, es decir, repartido en menos espacio. En la última copla todo se vuelve del revés. Resulta que las hembras chicas no son buenas por tener lo que tienen, sino por faltarles lo que les falta, por ser menos cantidad de mujer. Pero si son buenas por no ser tanto está evidentemente negando valor a ese mundo de los sentidos sobre el que con tan gran interés se ha vuelto y cuyo mejor logrado paraíso es la mujer. Nuestra risa se torna preocupada. ¿Está en broma confirmando el gozo de un alegre paraíso que se ha olvidado de la muerte, o está recordándonos de más de una manera la pequeñez de lo que somos y de lo que la materia nos ofrece, su inevitable insignificancia? De nuevo, como en tantas otras ocasiones, significados opuestos parecen converger.

Es marzo otra vez; el mes en que, de acuerdo con el calendario de don Amor, puja la avena (1282d). Las ocho coplas que ahora se inician (1618-1625) van otra vez a recordarnos un pasaje del comienzo. Se trata del de Cruz y Ferrand García. Aquí como allí —y son los dos únicos casos en el libro— va a intentar servirse de un mensajero; y si allí el tal era conejero, aquí es hurón, con lo cual evidentemente se sugiere que éste puede ser experto en la captura de la misma clase de animal. Puede serlo, pero no lo es. La habilidad del conejero hizo fracasar al arcipreste; Hurón conseguirá lo mismo gracias a su torpeza, y eso a pesar de ser «traynel», es decir, calzador (1619b), lo que, considerando que lo que Juan

Ruiz le pide que le consiga es una nueva funda (1623a), no puede resultar más indicado. Los zapatos son fundas de los pies. Si, por una parte, el mismo sexo y, por otra, el mismo supuesto oficio conejil, asocian este pasaje con el de Ferrand; la lista de insultos (1620) y el término mismo de «traynel» lo vinculan a la vieja a la que se llamó del mismo modo (924d) y a la que se insultó también generosamente (924-927). La unidad del libro aparece de nuevo fortalecida y de nuevo se nos está haciendo recordar el principio, o pasajes cercanos a él. El episodio acaba con doña Fulana pidiendo bruscamente a Hurón que se aleje de ella (1625cd).

En un corte rápido y sin transición de ninguna clase se vuelve el protagonista-autor a su público para decir que con unos cantares a la virgen pondrá fin a su librete (1626cd). Lo que sigue hasta la copla mil seiscientos treinta y tres son algunas importantes observaciones sobre el contenido y características de su libro, algunos consejos para su manejo y advertencias sobre cómo hay encerrado en él más de lo que parece. Volvemos a acordarnos del principio, ahora más principio aún, ya que era precisamente en las coplas doce a dieciocho, con las cuales se abría el poema en la edición de 1330, donde nos encontrábamos con información de similar naturaleza. Tras ellas, en la copla diecinueve, se nos presentó a la virgen como comienzo y raíz de todo bien de la misma forma que aquí nos es presentada como comienzo y fin de todo bien (1626b). Y si al principio del libro seguían a aquellas coplas que nos hablaban de él y presentaban a María dos cantares de gozós, ahora, tras las coplas que nos hablan del libro y de María, vienen otros dos cantares de gozós, posiblemente los otros dos de los cuatro que se mencionan en la copla mil seiscientos veintiséis: «Por que santa maria Segund que dicho he / es comienzo E fyn del bien tal es mi fe / fiz le quatro cantares E con —tanto fare / punto a —mi librete mas non —lo certare».

El súbito final del que es en el libro último intento erótico del arcipreste, no apunta en absoluto hacia una transformación. Marzo ha vuelto. El arcipreste, que aunque como cualquier otro ser humano está en celo todo el año, parece en ese mes estarlo de forma especial. Quizá porque a la memoria de pasados goces se añade la evidencia del que invade la naturaleza. Sea lo que fuere, sigue trabajando en busca de

juntamiento. Nada parece haber concluido; ni el protagonista se muestra muy cambiado ni intenta siquiera formular resoluciones que apunten en esa dirección. Su única decisión parece ser la de ponerle punto final al libro. No cerrarlo; ponerle, en cuanto a él se refiere, punto. Eso es todo, porque, repito, nada ha cambiado. Estamos donde nos hallábamos hace muchas coplas, un poco más leídos quizá, o más viejos, pero tan cuerpo y alma como entonces. Empujados por el mismo doble y divergente apetito continuamos por el mismo camino. Del libro nos dice:

buena propiedat ha do quier que sea
 que si lo oye alguno que tenga muger fea
 o sy muger lo oye que su marido vil sea
 faser a —dios seruicio En punto lo desea (1627)

Desea oyr misas E faser oblaçones
 desea dar a —pobres bodigos E rrasiones
 faser mucha lymonsna E desir oraçiones
 dios con esto se sirue bien lo vedes varones (1628)

Ni él ha dejado de ser él, ni su libro transformará a nadie. Querrán servir a Dios al oír el libro sólo aquellos que, o estén descontentos con el juntamiento que les haya correspondido, o que no tengan ni razones ni siquiera posibilidades de servir otra cosa («vil» significaba impotente).⁹ Sin embargo, ni aun en el caso de estos individuos se nos asegura que, como resultado de su haberlo oído, servirán a Dios. Sólo se nos asegura que querrán servirlo. Tres veces se repite la tercera forma del singular «desea» (1627d, 1628ab), pero de poner en práctica este deseo no se nos dice nada. El último verso «dios con esto se sirue bien lo vedes varones» (1628d) envuelve una doble ironía, puesto que puede aludir también a su propio libro, inútil en cuanto a Dios se refiere, ya que no cambiará nada, de la misma manera que nada cambian los buenos deseos no transformados en acto que su libro inspirará en algunos hombres y mujeres eróticamente insatisfechos.

Pero si el poema no va a mejorar la condición del hombre, sí va a reflejarla, y, dado que todos los demás participan de la misma condición que Juan Ruiz, para que el reflejo sea

más completo éste les hace sitio en su libro con el propósito de que le añadan humanidad (vida o fragmentos de vida), cosas que a él se le hubieran podido pasar por alto o hubiera poseído sólo deficientemente o no hubiera llegado a poseer nunca. Que vayan los demás añadiendo a *Buen Amor* el suyo propio, haciéndolo así necesariamente más bueno y más amor. Una cosa le preocupa a Juan Ruiz: él quiere que el que añada sepa hacerlo, sepa trovar. Nos hace pensar con esto en un coetáneo y coetáneo suyo, el infante Juan Manuel, el cual nos informa en el prólogo al conde Lucanor de que deja los originales de sus obras en Peñafiel. Sabe con el tiempo cuantos errores pueden deslizarse en sus escritos y no quiere ser juzgado mal; antes de que se le condene por alguno, nos viene a decir, asegurarnos de que es verdaderamente mío. Está claro que nuestro autor tampoco quiere que el suyo se llene de imperfecciones. Lo que sí quiere, en cambio, es que ande de mano en mano (1629c), que la verdad de los demás entre en la suya y la suya se mezcle con la de los demás (1629, 1630). Su libro, siendo tan suyo, ha de ser de todos. La primera persona en que está escrito tendrá que imponerse sobre aquél que al añadirse a Juan Ruiz la «juanruice» aún más y, como ya dije, cualquiera que sepa trovar puede hacerlo. Continúa el autor hablando de ese libro suyo que es pequeño de texto y bien largo de glosa (1631ab), leccionario grande de santidad y chico breviario de burlas (1632ab), que, escrito en poco sabia juglaría (1633ab), se ocupa del mal que el hombre («... muchos e muchas...», 1634c) hace al hombre («... otros...», T 1634c), y que incluye entre sus páginas a doña Urraca y a Santa María, dos terceras para dos opuestas clases de conquista.

Quisiera, a modo de conclusión, decir algo sobre estas dos mujeres y, al mismo tiempo, sobre lo que considero como significado último del poema y como su estructura esencial. Repito aquí la copla diecinueve citada en el capítulo tercero:

E por que de todo bien es comienço e Rayz
 la virgen santa maria por ende yo joan royç
 açipreste de fita della primero fiz
 cantar de —los sus gozos siete que así diz

En la doscientas dieciocho, el protagonista, dirigiéndose a don Amor, nos informa de lo siguiente:

de todos los pecados es rrayz la cobdiçia
 esta es tu fija mayor tu mayordoma ambicia
 esta es tu alferez E tu casa offiçia
 esta destruye el mundo sostiene la justiçia

La codicia, raíz de todo pecado, es hija de don Amor, uno de cuyos agentes es doña Urraca. Santa María es raíz de todo bien. Ambas raíces aparecen profundamente hundidas en nuestro arcipreste, pues hacia ambas y hacia sus frutos se vuelve con frecuencia. En el tercer capítulo apunté la cercanía fonética existente entre ruiz y raíz y el abundante uso que en *Buen Amor* se hace de la adnominatio o paronomasia. De estas dos raíces que se alargan hacia cielo y tierra cuelga tendido el protagonista. Aun a riesgo de llevar las cosas un poco lejos, apunto aquí el hecho curioso pero indiscutible de que las iniciales de la inscripción que abre el poema en el manuscrito de Salamanca: INRI (Ihesus nazareus rrex Iudeorum) y que coronan la cabecera de la cruz resultan repartidas, a dos por nombre, en el *Juan Ruiz* con que se bautiza al protagonista. Por otra parte, si tercera es Urraca en cuestiones de hembras, tercera es la Virgen en cuanto a la Trinidad, realidad que como opuesta a la primera entiende Juan Ruiz y que es en el libro tan importante como para marcar de una u otra manera su presencia en las cuatro secciones que constituyen lo que se podría considerar como el preámbulo a su poema.

Cuatro veces se dirige de una manera especial el arcipreste a Santa María: en las coplas ocho a diez, en la copla diecinueve que introduce las dos primeras series de gozos (20-43), al bajar de Guadarrama (1043-1066) y, al final del poema, en la copla mil seiscientas veintiséis, que sirve de anticipada introducción a las dos series de gozos con las que concluye la parte unificada de lo que en el siglo xv llamara el marqués de Santillana *Libro del Arcipreste de Hita*. En todos estos casos, Cristo, la segunda persona, se presenta acompañado o siguiendo muy de cerca a María. Así lo encontramos, por ejemplo, en la copla número nueve, donde aparece expresada la función de ésta como intercesora: «Señora da me tu graçia E dame consolaçion /

ganame del tu fijo graçia E bendiçion» (9cd), y en las dos pasiones sobre las que se centra la imaginación del viajero ya de retorno, inmediatamente después de su visita a la virgen del Vado (1043-1066). Así lo encontramos también en las cuatro series de gozos; en éstos sobre todo, pues constituyen precisamente la expresión de la convergencia de la eternidad en el tiempo: la entrada de Cristo en María para después, partiendo de la carne de este cuerpo de mujer, reintegrarse a la Trinidad. Los gozos marcan cuatro veces el itinerario de este convergir de cielo y tierra y lo marcan en posiciones que no podían ser más estratégicas: principio y fin del libro, alfa y omega, ambos uno en Dios, ambos uno en María.

La idea de la confluencia de opuestos alimenta el poema a todos los niveles en que, en su realidad de portador de pensamiento, pueda funcionar como significante; desde las iniciales de una inscripción que asociadas con el sacrificio de Cristo pueden sugerir al mismo tiempo el nombre de nuestro incesante buscador de mujeres, hasta el frecuente uso de la *adnominatio* (convergencia fonética-disparidad semántica) o hasta el hecho esencialmente irónico de que un mismo segmento narrativo pueda transportar al mismo tiempo mensajes de intención opuesta. Pensemos, por otra parte, en el modelar sobre una plegaria asociada con la muerte, el comienzo de un poema en el que un hombre nos cuenta sus frecuentísimas peripecias en afán de juntamiento afirmando así lo que tan íntimamente se asocia con la vida. Convergencia de opuestos hay también en la presencia de un sermón en el interior de un libro destinado a ser leído en la sala de banquetes o en la plaza pública, en la mezcla de *Ars amandi* y *Ars praedican-di* y en la de zéjeles —organización estrófica asociada con la lírica popular— con el tetrástrofo monorrimo, eminentemente narrativo y culto; en el uso incesante del estilo directo en las narraciones de fábulas y «exempla» que rinde aparente en muchos casos la presencia de una manera de concebir eminentemente dramática, como en el ya citado de los griegos y romanos, o en el de la zorra que se finge muerta, o en el del león enfermo. Convergencia hay en la ambigüedad irónica de narraciones secundarias tan desarrolladas como la del simio, el lobo y la zorra, donde la más refinada técnica procesal sirve para que un juez, obrando con propiedad ju-

rídica exquisita, deje libres y sin castigo a dos ladrones de reputación perfectamente establecida: acción que es a la vez correcta e incorrecta, legal y perfectamente injusta; o en el 'fabliau' de Enero-Pitas-Pajas y Mayo-mujer-moza. Convergencia hay, sin duda, en las siete horas del oficio divino, en el uso de las palabras que compuestas para Dios se dedican a conseguir el anhelado juntamiento, o en esa combinación 'arcipreste-joderiego inagotable' sintetizada tras la figura de un único Juan Ruiz que pretende funcionar, y funciona, simultáneamente como autor y protagonista, y que quiere que su libro, sin dejar de ser suyo, sea de todos, y consigue, o casi, que su amor, sin dejar de serlo bueno, lo sea a la vez de hembra y Trinidad. Porque la expresión buen amor, como se ha ya señalado muchas veces, puede en el libro significar más de una cosa, básicamente dos y opuestas. Pensemos en los ascensos a lo más hondo de la carne donde el juntamiento se queda en pura copulación mecánica, en el continuo transcurrir de la muerte junto a la vida y el amor todo a lo largo del poema; y pensemos, además de en el Ruiz de dos raíces, en algunos otros personajes. En esa cuarta serrana de femineidad bifronte donde la bella y la monstruo se hacen uno, o en la cruz hecha carne de la panadera, o en Carnal y Cuaresma, o en Garoza de Cristo y de espléndido varón, o en Urraca y Santa María dirigiendo ambas a buen puerto las plegarias del espíritu y la carne de Juan Ruiz.

Por todo esto en el libro no hay desesperanza. La realidad de nuestra condición se hace ejemplo actualizándose. Pero no ejemplo a evitar sino, más bien, ejemplo inevitable. Se nos dice que así es y que entre lo que es, o mejor, sobre lo que es, es Santa María y las personas todas de la Trinidad: la promesa inagotable del espíritu. El reflejo sobre el libro de la propia condición es convincente, y es lo feliz que, siéndolo, nos ha hecho sonreír más que despreciarnos y que nos deja inconfundiblemente consolados. El poema considerado en su totalidad, de gozos a gozos, resulta así, a fin de cuentas, contra loco amor, contra «cupiditas», porque, haciéndonos aceptar, nos desensoberbece. Nos orienta hacia la esperanza y al hacerlo constituye, como casi todo en él, un espléndido reflejo de la Encarnación.

2 de mayo de 1974 - 3 de setiembre de 1976

¹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, eds. Manuel Criado del Val y Eric W. Naylor, segunda ed., Madrid, C. S. I. C., 1972, pp. 4 (ls. 15, 16), 5 (ls. 1-3). Reproduzco como siempre el texto como aparece en esta edición, eliminando, como siempre, la puntuación.

² Sobre el contenido y posible alcance de estas coplas véase el artículo de Kemlin L. Lawrence, «The Medical Controversy Concerning Burial Privileges: an aspect of anticlerical satire in the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, 49 (1972), pp. 1-6.

³ A. H. Schutz, «La tradición cortesana en dos coplas de Juan Ruiz», *NRFH*, 8 (1954), pp. 63-71.

⁴ Rafael Lapesa, «El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*», en *De la edad media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 56-57.

⁵ Ernest Gallo, *The Poetria Nova and its Sources in early Rhetorical Doctrine*, The Hague: Nouton, 1971, p. 135.

⁶ El MS de Salamanca, único que ha conservado esta copla, ofrece como arma contra el diablo el corazón. José María Aguado en su *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, p. 489, lee oración.

⁷ Véanse las anotaciones marginales a las coplas 1586-1600 en la edición modernizada de María Brey Mariño, segunda ed., Madrid, Ed. Castalia, 1960, pp. 169-271.

⁸ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 592. Corominas propone alterar el orden de las partículas en 1601c leyendo, «e pensemos pensamientos de que buenas obras salen». Su corrección parece a todas luces justa.

⁹ Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Joan Corominas, p. 598.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía que presento a continuación no es una lista de obras consultadas para la realización de mi libro —éstas aparecen ya mencionadas bien en el interior del texto, bien en las notas— sino que incluye ediciones de *Buen Amor* y estudios que, con dos o tres excepciones, se dedican exclusiva o fundamentalmente al poema. Mis intenciones han sido proporcionar un útil instrumento de trabajo y mostrar al lector español no especializado, el enorme interés que este poema castellano de nuestra baja Edad Media ha despertado entre los hispanistas de ambos lados del Atlántico. No es una bibliografía completa, no podría serlo ya que constantemente están apareciendo nuevos trabajos. Añado que no todas las omisiones que se encuentren se deberán a cuestiones de calendario y fechas de publicación, algunas habrá que sean culpa de mi involuntario descuido o de mi ignorancia. Por estas últimas ruego que se me disculpe.

Ediciones (por orden cronológico de publicación)

- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Edición de Tomás Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, 1790.
- Edición de E. de Ochoa, París, 1824.
- Edición de F. Janer, *Biblioteca de Autores Españoles*, LVII, Madrid, 1864.
- Edición paleográfica de Jean Ducamin, Toulouse, Privat, 1901.
- Edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe, 1960. También en *La Lectura*, 1913.
- Edición de Alfonso Reyes, Madrid, 1917.
- Edición de María Rosa Lida, Buenos Aires, 1941 (selecciones).
- Edición mod. de M. Brey Mariño, Valencia, Editorial Castalia, «Otres Nuevos», 1954.
- Edición mod. de C. Canales Toro, Santiago de Chile, 1962.
- Edición de Giorgio Chiarini, Milano, Ricciardi, 1964.
- Edición de M. Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid, C. S. I. C., 1965.

- Edición de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967.
 — Edición mod. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid, EMESA, 1972.
 — Edición facsímil del manuscrito Gayoso (1389), Real Academia Española, 1974.
 — Edición facsímil del Códice de Salamanca. Publicación de la Universidad de Salamanca, Edilan, 1975.

Traducciones

- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*. Trad. Elisha Kent Kane, 2.ª ed., Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968.
 — Trad. Rigo Mignani y Mario A. di Cesare, Albany, State University of New York Press, 1970.
 — Trad. y ed. Raymond S. Willis, Princeton, Princeton University Press, 1972.
 — Trad. Mack Singleton, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975.

Artículos (por orden alfabético)

- ADAMS, K. W. J., «Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Consequences», *LBAS*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books Limited, 1970, 1-28.
 AGUILERA, Miguel, «Del Arcipreste de Hita al labrador de Cundinamarca: ensayo sobre el arcaísmo», *Bolívar*, XXXI, 1954, 91-118.
 — «Frasas del Arcipreste de Hita que parecen refranes», *AE*, II, 1935, 144-149.
 ALARCOS LLORACH, E., «Libro de Buen Amor, 432d, ¿ancheta de caderas?», en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, ed. M. Criado del Val, Barcelona, Seresa, 1973, 171-174.
 ALONSO, Dámaso, «La bella de Juan Ruiz, toda problemas», *Insula*, VII, núm. 79, 1952, 3 y 11.
 — «La cárcel del Arcipreste», *CHA*, XXX, 86, 1957, 165-177.
 — «Pobres y ricos en los libros de *Buen Amor* y *Miseria de omne*», en *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid, Gredos, 1964, 105-113.
 — «El *Libro de Buen Amor*, vertido al español de hoy y prologado por María Brey», en *De los siglos oscuros al de oro*, 100-105.
 ARNOLD, H. H., «The octosyllabic *cuaderna vía* of Juan Ruiz», *RH*, VIII, 1940, 125-138.
 AYERBE CHAUX, Reinaldo, «La importancia de la ironía en el *Libro de Buen Amor*», *Tb*, XXIII, 1968, 218-240.
 BABILLOT, F., «Le *Libro de Buen Amor* de l'Archiprête de Hita», *BHi*, XXXVI, 1934, 500-502.
 BAILIFF, Laurence D., «Juan Ruiz and Iñigo López de Mendoza: Their *serranillas*», *MLF*, XXIII, 1938, 1-11.
 BARBERA, Raymond E., «Juan Ruiz and *los dientes... un poco apartadillos*», *HR*, XXXVI, 1968, 262-263.
 BARRA, Eduardo de la, «Las fábulas de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, restauradas», *AUch*, CI, 1898, 371-386, 391-408.

- BATTAGLIA, Salvatore, «*Il Libro de Buen Amor*», *La Cultura*, IX, 1930, 721-735.
- «*Motivi d'arte del Libro de Buen Amor*», *La Cultura*, X, 1931, 15-33.
- BAUMANN, H. H., «*Neue Ausgaben des Libro de Buen Amor*», *RJahr*, XVII, 1966, 242-257.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente, «*La formación intelectual del clero según nuestra antigua legislación canónica (siglos XI-XV)*», *Escorial*, III, 1941, 289-298.
- BLASI, Ferruccio, «*La poesia lirica dell'Arcipreste de Hita*», *Messana*, I, 1950, 73-86.
- BONET, Carmelo M., «*Amores de doña Endrina y don Melón de la Huerta*», *Humanidades*, X, 1925, 189-202.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, «*Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina*», *RHi*, XV, 1906, 373-387.
- «*Una comedia latina del siglo XII: El Liber Pamphili*», *BRAH*, 1917, 395-407.
- BORELLO, Rodolfo A., «*Las serranas del arcipreste: estado de la cuestión*», *CF*, I, 1968, 11-25.
- «*Notas al Libro de Buen Amor*», *BLH*, III, 1961, 5-22.
- BROWN, Dolores, «*The Fish in the Service of Doña Cuaresma*», *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975, 33-38.
- BUCETA, Erasmo, «*La Política de Aristóteles, fuente de unos versos del Libro de Buen Amor*», *RFE*, XII, 1925, 56-60.
- BURKE, James F., «*Juan Ruiz, the Serranas, and the rites of spring*», *JMRS*, V, 1975, 13-35.
- «*Love's Double Cross: Language Play as Structure in the Libro de Buen Amor*», *UTQ*, XLIII, núm. 3, primavera 1974, 231-262.
- CANALES TORO, C., «*El Libro de Buen Amor de Juan Ruiz. Interpretación, versificación. Segunda parte*», *AUCb*, XCIX, núm. 42, 1941, 155-255; núm. 43, 13-114.
- CANTARINO, Vicente, «*Lesnedri verus iznedri. A variant reading in Juan Ruiz's Libro de Buen Amor (stanza 1509)*», *RN*, V, 1964, 212-216.
- CAPECCHI, Fernando, «*El Libro de Buen Amor di Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*», *CN*, XIII, 1953, 135-164; XIV, 1954, 59-90.
- CASA, Frank P., «*Toward an Understanding of the Arcipreste's Lament*», *RF*, LXXIX, 1967, 463-475.
- CASALDUERO, Joaquín, «*El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media Española*», *Clavileño*, IV-22, 1953, 17-19.
- CASTILLO DE LUCAS, Antonio, «*Refranes de interés médico en el Libro de Buen Amor, obra del Arcipreste de Hita*», *DRTP*, IX, 1953, 380.
- CASTRO, Américo, «*En el sexto centenario del Arcipreste de Hita*», *La Nación*, Madrid, 7 de septiembre de 1930.
- «*El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita*», *CL*, IV, 1952, 193-213.
- «*Estultar. Una corrección al texto del Arcipreste de Hita*», *RFE*, XVI, 1929, 272-273.
- CASTRO GUISSASOLA, F., «*El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el Libro de Buen Amor*», *RFE*, X, 1923, 396-398.

- «Una laguna del *Libro de Buen Amor*», *RBAM*, VI, 1930, 124-130.
- CÉSPED, Irma, «Los *Fabliaux* y dos cuentos de Juan Ruiz», *BIFCh*, IX, 1956-1957, 35-65.
- CIROT, G., «L'épisode de doña Endrina dans le *Libro de Buen Amor*», *BHi*, XLV, 1943, 139-156.
- CLARKE, D. C., «Juan Ruiz and Andreas Capellanus», *HR*, XL, 1972, 390-411.
- «Juan Ruiz as Don Polo», *HR*, XL, 1972, 245-259.
- CLAVEKÍA, Carlos, «*Libro de Buen Amor*, 699c, ... estas viejas troyas», *NRFH*, II, 1948, 268-272.
- COLÓN, Germán, «'Con lágrimas de Moysén - escantan las orejas'. Sobre la estrofa 438 del *Libro de Buen Amor*», *RFE*, LIII, 1970, 239-304.
- COMBET, Louis, «Doña Cruz, la panadera del *Buen Amor*», *Insula*, números 294, 1971, 14-15.
- COROMINAS, Joan, «Sur un mot de l'Archiprêtre de Hita et l'origine de l'espagnol *badulaque*», *MMD*, 1964, 113-120.
- CORRAL, J. M., «El Arcipreste de Hita», *RCSCb*, XXXIII, 1917, 941-952.
- CRAWFORD, J. P. W., «El horóscopo del hijo del rey Alcaraz en el *Libro de Buen Amor*», *RFE*, XII, 1925, 184-190.
- CRÍADO DE VAL, M., «El Cardenal Albornoz y el arcipreste de Hita», en *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España*. Ed. y prolog. Evelio Verdura y Tuells, Bolonia, publicación del Real Colegio de España, 1972, pp. 91-97.
- «Juan Ruiz y Miguel de Cervantes», *ACerv.*, III, 1953, 281-290.
- CROTTI, Norma Edith, «Juan Ruiz y el vitalismo del cuerpo», en *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglo XIII a XVII)*, Diuko Cvitanovic, et al., Bahía Blanca, Instituto de Humanidades, 1973, 60-79.
- CHAPMAN, J. A., «A Suggested Interpretation of Stanzas 528 to 549a of the *Libro de Buen Amor* (Don Amor on wine and the fable of the drunken hermit)», *RF*, LXXIII, 1961, 29-39.
- «El *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita», *NVH*, I, 1960, 3-9.
- «Juan Ruiz's Learned Sermon», *LBAS*, 1970, 29-50.
- CHAYTOR, H. J., «The Influence of Provençal Literature upon the *Libro de Buen Amor* of Juan Ruiz», *MHRA*, XVIII, 1939.
- DEVOTO, Daniel, «Troyo-Troya», *BRAE*, LII, 1972, 319-332.
- DEYERMOND, A. D. y WALKER, Roger M., «A further vernacular source for the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLVI, 1969, 193-200.
- DEYERMOND, A. D., «Early Allusions to the *Libro de Buen Amor* - a postscript to Moffat», *MLN*, LXXXVIII, 1973, 317-321.
- «*Juglar's* Repertoire or Sermon Notebook? - The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany», *BHS*, LI, 1974, 217-227.
- «Sobre *The Art of Juan Ruiz de Zahareas*», *BHS*, XLIV, 1967, 211-215.
- «The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de Buen Amor*», *RN*, V, 1963, 88-91.
- «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», *LBAS*, 1970, 53-78.

- DOMENECH, R., «Festival de Hita», *CHA*, XLVIII, 1962, 259-262.
- DUNN, Peter N., «De las figuras del arcipreste», *LBAS*, 1970, 79-93.
- «Verdad y verdades en el *Libro de Buen Amor*», *ATCIH*, 1970, 315-322.
- DUTTON, Brian, «*Buen Amor*: Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts», *LBAS*, 1970, 95-121.
- «'Con Dios en buen amor': A Semantic Analysis of the Title of the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLIII, 1966, 161-176.
- EDWARDS, Robert, «Narrative Technique in Juan Ruiz' History of Doña Garoza», *MLN*; LXXXIX, 1974, 265-273.
- ESPARZA, E., «El vascuence en el *Libro de Buen Amor*», *PV*, IV, 1943, 233-234.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A., «El *Libro de Buen Amor* en la escena madrileña», *IAL*, CXL, 1960.
- FIGUEROA, Ernesto L., «El Arcipreste», *Humanidades*, I, 1921, 337-366.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, «La descripción de los meses en el *Libro de Buen Amor*», *RFE*, LV, 1972, 213-232.
- FOTITCH, Tatiana, «*Libro de Buen Amor*, 869c.», *SPh*, LV, 1958, 464-471.
- FRANÇOIS, Enrique, «Una sugestión», *REC*, II, 1946, 11-16.
- FREYRE, Jaime R., «El *Libro de Buen Amor*: introducción a un estudio sobre Juan Ruiz», *RLCS*, VI, 1907, 197-213.
- FRIEIRO, E., «O alegre Arcipreste e outros temas de literatura espanhola», *Kri*, XI, 1958, 453-462.
- GARBÁTY, Thomas Jay, «The *Pamphylus* Tradition in Ruiz and Chaucer», *PbQ*, XLVI, 1967, 457-470.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, «Don Alonso de Paradinas, copista del *Libro de Buen Amor*. Datos para su biografía», *EDMP*, VI, 1956, 339-354.
- «Sobre un pasaje del *Libro de Buen Amor*», *MFG*, I, 1955, 257-263. Reimpreso en *La lengua española en la época de Carlos V y otras cuestiones de lingüística y filología*, Madrid, Escelicer, 1967, 173-178.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «La canción famosa 'calci vi Calvi / Calvi arari'», *Al-An*, XXI, 1956, 1-8; 215-216.
- GIL, Carlos Alberto, «Juan Ruiz, Arcipreste de Hita», *Nueva Crítica*, IV, 1945, 38.
- GILI GAYA, Samuel, «El Arcipreste de antes y de ahora», *Clavileño*, XI, 1951, 31-32.
- GILMAN, Stephen, «The Juvenile Intuition of Juan Ruiz», *Sym.*, IV, 1950, 290-303.
- GILLET, Joseph E., «'Escoté la meryenda y party me dalguevd'», *HR*, XXIV, 1956, 64.
- GIMÉNEZ-LAWRIE, R. E., «Algo acerca de Juan Ruiz», *Proteo*, IX, 1927, 20-24.
- GONDEIRO, Fanny, «El *Libro de Buen Amor*», *Revista Litoral*, I, 1946, 39-56.
- GRACE, Lee Ann, «Multiple Symbolism in the *Libro de Buen Amor*: The Erotic in the Forces of Don Carnal», *HR*, XLIII, 1975, 371-380.
- GREEN, Otis H., «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *HR*, XXVI, 1958, 12-34.

- GUERRERO, F., «El Libro de Buen Amor», *AUCh*, XLV, 1943, 17 y ss.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, «Aspectos de una historia recepcional del *Libro de Buen Amor*», *CHA*, XCIV, 1973, 598-610.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., «Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *BHS*, XXXIV, 1957, 63-78.
- «¿Avras buena guarida?»: sobre el verso 64d del *Libro de Buen Amor*, *RFE*, XLV, 1962, 319-321.
- «'Dixe la por te dar ensienpro': Juan Ruiz's Adaptation of the *Pamphilus*», *LBAS*, 1970, 123-147.
- «Lo que buen amor dize con rrazon te lo prueuo», *BHS*, XXXVIII, 1961, 13-24.
- «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*», *AEM*, III, 1966, 575-609.
- «The Two Versions of the *Libro de Buen Amor*: The Extent and Nature of the Author's Revision», *BHS*, XXXIX, 1962, 205-221.
- HAMILTON, Rita, «A note on Juan Ruiz», *MLR*, L, 1955, 504-506.
- «The Digression on Confession in the *Libro de Buen Amor*», *LBAS*, 1970, 149-157.
- HANSEN, Federico, «Los metros de los cantares de Juan Ruiz», *OUCb*, CX-CXI, 1902, 161-220.
- «Sobre las coplas 1656-1661 del Arcipreste de Hita», *OUCb*, CV, 1900, 12 págs.
- «Un himno de Juan Ruiz», *AUCh*, CIV, 1899, 737-745.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «El Arcipreste de Hita», *Sur*, XII, 1943, 7-25.
- HORNEDO, R. M. de, «Pasión en torno a la crítica del Arcipreste de Hita», *RyF*, CLXIII, 1961, 607-622.
- JIMÉNEZ, J. O., «Los seiscientos años del Arcipreste de Hita», *BACL*, IX, 1960, 97-115.
- JOSET, Jacques, «Le 'don amors' occitan et le 'buen amor' de Jean Ruiz, Arcipreste de Hita. (Réflexions sur le destin d'une expression 'courtoise'.)», *RLR*, II, septiembre 1970, 349-368.
- «Le *Libro de Buen Amor* vu par María Rosa Lida de Malkiel», *Le Moyen Age*, LXXII, 1966, 545-567.
- «Le *Libro de Buen Amor* vu par Menéndez Pidal», *MR*, XX, 1970, 93-100.
- KANE, Elisha K., «A note on the Supposed Foreign Residence of the Archpriest of Hita», *MLN*, XLVI, 1931, 472-473.
- «The Electuaries of the Archpriest of Hita», *MPhil*, XXX, 1933, 263-266.
- «The Personal Appearance of Juan Ruiz», *MLN*, XLV, 1930, 103-109.
- KELLERMAN, Wilhelm, «Zür Charakteristik des 'Libro del Arcipreste de Hita'», *ZRPb*, LXVII, 1951, 225-254.
- KINKADE, Richard, P., «Arabic Mysticism and the *Libro de Buen Amor*», *Estudios Literarios de Hispanistas Norteamericanos Dedicados a Helmut Hatzfeld con Motivo de su 80 Aniversario*, 1974, 51-70.
- «'Intellectum tibi dabo...': The Function of Free Will in the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLVII, 1970, 296-315.

- KIRBY, Steven D., «*Esripto con estoria* (Libro de Buen Amor st. 1571c)», *RN*, XIV, 1973, 631-635.
- LANG, Eveline, «El tema de la alegría en el *Libro de Buen Amor*», *RHM*, XXII, 1956, 1-5; 13-17.
- LAURENCE, Kemlin M., «The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition», *LBAS*, 1970, 159-176.
- «The Mediaeval Controversy Concerning Burial Priviledges: An Aspect of Anticlerical Satire in the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLIX, 1972, 1-6.
- LÁZARO, Fernando, «Los amores de don Melón y doña Endrina: notas sobre el arte de Juan Ruiz», *Arbor*, XVIII, 1951, 210-236.
- LE GENTIL, Pierre, «A propos des Cánticas de Serrana de l'Archiprêtre de Hita», *WuT*, 1963, 133-141.
- «L'Ave María de l'Archiprêtre de Hita», *FMAR*, 1961, 283-295.
- LEO, Ulrich, «Zum *Libro de Buen Amor*. Methodologisches in eigener Sache», *RF*, LXXV, 1963, 107-118.
- LEÓN, R., «¿Quién dio a blanca rrosa hábito, velo prieto?», *PSA*, XXI, 1961, 167-176.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», *NRFH*, XIII, 1959, 17-82.
- «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de Buen Amor*», *RFE*, II, 1940, 105-150.
- «'Tumbal', 'retumbante' (*Libro de Buen Amor*, 1487a)», *RFH*, I, 1939, 65-67.
- LOMAZ, Derek W., «The Lateran Reforms and Spanish Literature», *IR*, I, 1969, 299-313.
- LOVELUCK, J., «Ibn Hazim y el Arcipreste de Hita», *Repertorio Americano*, XLVIII, 1953, 61-62.
- MACLENNAN, L. Jenaro, «Las fuentes de las estrofas 544-545 del *Libro de Buen Amor*», *VR*, XXI, 1962, 300-314.
- MACMILLAN, D., «Juan Ruiz's use of the 'estribote'», *HSGLI*, 1959, 183-192.
- MACCHI, Giuliano, «La tradizione manoscritta del *Libro de Buen Amor*. A proposito di recenti edizioni ruiziani», *CN*, XXVIII, 1968, 264-298.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El buen amor», *ROcc*, 2.ª época, IX, 1965, 269-291.
- MENDELOFF, Henry, «Notes on the Brey Mariño Version of the *Libro de Buen Amor*», *RN*, VI, 1964-1965, 74-81.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, «El Arcipreste de Hita», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, vol. I, Barcelona, Barna, 1949, 473-490.
- «El viaje del Arcipreste por la sierra», en *Los caminos en la historia de España*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951, 158-160.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Discurso con motivo de la inauguración del monumento al Arcipreste de Hita en el Puerto del León, el 23 de noviembre de 1930», *La Voz*, Madrid, 24 de noviembre de 1930.
- «Nota sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz», *HEM*, París, Éditions d'Artrey, 1939.

- «Sobre la *cuaderna vía* de Juan Ruiz», *RFE*, anejo, XVIII, 1934, xxxi-xxxiv.
- «Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías», *RABM*, II, 1898, 106-109.
- MENGOD, Vicente, «El tema del amor en el arcipreste de Hita», *Atena*, CVI, 1952, 103-113.
- METTMANN, Walter, «'Ancheta de caderas', *Libro de Buen Amor*, c. 432 cc.», *RF*, LXXIII, 1961, 141-147.
- «Drei neue Ausgaben des *Libro de Buen Amor*», *ZRPb*, LXXXIV, 1969, 618-635.
- MICHAEL, Ian, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de Buen Amor*», *LBAS*, 1970, 177-218.
- MICHALSKI, André S., «Juan Ruiz's *troba cazurra*: 'Cruz cruzada panadera'», *RN*, XI, 1970, 434-438.
- MIGNANI, Rigo, «Bibliografía compendiaria sul *Libro de Buen Amor*», *CN*, XXV, 1965, 62-89.
- MIRÓ QUESADA GARLAND, A., «La Trotaconventos: origen latino del célebre personaje del Archipreste de Hita», *Letras*, IX, 1943, 408-414.
- MOFFATT, Lucius Gaston, «Alvar Gómez de Castro's Verses from the *Libro de Buen Amor*», *HR*, XXV, 1957, 247-251.
- «An Evaluation of the Portuguese Fragments of the *Libro de Buen Amor*», *Sym*, X, 1956, 107-111.
- «Pitas Payas», *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, 1953, 29-38.
- «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of His Work», *MLN*, LXXV, 1960, 33-34.
- «The Imprisonment of the Archpriest», *Hispania*, XXXIII, 1950, 321-327.
- MOLINA, Rodrigo, «La *copla cazurra* de l'Archiprête de Hita: hypothèse d'interprétation», *LR*, XXVI, 1972, 194-203.
- MONTES, H., «Unidad del *Libro de Buen Amor*», *Fin*, XXIV, 1959.
- MORENO VILLA, J., «El Arcipreste de Hita», *Romance*, I, núm. 8, 1940, 3.
- MORREALE, Margherita, «Apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*», *BRAE*, XLIII, 1963, 249-371.
- «El sufijo *-ero* en el *Libro de Buen Amor*», *AFA*, XIV-XV, 1963-64, 235-244.
- «Glosario parcial del *Libro de Buen Amor*: palabras relacionadas por su posición en el verso», *HEFHL*, 1966, 391-448.
- «*Libro de Buen Amor*, 869c: 'Sed cras ome en todo; non vos tengan por [ç] ennico [?]'», *HR*, XXIV, 1956, 232-234.
- «Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini», *BRAE*, XLVII, 1967, 213-286 y 417-497.
- «Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini», *BRAE*, XLVIII, 1968, 117-144.
- «Más apuntes para un comentario literal del *Libro de Buen Amor*, sugeridos por la edición de Joan Corominas», *HR*, XXXVII, 1969, 131-163 y XXXIX, 1971, 271-313.

- «Una lectura de las *Pasiones de Juan Ruiz*. (*Libro de Buen Amor*, 1043-1066)», *BRAE*, LV, 1975, 331-381.
- MURPHY, J. J., «Rhetoric in fourteenth century Oxford», *Medium Aevum*, XXXIV, núm. I, 1965, 1-20.
- MURRAY, James C., «Nature: A Measure of Conduct in the *Libro de Buen Amor*», *KRQ*, XXI, 1974, 3-13.
- MYERS, Oliver T., «Symmetry of Form in the *Libro de Buen Amor*», *PbQ*, LI, 1972, 74-84.
- NEPAULSINGH, Colbert, «The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*», *BHS*, LI, 1974, 325-334.
- NEUVONEN, E., «El pasaje bilingüe de Juan Ruiz», *NM*, XXXII, 1931, 82-92.
- NYKL, A. R., «Old Spanish *girgonça*», *MPhil*, XVIII, 1921, 141-144.
- OLIVER ASÍN, Jaime, «Historia y prehistoria del castellano *alaroza*. (Notas sobre el *Libro de Buen Amor*)», *BRAE*, XXX, 1950, 389-421.
- «La expresión *ala' ud* en el *Libro de Buen Amor*», *Al-An*, XXI, 1956, 212-214.
- PAIEWONSKY CONDE, Edgar, «Polarización erótica medieval y estructura del *Libro de Buen Amor*», *BHi*, LXXIV, 1972, 331-352.
- PÉREZ DE KING, Ester, «El realismo en las 'cantigas de serrana' de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita», *Hispania*, XXI, 1938, 85-104.
- PETRICONI, H., «Trotaconventos, Celestina, Gerarda», *NSpr*, XXXII, 1924, 232-239.
- PINCUS, M., «Doña Endrina Revisited», *RN*, VII, 1965, 71-72.
- PONS, Joseph-Sébastien, «La dame et la garzette», *BHi*, LXIV bis, 1962, 567-571.
- «L'archiprêtre de Hita: Esquisse pour un portrait», *BHi*, LII, 1950, 303-312.
- QUIRÓS, Constancio Bernaldo de, «La ruta del Arcipreste de Hita por la sierra de Guadarrama», *La Lectura*, III, 1915, 145-160.
- RECKERT, Stephen, «'...Avras dueña garrida'», *RFE*, XXXVII, 1953, 227-237.
- «otra vez '... Avras buena guarida'», *RFE*, XLVII, 1964, 445-448.
- REJANO, Juan, «Juan Ruiz vuelve de Talavera», *Universidad de Nuevo León*, XI, 1953, 32-45.
- REYES, Alfonso, «El viaje del Arcipreste de Hita por la sierra de Guadarrama», en *Capítulos de la Literatura Española*, México, La Casa de España, 1939.
- RICARD, Robert, «Les Péches Capitaux dans le *Libro de Buen Amor*», *LR*, XX, 1966, 5-37.
- «Sur l'invocation initiale du *Libro de Buen Amor*», *BHi*, LXXI, 1969, 463-475.
- RICO, Francisco, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», *AEM*, IV, 1967, 301-325.
- RIQUER, Martín de, «La Cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de Buen Amor*», *Mélanges Offerts à Rita Lejeune*, I, 1969, 511-521.
- «Ordenación de estrofas en el *Libro de Buen Amor*», *BRAE*, XLVII, 1967, 115-124.

- RODRÍGUEZ, Julio, «Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: su *Libro de Buen Amor*», *RIndB*, XVII, 1943, 55-67.
- ROTHBERG, Irving P. «Juan Ruiz and literature», *Hispania*, XXXVIII, 1955, 202-204.
- SÁEZ, Emilio: «Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296-1353), autor del *Buen Amor*», *ABC*, Madrid, 11 de septiembre de 1973.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, «Originalidad Creadora del Arcipreste: frente a la última teoría sobre el *Buen Amor*», *CHEsp*, XXXI-XXXII, 1960, 275-289. *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, XLVII, 1961, 75-83.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Siete versos inéditos del *Libro de Buen Amor*», *RFE*, V, 1918, 43-45.
- SANDOVAL, M. de, «Los pretendidos endecasílabos del Arcipreste de Hita», *BRAE*, XVII, 1930, 659-663.
- SANZ Y DÍAZ, José, «Tránsito serrano y aventuras del Arcipreste», *ND*, XXXVIII, 1958, 70-75.
- SCHUTZ, A. H., «La tradición cortesana en dos coplas de Juan Ruiz», *NRFH*, VIII, 1954, 63-71.
- SERRA CRESPO, J., «Recordando al Arcipreste de Hita», *El Universal*, Caracas, 23 de julio de 1957.
- SERRANO Y JOVER, Alfredo, «Un ensiemplo de Juan Ruiz. De la pelea que hobo don Carnal con la Cuaresma», *IEA*, XLVIII, núm. 15, 1904, 238-239.
- SOBEJANO, Gonzalo, «Escolios al *Buen Amor* de Juan Ruiz», *HDA*, III, 1963, 431-458.
- SOLALINDE, A. G., «Fragmentos de una traducción portuguesa del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita», *RFE*, I, 1914, 162-172.
- SOTO FONTÁNEZ, Santiago, «Juan Ruiz, maestro de lengua», *ND*, XXXVII, 1957, 28-33.
- SPITZER, Leo, «Note on the Poetic and Empirical 'I' in Medieval Authors», *Tra*, IV, 1946, 414-422.
- «Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita», *ZRPb*, LIV, 1934, 237-270. Versión española «En torno al arte del Arcipreste de Hita». Incluida en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1955, 103-160.
- STURM, Sara, «The Greeks and the Romans: The Archpriest's Warning to his Reader», *RN*, X, 1969, 404-412.
- TATE, R. B., «Adventures in the sierra», *LBAS*, 1970, 219-229.
- TACKE, Otto, «Die Fabeln des Erzpriesters von Hita im Rahmen der mittelalterlichen Fabelliteratur: Nebst einer Analyse des *Libro de Buen Amor*», *RF*, XXXI, 1912, 550-704.
- TORRES, F., «El Arcipreste de Hita por la Sierra de Guadarrama», *El Español*, Madrid, 28 de agosto de 1943, 11.
- «Un pueblo que desaparece: Hita, la olvidada villa del Arcipreste», *La Esfera*, Madrid, 14 de noviembre de 1929.
- ULLMAN, Pierre L., «Juan Ruiz's Prologue», *MLN*, LXXXII, 1967, 149-170.
- «Stanzas 140-150 of the *Libro de Buen Amor*», *PMLA*, LXXIX, 1964, 200-205.

- VÁRVARO, Alberto, «Lo stato originale del ms. G del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz», *RPhil*, XXIII, 1970, 549-556.
- «Nuovi studi sul *Libro de Buen Amor*. I. Problemi testuali», *RPhil*, XXII, 1968, 133-157.
- VÁZQUEZ ZAMORA, R., «La adaptación y puesta en marcha del *Libro de Buen Amor*», *Insula*, núm. 163, 1960, 15.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Luis, «En el centenario del Arcipreste de Hita. Juan Ruiz entre el Islam y Occidente», *Clavileño*, II, 1951, 33-36.
- VILLEGAS, Juan, «Hacia el sentido de las serranas en el *Libro de Buen Amor*», *BIFCh*, XXI, 1970, 275-291.
- WALKER, Roger M., «A Note on the Female Portraits in the *Libro de Buen Amor*», *RF*, LXXVII, 1965, 117-120.
- «'Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa': Love, Sin and Death in the *Libro de Buen Amor*», *LBAS*, 1970, 231-252.
- «Juan Ruiz's Defence of Love», *MLN*, LXXXIV, 1969, 292-297.
- «Towards an interpretation of the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLIII, 1966, 1-10.
- WARD, Mary A., «A Medieval Spanish Writer», *The Fortnightly Review*, NS, XX, 1876, 809-832.
- WEBBER, Edwin J., «Juan Ruiz and Ovid», *RN*, II, 1960, 54-57.
- WEISSER, F., «Sprachliches Kunstmittel des Erzpriesters von Hita», *VKR*, VII, 1934, 164-243; 281-348.
- WHITTEM, A. F., «Some data on Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *MLN*, XLVI, 1931, 363-367.
- WILLIS, Raymond S., «*Libro de Buen Amor*: The Fourth Joy of the Virgin Mary», *RPhil*, XXII, 1969, 510-514.
- «Thirteen Years: Seedbed of Riddles in the *Libro de Buen Amor*», *KRQ*, XXI, 1974, 215-227.
- «Two Trotaconventos», *RPhil*, XVII, 1963, 353-362.
- ZAHAREAS, Anthony N., «Juan Ruiz's 'Envoi': The Moral and Artistic Pose», *MLN*, LXXIX, 1964, 206-211.
- «Parody of the Canonical Hours: Juan Ruiz's Art of Satire», *MPhil*, LXII, 1964, 105-109.
- «The Stars: Worldly Love and Free Will in the *Libro de Buen Amor*», *BHS*, XLII, 1965, 82-93.
- «*Troba cazurra*: An Example of Juan Ruiz's Art», *RN*, V, 1964, 207-211.
- ZERTUCHE, F. M., «En el centenario del Arcipreste de Hita», *Armas y Letras*, VIII, núm. 10, 1951, 1-8.
- «Juan Ruiz, clérigo goliárdico», *Vida Universitaria*, XXXIX, 1951.

Libros

- AGUADO, José María, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
- AMBLES Y GONZÁLEZ, Rafael, *Juicio crítico de la vida del Arcipreste de Hita y de sus obras*, Guadalajara, Imprenta Provincial, 1888.
- AZORÍN (pseudónimo de José Martínez Ruiz), *Al margen de los clásicos*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1921.

- BARRA, Eduardo de la, *Primores de la lírica antigua. La estrofa del Arcipreste*, Buenos Aires, 1894.
- BENITO Y DURÁN, Angel, *Filosofía del Arcipreste de Hita. Sentido filosófico del «Libro de Buen Amor»*, Alcoy, Imprenta Hispania, 1946.
- BERTINI, Giovanni María, *Saggio sul «Libro de buen amor» dell'Arcipreste de Hita. L'unità del poema*, Turín, OPES, 1927.
- CASTRO, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948.
- *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954.
- CRiado DE VAL, M., ed. *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, Barcelona, Seresa, 1973.
- *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos, 1960, 157-252; 267-269.
- DODDIS MIRANDA, Antonio y SEPÚLVEDA, Germán, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Estudios*, Santiago, Editorial Universitaria, 1959-1962.
- EIZAGA y GONDRA, Martín, *Un proceso en el «Libro de Buen Amor»*, Bilbao, Editorial Vizcaina, 1942.
- GARIANO, C., *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1967.
- GREEN, Otis H., *Spain and the Western Tradition*, vols. I, II, Madison, The University of Wisconsin Press, 1963.
- GUZMÁN, Jorge, *Una constante didáctico-moral del «Libro de Buen Amor»*, México, Iowa University Studies in Spanish Language and Literature, 1963.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., ed. *Libro de Buen Amor Studies*, London, Tamesis, 1970.
- HART, Thomas R., *La alegoría en el «Libro de Buen Amor»*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Plenitud de España: Estudios de Historia de la Cultura*, Buenos Aires, Losada, 1945, 83-99.
- LAPESA, R., *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, 52-75.
- LAZA PALACIO, M., *La España del Buen Amor. Una nueva visión del libro del Arcipreste*, Málaga, El Guadalhorce, 1966.
- LECOY, Félix, *Recherches sur le «Libro de Buen Amor», de Juan Ruiz. Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938. Reimpreso con prólogo bibliografía e índice analítico de A. D. Deyermond, Westmead, Gregg International, D. C. Heath Limited, 1974.
- LEDUC, Renato, *Breve glosa al «Libro de Buen Amor»*, México, Imprenta Miguel Lira, 1933.
- LEO ULRICH, *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1958.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Two Spanish Masterpieces: The «Book of Good Love» and the «Celestina»*, Urbana, University of Illinois Press, 1961. Versión española *Dos obras maestras españolas: El «Libro de Buen Amor» y la «Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.
- *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, 14-91.
- *Juan Ruiz: selección del «Libro de Buen Amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.

- MACRI, O., *Ensayo de métrica sintagmática, (Ejemplos del «Libro de Buen Amor» y del «Laberinto» de Juan de Mena)*, Madrid, Gredos, 1969.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1941.
- *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1924.
- *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez y Pelayo, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, capítulo 5, 257-315.
- POLAINO ORTEGA, Lorenzo, *El derecho procesal en el «Libro de Buen Amor»*, Madrid, Orellana, 1948.
- PUYOL Y ALONSO, Julio, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, Sucesora de M. Minuesa, 1906.
- RICHARDSON, Henry B., *An Etymological Vocabulary to the «Libro de Buen Amor» of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, New York, Yale University Press, 1930.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, Claudio, *España. Un enigma histórico*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1956.
- SPITZER, Leo, *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, 103-160.
- TACK, Otto, *Die Fabeln des Erzpriesters von Hita em Rahmen der mittelalterischen Fabelliteratur*, Breslau, Junge Sohn, 1911.
- TERRACINI, Lore, *L'uso dell'articolo davanti al possessivo nel «Libro de Buen Amor»*, Turín, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, 1951.
- TORRES, Federico, *El Arcipreste de Hita. Su pueblo. Sus andanzas. Sus versos*, Madrid, Editorial Yagües, 1932.
- ZAPATA, Heliodoro, *El libro apasionante de Juan Ruiz*, San Salvador, Imprenta de J. Méndez, 1900.
- ZAHAREAS, A. N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de literatura española, 1965.

Reseñas

- ARNOLD, H. H., Reseña de *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, por Félix Lecoy, HR, VIII, 1940, 166-170.
- BANDERA GÓMEZ, C., Reseña de *The Art of Juan Ruiz*, por A. N. Zahareas, MLN, LXXXII, 1967, 241-249.
- BIHLER, H., Reseña de *Libro de Buen Amor*, ed. M. B. Mariño, RJahr, VII, 1955-1956, 374-376.
- CANO, J. L., Reseña de *Libro de Buen Amor*, ed. M. B. Mariño, Insula, núm. 102, 1954, 6.
- CASTRO GUISSASOLA, F., Reseña de *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, por J. M. Aguado, RFE, XVI, 1929, 68-74.

- DUTTON, Brian, Reseña de *Libro de Buen Amor*, ed. y trad. por Raymond S. Willis, *MLN*, LXXXIX, 1974, 313-315.
- GARIANO, Carmelo, Reseña de *Libro de Buen Amor*, ed. J. Corominas, *Hispania*, LI, 1968, 272-273.
- GREEN, Otis, Reseña de *Two Spanish Masterpieces*, por M. R. Lida de Malkiel, *RPhil*, XVI, 1962, 127-132.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., Reseña de *La alegoría en el «Libro de Buen Amor»*, por T. R. Hart, *RPhil*, XIV, 1961-1962, 340-343.
- Reseña de *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, por U. Leo, *RPhil*, XIV, 1961-1962, 228-237.
- LÓPEZ ESTRADA, F., Reseña de «El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita», por A. Castro, *RFE*, XXXVIII, 1954, 400.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., Reseña de *Libro de Buen Amor*, ed. J. Ducamin, *Romania*, XXX, 1901, 434-440.
- MONTESINOS, José F., Reseña del *Libro de Buen Amor*, ed. M. B. Mariño, *NRFH*, XII, 1958, 79-83.
- MORREALE, M., Reseña de *The Art of Juan Ruiz*, por A. N. Zahareas, *QIA*, 34, 1967, 100-103.
- ROQUES, Mario, Reseña de *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz*, *Archiprêtre de Hita*, por Félix Lecoy, *Romania*, LXVIII, 1944-1945, 208-211.
- SCHOLBERG, K. R., Reseña de *El mundo poético de Juan Ruiz*, por C. Gariano, *Hispania*, LII, 1969, 524.
- SOBEJANO, Gonzalo, Reseña de *Zur dichterischen Originalität des Arcipreste de Hita*, por U. Leo, *RF*, LXX, 1958, 413-429.
- SPITZER, Leo, Reseña de *Recherches sur le «Libro de Buen Amor» de Juan Ruiz*, *Archiprêtre de Hita*, por Félix Lecoy, *RFH*, I, 1939, 266-274.
- WILLIS, Raymond S., Reseña de *The Art of Juan Ruiz*, por A. N. Zahareas, *HR*, XXXV, 1967, 99-106.

Tesis

- AYERBE, Reinaldo, *Valoración de la crítica en torno al «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Nueva York, 1970.
- BALDOLINI, Rudolph Adolph, *Juan Ruiz - Matfre Ermengaud*, Universidad de Michigan, 1974.
- BARBERA, Raymond, *The Comic in Early Spanish Literature*, Tesis de la Universidad de Wisconsin, 1958.
- BERGSTROM, Stanford E., *Multiple Unity in the «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de California, Riverside, 1974.
- BURT, John Richard, *Courtly Love as Ritual in Early Medieval Spanish Poetry*, tesis de la Universidad de Minnesota, 1973.
- CROCKETT, Robin G., *Aspects of the Popular Tale in the «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Londres, 1972.
- DANIELSON, David, «*Pastorelas*» and «*Serranillas*» 1130-1550, tesis de la Universidad de Michigan, 1960.
- ELDRIDGE, Miriam L., *Types and Techniques of Humor in the «Libro de Buen Amor» of Juan Ruiz, arcipreste de Hita*, tesis de la Universidad de Pittsburg, 1967.

- FERRARESI, Alicia R. de, *«Religio Amoris» en la poesía castellana de la edad media*, tesis de la Universidad de Stanford, 1973.
- FORSYTH, John, *The Phonemic Structure of Spanish as Reflected in the «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Nuevo México, 1961.
- GYBON-MONYPENNY, G. B., *The Autobiographical Elements in the «Libro de Buen Amor» in their Relation to Mediaeval Literary Techniques*, tesis de la Universidad de Cambridge, 1955.
- HERSCHEL, Jerome, *A Comparative Phonology of Medieval and Modern Spanish: «El Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Chapel Hill, North Carolina, 1913.
- HESTER, Tommy Joy, *An Analysis of the Characteristics of Alexandrine Verse in Juan Ruiz's «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Oklahoma, 1938.
- HODAPP, Marion Freeman, *Two Fourteenth Century Poets: Geoffrey Chaucer and the Archpriest of Hita*, tesis de la Universidad de Colorado, 1968.
- LACALLE FERNÁNDEZ, Mercedes, *Oraciones temporales en el «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Madrid, 1957.
- MARSHALL, Carol Ann., *Love, Salvation and Order in the «Libro de Buen Amor» and the «Canterbury Tales»*, tesis de la Universidad de St. Louis, 1973.
- MARTÍNEZ BARRUBIA, Carmen, *La morfología verbal en el «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Madrid, 1956.
- MURRAY, James Christopher, *A Study of Some Virtues and Vice in the «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Cornell, 1969.
- NAYLOR, Eric W., *«Libro de Buen Amor»: the Gayoso and Toledo Manuscripts*, tesis de la Universidad de Wisconsin, 1963.
- OYOLA, Eliezer, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, tesis de la Universidad de Maryland, 1974.
- PIRASTEH, Linda Lang, *The Vision of Earthly Love in the «Libro de Buen Amor» of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, tesis de la Universidad de Yale, 1970.
- RANEDO NAVARRO, Luz, *El lenguaje coloquial en el «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Madrid, 1955.
- SCHILDGEN, Brenda D., *The Conflict between Art and Morality in two Fourteenth Century Poets: Juan Ruiz and Geoffrey Chaucer*, tesis de la Universidad de Indiana, 1972.
- SEGUELA OLIVER, Ana María, *Aspectos del Cultismo en la poesía del siglo XIV (Juan Ruiz y el «Rimado de Palacio»)*, tesis de la Universidad de Madrid, 1959.
- WALSH, J. L., *Some Aspects of Medieval Spanish Sibilants as Reflected in ms. Salamanca of the «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Illinois, 1963.
- WHITTEN, Arthur Fisher, *The Sources of the Fables in Juan Ruiz's «Libro de Buen Amor»*, tesis de la Universidad de Harvard, 1908.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

<i>Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas.</i>	ATCIH
<i>Al-Andalus.</i>	Al-An
<i>América Española.</i>	AE
<i>Anales Cervantinos.</i>	ACerv
<i>Anales de la Universidad de Chile.</i>	AUCH
<i>Anuario de Estudios Medievales.</i>	AEM
<i>Archivo de Filología Aragonesa.</i>	AFA
<i>Boletín de Literaturas Hispánicas.</i>	BLH
<i>Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile.</i>	BIFCh
<i>Boletín de la Academia Cubana de la Lengua.</i>	BACL
<i>Boletín de la Real Academia Española.</i>	BRAE
<i>Boletín de la Real Academia de la Historia.</i>	BRAH
<i>Bulletin Hispanique.</i>	BHi
<i>Bulletin of Hispanic Studies.</i>	BHS
<i>Collectanea Franciscana.</i>	CF
<i>Comparative Literature.</i>	CL
<i>Cuadernos Hispano-Americanos.</i>	CHA
<i>Cuadernos de Historia de España.</i>	CHEsp
<i>Cultura Neolatina.</i>	CN
<i>Estudios Dedicados a Menéndez Pidal.</i>	EDMP
<i>Fin de Moyen Age et Renaissance.</i>	FMAR
<i>Hispanic Review.</i>	HR
<i>Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera.</i>	HSGLI
<i>Homenaje. Estudios de Filología e Historia Literaria Luso-hispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht.</i>	HEFHL
<i>Hommage à Ernest Martinenche. Études hispaniques et américaines.</i>	HEM
<i>Ibero-Romania.</i>	IR

<i>La Ilustración Española y Americana.</i>	IEA
<i>Índice de Artes y Letras.</i>	IAL
<i>The Journal of Medieval and Renaissance Studies.</i>	JMRS
<i>Kentucky Romance Quarterly.</i>	KRQ
<i>Kriterion.</i>	Kri
<i>Les Lettres Romanes.</i>	LR
<i>Libro de Buen Amor Studies.</i>	LBAS
<i>Marche Romane.</i>	MR
<i>Mélanges de linguistique romane et de Philologie médiévale offerts a Maurice Delbuiile.</i>	MMD
<i>Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera.</i>	MFG
<i>Modern Humanities Research Association.</i>	MHRA
<i>Modern Language Notes.</i>	MLN
<i>Modern Philology.</i>	MPhil
<i>The Modern Language Forum.</i>	MLF
<i>The Modern Language Review.</i>	MLR
<i>Die neueren Sprachen.</i>	NSpr
<i>Neuphilologische Mitteilungen.</i>	NM
<i>Nueva Revista de Filología Hispánica.</i>	NRFH
<i>Nueva Vida Hispánica.</i>	NVH
<i>La Nueva Democracia.</i>	ND
<i>Papeles de Son Armadans.</i>	PSA
<i>Philological Quarterly.</i>	PbQ
<i>Príncipe de Viana.</i>	PV
<i>Publications of the Modern Language Association of América.</i>	PMLA
<i>Quaderni Ibero-Americani.</i>	QIA
<i>Razón y Fe.</i>	RyF
<i>Revista Católica de Santiago de Chile.</i>	RCSCb
<i>Revista Hispánica Moderna.</i>	RHM
<i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.</i>	RABM
<i>Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.</i>	RDTP
<i>Revista de Estudios Clásicos.</i>	REC
<i>Revista de Filología Española.</i>	RFE
<i>Revista de Filología Hispánica.</i>	RFH
<i>Revista de Letras y Ciencias Sociales.</i>	RLCS
<i>Revista de Occidente.</i>	ROcc
<i>Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.</i>	RBAM
<i>Revista de las Indias.</i>	RIndB

<i>Revue Hispanique.</i>	RHi
<i>Revue des Langues Romanes.</i>	RLR
<i>Romance Notes.</i>	RN
<i>Romance Philology.</i>	RPhil
<i>Romanische Forschungen.</i>	RF
<i>Romanisches Jahrbuch.</i>	RJahr
<i>Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso.</i>	HDA
<i>Studies in Philology.</i>	SPb
<i>Symposium.</i>	Sym
<i>Thesaurus.</i>	Tb
<i>Traditio.</i>	Tra
<i>University of Toronto Quarterly.</i>	UTQ
<i>Volkstum und Kultur der Romanen.</i>	VKR
<i>Vox Romanica.</i>	VR
<i>Wort und Text Festschrift für Fritz Schalk.</i>	WuT
<i>Zeitschrift für romanische Philologie.</i>	ZRPb

ÍNDICE DE MATERIAS Y NOMBRES

- Abel: 358.
Aben Guzmán: 112.
Abraham: 24.
abril: 279-81, 304-07, 319-20.
aburrimiento (y copulación): 147.
acidia (véase pecados capitales).
Accursio, Francisco: 73-6, 81, 85n-86n.
Adán: 246.
aforismos: 71.
África: 176, 208n.
afrodisíacos: 329-32, 345.
Afrodita: 292.
Ágata (véase Gadea de Riofrío).
Aguado, J. M.: 20, 28n, 157, 161, 192, 201, 206n, 209n, 211n, 378n.
Águeda, santa: 175, 270 (véase también Gadea de Riofrío).
Agustín, san: 16, 31, 36, 41, 43, 47, 55n, 57n, 58n, 132-33, 139, 142, 173, 176.
Alicaraz, Rey: 93-4, 107, 353.
Alda: 271-74, 313n.
Alfonso VI: 321, 357.
Alfonso X el Sabio: 148-49, 208n-209n, 357.
Alfonso XI: 208n.
Alisón
 «Cuento del molinero»: 70, 157.
 «Cuento de la mujer de Bath»: 114, 177-78, 192.
alma, enemigos del: 54, 364-67, 369.
 carne: 54-5, 366-67.
 demonio: 54, 338-40, 366-67.
 mundo: 54-5, 366-67.
alma, facultades del: 36-8, 43, 54, 87, 332, 365-66.
 entendimiento: 36-7, 45-8, 52, 54, 87, 332, 365-66.
 memoria: 36-7, 44-9, 54, 87, 89, 91, 111, 115, 332, 365-66.
 voluntad: 36-7, 45-8, 54, 87, 111, 332, 365-66.
Alonso, Dámaso: 21, 28n, 186, 210n.
Alvar, Manuel: 210n.
Ambrosio, san: 240.
amor
 buen: 258, 377.
 cortés: 111.
 lección de: 182-85.

- loco: 29, 51, 54, 63, 65, 122,
 127, 175, 256, 361, 365-66,
 377.
 mal: 134.
 Amor, don: 122-06 *passim.*, 207n,
 210n, 211n, 212-13, 215, 222,
 230-31, 234, 237, 242, 263-64,
 276, 279, 285-86, 303, 305-06,
 308, 314n, 315, 342, 344, 353-55,
 360, 365-67, 371, 375.
 tienda de: 263-64, 286, 303, 306,
 308-11, 319, 328.
 analfabetos (véase clérigos).
 anástasis: VIII *passim.*
 Andalucía: 343.
 Andreas Capellanus: 112, 183, 185,
 210n.
 annominatio (véase figuras retóri-
 cas).
 Anselmo, san: 81.
 Antonio González, Francisco, 121n,
 253n.
 Antonio Sánchez, Tomás: 187,
 211n.
 Apocalipsis: 46, 209n.
 Aragón: 219.
 árbol: 143, 152, 246-47.
 de la redención: 116 (véase tam-
 bién cruz).
 frutales (véase frutas).
 Arcipreste de Talavera: 207n.
 Arcite: 304.
 Aristóteles: 82, 88-9, 96, 98, 119n,
 121n, 290, 319, 329, 349n.
 armadura y armas del cristiano:
 368.
Ars amatoria: 183, 210n, 376.
Art of Memory, The: 207n.
Artes Praedicandi: 31, 55n. 376.
 Artois: 199.
 asno: 334-35.
 astrología: 93-4, 107, 111, 177-78,
 279.
Auberée: 225.
 «auctoritas» (véase autoridad).
 auditorio: 22-3, 25, 26, 31, 36-7,
 40, 50, 60-1, 68, 72, 77-80, 89-90,
 97, 109-11, 113, 145, 148, 151,
 157, 180, 224, 227, 237, 249,
 322, 359, 363.
 autoridad: 35, 65, 71, 90, 107, 109,
 129, 145, 189, 234, 261, 316-17.
 Averroes: 82.
 Avicenna: 39, 57n.
 badajo: 168-69.
 Bastin, Julia: 206n.
 Batiffol, P.: 209n.
 Battaglia, Salvatore: 27.
 Bayona: 296.
 Beatriz: 274.
 «beghards» (begardos): 273.
 Benediktbeuren (monasterio de):
 357.
Beowulf: 291.
 Berceo, Gonzalo de: 14, 19-20, 28n,
 59, 62.
 Berceo (ciudad): 156.
 Bermeo: 296.
 Bernardo, san: 35, 56n.
 Bernardo Silvestre de Tours: 121n,
 187, 343.
 bestiaro: 175, 293, 298.
 bigamia: 239, 252, 255n.
 sucesiva: 239.
 Blanco González, Bernardo: 314n.
 Boas, Marcus: 58n.
 Bonilla y San Martín, Ángel: 219,
 224, 230-31, 241-42, 244-45, 248,
 251, 253n, 254n, 255n.
 Bretaña: 195, 198, 202.
 Brown, Dolores: 313n.
 Brunetto Latini: 73.
 Buceta, Erasmo: 88, 119n.
Buen Amor: I *passim.*
 Buenaventura, san: 139.
 Bujía: 148, 208n.

- Burke, James F.: 120n, 121n, 311n, 312n.
 burla: 39-40, 43, 72, 78, 80-1, 83, 93, 234, 374.
- cadena del ser: 188, 265.
 Calahorra: 264-65.
 Calatayud: 215, 217-18, 226, 228, 230, 236, 252.
 Calixto II: 220.
 Calvario: 165.
 calleja(s): 160, 189, 256-311 pas-sim., 315-16, 352, 354.
 Canaan: 138.
Cancionero de Ajuda: 114, 158.
 cánones: 102, 220-21, 225, 253n.
 cantares cazorros: 262.
 cantiga de salva: 97.
 Canterbury: 192.
 caridad: 153-54, 162-63, 181, 246, 367-68.
 Carnal don: 250, 263, 281-87, 291, 293-99, 301-03, 307-08, 313n, 319, 346, 354, 365, 367-68, 377.
 carnaval: 264, 268, 271, 284, 308, 313n, 316.
 carne (comida): 96, 100, 142, 283-284, 287-90, 293, 295, 300-04, 323.
 carne (opuesta al espíritu): 92-3, 97-100, 103, 105-06, 116, 129, 136, 140, 142, 146, 157, 170-71, 176, 181, 237, 239, 245, 252, 259, 261, 271, 276, 288, 290, 292, 294, 300, 302, 305, 307, 315, 317-19, 348, 352, 354, 356, 361, 364-66, 369, 376-77.
 Caro Baroja, Julio: 269, 313 n.
 Casanova: 343.
 casar: 97-8, 128, 252, 268, 324, 348, 350n.
 Casiano de Marsella: 135, 138-39, 146.
- Castilla: 27, 126, 218-19, 247, 250, 357.
 Castro, Américo: 88.
 Castro Guisasaola, F.: 23, 28n.
 Castro: 308.
 Catrourdiales: 294, 296, 301.
 Castronuevo: 269.
 Catón: 48, 70-2, 85n.
 cayada-callada: 266, 279.
 Cejador y Frauca, Julio: 103, 121n, 165, 168, 170, 190, 192-93, 206n, 210n, 211n, 255n, 311n, 314n, 330-31, 349n, 350n.
 Celedonio, san: 264, 312n.
 Celestina: 196.
Celestina, La: 250, 255n.
 celibato: 220-21, 253n.
 César: 347..
 Cicerón: 53, 138, 207n.
 cielo: 59-60, 91, 107-08, 176, 178, 356, 361, 370, 376.
 cinco sentidos, los: 370.
 Circe: 291.
 circularidad: 22 (véase también verticalidad).
 Ciro: 26, 28n.
Ciudad de Dios: 142.
 Clemente V
 decretales de: 54, 221.
 clérigos: 38, 139, 153, 156, 209n, 315, 327.
 analfabetos: 39, 57n, 77.
 de Talavera: 152.
 educación: 84.
 matrimonio: 220.
 regular: 304.
 codicia: 131-34, 137-38, 141-42, 145-46, 152, 181, 182, 212-13, 279, 366-67 (véase también «cupiditas».)
 raíz de todos los males: 68, 132, 134, 137, 141, 172, 246, 299, 355, 361, 375.
 Cohen, Gustave: 253n.

- cohesividad: 365.
Collar de la paloma, El: 112, 210n.
Collationes: 138.
 Combet, Louis: 100-01, 120n, 121n, 211n.
 comedias elegíacas: 112, 177, 213, 215-17, 222, 224-25.
 Concilio
 de Burgos: 357.^c
 de Letrán IV: 139, 220, 299.
 de Reims: 220.
 de Salamanca: 221.
 de Toledo: 39, 102, 221.
 de Valladolid: 39, 221.
 de Viena: 221, 273.
 condición del hombre: 26, 47, 373.
Confesiones: 46, 58n, 132.
 Congé (manuscrito): 357.
 convergencia de opuestos: II *passim*, 358.
 copla cazorra: 95, 104-05.
Corbacho, El: 207n.
 cordero: 151-52, 199-200.
 Corominas, Joan: 58n, 69n, 77, 79, 96, 100-03, 120n, 165, 168-70, 185-86, 190-91, 201, 206n, 208n, 210n, 211n, 214, 218, 234-36, 248-49, 253n, 255n, 271-72, 283, 289, 295, 297, 311n, 312n, 313n, 314n, 329, 340.
Corpus Iuris Canonici: 58n.
 Correas, Gonzalo: 100-01, 120n-121n, 211n.
 corteza (véase meollo y corteza).
 Coulton, George G.: 86n.
 Covarrubias, Sebastián de: 77, 96-97, 102, 120n, 168, 175, 179, 191, 201, 210n, 211n, 214, 218, 233-34, 293-94, 313n, 322-24, 349n, 350.
 Criado del Val, Manuel: 27n, 29, 46, 58n, 168, 210n, 312n, 314n, 349n, 350n, 378n.
 Cristo: 16, 19, 42, 60, 67, 88, 154-56, 159, 168, 171, 240, 246, 275-278, 282, 284-85, 302, 305, 317, 324, 332, 352, 354, 356-58, 361, 364, 369, 375, 377.
Crónica de Miguel Lucas: 211n.
 Cruz: 92-5, 99-101, 103-06, 113, 115-16, 220, 246, 250, 272, 279, 297, 316, 371.
 cruz: 42, 87, 92, 94, 97, 99-101, 103-06, 115-16, 118-19, 154, 165-166, 277, 284, 318-19, 352-53, 375, 377.
 Cruzadas: 102-03, 121n.
 Cuaresma: 160, 221, 250, 263-64, 269, 271, 278, 280-81, 284-86, 289, 291-96, 300-02, 305, 307-08, 311n, 313n, 314n, 315-16, 319, 346, 348, 354, 377.
 cuasimodo, día de: 315, 320.
 «Cuento del Caballero»: 304.
Cuentos de Canterbury: 70, 114, 139, 157-58, 177, 179, 247, 255n.
 cuerpo: 59, 92, 103, 106, 116, 124, 129, 159, 165, 173, 175, 177, 187, 189-90, 194, 198-99, 200, 202, 228, 256, 260, 262, 266, 267, 272, 274, 276, 332, 342, 344-45, 347-49, 352-54, 359, 361, 366, 368-69, 376.
 y alma: 124-27, 206n, 353, 360-361, 369.
 «cupiditas»: 69, 115, 132-33, 141, 145, 173, 175, 246, 353, 356, 365, 368, 377.
 Chambers, E. K.: 269, 313n.
Chanson de Roland: 23.
 Chapman, Janet A.: 31, 35, 55n, 56n.
 Charland, Th. M.: 34, 36-7, 42, 55n, 58.
 Chase, Wayland Johnson: 85n.

- Chaucer, Geoffrey: 70-1, 77, 85n, 157, 178-79, 199, 209n, 304.
- Chiarini, Giorgio: 17, 21, 28n, 58n, 69n, 100, 120n, 168, 170, 186, 210n, 214, 253n, 349n, 350n.
- chiasmo (véase figuras retóricas).
- Chrétien de Troyes: 112.
- Daniel: 13, 26, 28n, 277 (3.8-12), 28n (3.91), 16 (13.45-64), 28n.
- Dante Alighieri: 18, 46, 134, 136, 145, 207n, 274.
- Darío: 26, 28n.
- Das Lehrstück von den Sieben Hauptsünden*: 140.
- David: 144-45.
- De arte honeste amandi*: 183.
- De Doctrina Christiana*: 31, 55n, 132.
- De modo componendi sermonis cum documentis*: 34.
- De mundi universitate*: 187.
- De Origine Juris*: 73.
- De Vetula*: 234.
- debate: 75-6, 80, 82-3, 122, 140, 279, 332, 353, 365, 367.
- Decamerón*: 247.
- Decretales de Inocencio III: 241.
- Decretales de Urbano III: 241.
- Decreto*: 49, 53.
- Denomy, Alelander J.: 111.
- Derecho Procesal: 147, 207n.
- descripción física
- Arcipreste: 341-45.
- mujer placentera: 185-90.
- Deuteronomio (7.1-2): 138.
- Deyermund, A. D.: 31, 55n, 56n, 70, 85n, 312n.
- dialéctica: 84, 278.
- Diana: 304.
- Diccionario de autoridades*: 211n, 327.
- Dictionnaire de théologie catholique*: 253n.
- Diego de Urrea: 175.
- Digesto*: 73.
- dinero: 132, 141-42, 184, 202-03, 227.
- Dios: 15 *passim*.
- Dioscórides: 330-31.
- Disticha Catonis*: 58n, 71, 85n.
- Domingo de ramos: 300.
- Domingo de resurrección: 281, 286, 303, 305, 315.
- Domingo de Silos, Santo: 20, 59-60, 62.
- «dominica in albis» (véase cuasimodo, día de).
- Du Prestre Teint*: 225.
- dualidad: 52-3, 124, 223.
- Dubler, César E.: 350n.
- Ducamin, Jean: 14, 21, 168, 170, 210n, 350n.
- Eastre: 292.
- Ebro: 219, 264.
- Eclesiastés (4.17): 34 (10.19): 132.
- Eclesiástico (10.15): 133 (15.1): 44.
- edad media: 71, 84, 98, 113, 176-177, 253n, 283.
- edades del hombre: 155.
- educación: 84.
- Egipto: 138.
- Eizaga y Gondra, Martín: 147, 207n, 208n, 209n.
- Eleanor de Aquitania: 177, 183.
- elementos, cuatro: 107.
- Eliot, T. S.: 305.
- Emeterio, san: 262, 264-65, 280-282, 307, 312n.
- Emilia: 304.
- Encarnación: 377.
- Endrina, Doña: 217-19, 222, 225-231, 233, 235-36, 238, 241-42, 244, 246, 248-50, 252, 254n,

- 255n, 256, 259-60, 310, 317, 324, 353.
 enero: 202, 247, 377.
Eostur: 292.
 Epifanía: 149, 268-69.
 epistemología: 81.
 Escrituras: 36, 133, 156.
 esferas, siete: 106.
 España: 38, 264, 269, 305, 357.
España Sagrada: 312n.
 espejo: 68, 72, 81.
 Espíritu Santo: 18-9, 59, 62, 88, 154, 162, 364, 367, 370.
 estaciones, las cuatro: 264.
 Ester: 26.
 estrellas: 87, 106-07, 109, 357.
 estructura bifronte: 279-80.
Etimologías: 86n, 235, 298, 313n, 328, 331, 350n.
 eucaristía: 92, 105, 155.
 Europa: 68, 177, 199, 233, 362.
 Eva: 161, 302, 333.
 hijas de: 176.
 Evagri: 135, 138, 146.
 Evesque, Eugène: 230, 241, 244, 248, 254n, 255n.
 experiencia: 109, 129, 145, 182.
 «fabliaux»: 90, 126, 177, 196-97, 222, 377.
 Faral, Edmund: 69n, 210n, 225, 351n.
 Faraón: 42.
 fe: 82-3, 129, 145.
 febrero: 270.
 Federico II de Sicilia: 103.
 Ferrand García: 95, 100, 102-05, 116, 119, 152, 250, 371-72.
 figuras retóricas
 adnominatio (annominatio, paronomasia): 66-8, 95, 98, 250, 266, 291, 375-76.
 aliteración: 100, 197-98, 202.
 amplificatio: 197-98, 222, 225, 242.
 chiasmo: 326.
 onomatopeya: 201.
 filosofía: 80, 82-3.
 fita: 249-50, 312n.
 Flandes: 199.
 Flavio Caper: 234.
 Flórez, Enrique: 312n.
Forma Praedicandi: 31, 53.
 Frades: 269.
 Foulet, Lucien: 121n.
 Francia: 183.
 Frank, Grace: 206n.
 frutas: 309.
 y putas: 235-236, 245-249, 329.
Fuero Juzgo: 147.
Fuero Real: 147, 208n.
 Fulana, doña: 167, 372.
 Furón: 250 (véase también Hurón).
 Gadea de Riofrío: 262, 266-70.
 Galatea: 190, 218, 226-27, 229-30, 232, 239, 244, 251, 254n.
 García de Cortázar, J. A.: 253n.
 Garoça, doña: 95, 110, 250, 280, 330, 332-38, 340-43, 345-48, 354, 377.
 Gayoso (manuscrito): 21, 62, 69n, 71, 161, 163-66, 168-70, 174, 186-89, 196-97, 210n, 216, 227, 232, 238, 270, 280, 282-83, 288, 291, 301, 304, 311n, 313n, 331.
 Genoveva, santa: 271.
 Geoffrey de Vinsauf: 362.
 Getsemaní: 155, 170, 171.
 Gilson, Etienne: 36, 38, 41, 56n-57n, 86n.
 Giovanni Graziano: 58n.
 Gólgota: 353.
 Gozos de la Virgen: 22-3, 61, 66, 87-8, 95, 353, 372, 374-77.
 Grace, Lee Ann: 313n.

- gracia: 66, 268.
 divina: 13, 33, 41, 67, 109, 131, 160, 279, 356.
Gran Conquista de Ultramar: 249.
 Grecia: 73-5, 77, 81, 86n, 95, 292.
 Green, Otis H.: 157, 161, 163, 209n, 210n.
 Gregorio Magno, san: 135, 138-39, 141, 146, 207n.
 Guadalajara, ratón de: 335.
 Guadalupe: 156.
 Guadarrama: 263, 276, 281-82, 312n, 333, 354, 375.
 Gualterio Map (o el inglés): 71, 85n, 127-28, 150.
 Guillermo de Champeaux: 81.
 Guillermo de Ockam: 82.
 Guillermo Durando: 155-56, 209n.
 Guillermo Peraldo: 139.
 gula (véase pecados capitales).
 Gybbon-Monypenny, G. B.: 21-2, 25, 28n, 55n, 69n, 70, 85n, 121n, 207n, 219, 241, 243, 255n, 312n, 349n.
- HefeLe-Leclerck, C. J.: 207n.
 Helena: 141
 hembras
 chicas: 370-71.
 placenteras: 96, 100, 110, 115, 146, 182, 185, 259, 319.
 Henares: 113-14, 296.
 Henricus Ostiensis: 139-40.
Heorot: 291.
Heresy of Courtly Love: 111.
 Herodes: 358.
 Herondas: 175.
 Herreros: 262.
Hexameron: 240.
Himno de San Gregorio: 158-59.
Histoire des Conciles: 207n.
Histoire du Bréviaire romain: 209n.
- Historia de los animales*: 88-9, 91, 119n, 121n, 349n.
History of Four Footed Beasts: 313n.
 Hita: 245, 250.
 hita (véase fita).
homo christianus: 308.
 Horacio: 138, 207n.
 horas canónicas: 123, 131, 152-56, 158-60, 162-72, 209n, 279.
 Hrothgar: 291.
 humanidad: 49, 83, 133, 153, 179, 203, 270, 274, 275, 278, 316.
 árbol de la: 67.
 Hurón: 371-72 (véase también Furón).
- «Iam lucia orto sidere»: 155.
 Ibn Hazm: 112, 210n.
 iglesia: 152-54, 156, 160, 163, 176-177, 189, 203, 239-40, 269, 280, 283, 319, 324.
 infierno: 16, 18, 133, 135, 145, 211n, 271, 273-74, 355-56, 361.
 INRI: 31, 42, 352, 375.
 instrumento: 114, 177, 349.
 gesto del arpón: 79.
 musical-erótico: 84, 114, 157-59, 167, 169, 303, 345.
 tortura (cruz): 94.
 intermediaria: 93, 185, 204, 244.
 ironía: 78, 81, 124, 130, 161, 272-273, 376.
 Isaac: 24.
 Isidoro, san: 84, 86n, 146, 235, 298, 313n, 331, 350n.
 Isolda: 188.
Isopet de Lyon: 128, 150.
Isopet I de París: 128.
 Israel: 138, 145, 171.
- Jaén: 77, 156.
 Janus: 271.

- jardín de la tercera: 245-47.
 Jean de Meung: 161, 177, 204.
 Jenkin: 178.
 jerarquía: 83, 188, 194, 204, 318.
 Jerónimo, san: 16, 176, 240.
 Jerusalén: 301.
 Jimena, doña: 20.
 Job: 48 (14.1): 49 (14.4): 48 (14.5): 49.
 Jonás: 13, 16, 27n.
 Joset, Jacques: 28n.
 Juan (nombre de varón): 250.
 Juan, san (19.19): 42.
 Juan de Gales: 41.
 Juan de Mal Lara: 100.
 Juan de Salisbury: 71, 85n.
 Juan Ibáñez: 77.
 Juan Manuel, don: 335-36, 340, 374.
 Juan Ruiz: *passim*.
 Júcar: 219.
 Judas: 275, 277.
 juegos de palabras: 95, 279.
 jueves lardero: 280-82, 285, 307.
 Júpiter: 54, 127, 129, 182.
 Justiniano: 73.
 código de: 240.
 Justo y Pastor, santo (día de): 246.

 Kane, Elisha K.: 329-331, 342, 350n-351n.

 Laguna, Andrés de la: 330.
 Langlois, Charles V.: 86n, 120n.
 Lapesa, Rafael: 362, 378n.
 Lausberg, Henrich: 69n.
 Lázaro, Fernando: 231, 254n.
 Lecoy, Félix: 27, 30-1, 55n, 73, 86n, 117, 120n-121n, 126-27, 150, 157, 163, 206n, 207n, 209n, 210n, 235, 255n, 286, 311n, 313n, 339, 350n, 362.

 Lefèvre, Jean: 234.
 Lehman, Paul L.: 30, 55n.
 León: 264-65.
 Leones de Castilla: 271.
 Lewis, C. S.: 183, 210n.
Leyes de Estilo: 147.
 lenguaje manual: 78.
 letrados: 77.
 Leyes: 74-5, 80-1.
Liber Pamphili (véase *Pamphilus de Amore*).
 líbido: 213, 371.
Libro de Alexandre: 62, 187-88, 192, 210n, 308.
Libro de Apolonio: 59, 187.
 Lida de Malkiel, María Rosa: 14, 21, 26-7, 27n, 28n, 70, 85n, 126, 206n, 225, 253n, 254n, 267, 271-272, 311n, 312n.
 Lindsay, W. M.: 313n.
 Linehan, Peter: 57n, 86n.
 liturgia
 mozárabe: 357.
 romana: 357.
 liviandad ((«vianda liviana»), 95-6, 98.
 Loba, doña: 149.
Loores de Nuestra Señora: 14, 60.
 López de Ayala, Pero: 20, 24, 59.
 Lovejoy, Arthur O.: 188, 312n.
 Lucas, san (2.22-27): 171 (2.29,32): 171 (15.30): 267.
 Lucifer: 153, 274, 358, 361.
Ludus de Nativitate: 357.
 lujuria (véase pecados capitales).

 Magdalena: 248.
 Manrique, Jorge: 355.
 mantenimiento y juntamiento: 88-90, 92-4, 98, 100, 103, 105, 110, 113, 116, 272, 290, 293, 332, 361, 365-66.

- Marcos, san
 día de: 317, 319-20 (14.1-3): 275.
 María (nombre de mujer): 198.
 María, santa (véase Virgen María).
 Marie de Champagne: 183.
 Marié de France: 112.
 Marte: 178, 304.
 Martín de Riquer: 120n, 210n, 263,
 280-81, 307, 311n, 313n, 314n,
 319, 349n, 350n.
 Martínez Kleiser, Luis: 255n.
 Martins, Mario: 86n.
Martirio de San Lorenzo: 59.
 marzo: 260, 262-64, 280-81, 306-
 307, 371-72.
 Mateo, san (10.18-20): 17 (12.39-
 40): 16 (14.29-31): 17 (26.1-7):
 275.
 matrimonio: 199, 220-21, 239-40,
 252, 268 (véase también bigamia,
 casar).
 mayo: 202, 247, 377.
 megacosmos: 60.
 Melibea: 250.
 Melón, don: 109, 228, 232, 235-38,
 241-42, 244-45, 247-50, 252,
 254n, 260, 354.
 Menandro: 175.
 Menéndez Pidal, Ramón: 14, 21,
 27n, 28n, 114, 312n.
 Mengua Llorente: 270.
 menudos: 95, 98, 116, 306.
 meollo y corteza: 61, 63, 64, 65,
 96, 98, 108-9, 116, 124, 196, 261,
 279, 319, 342, 344, 363.
 Messenger, Ruth Ellis: 207n, 209n.
 Michael, Ian: 70, 85n, 121n, 207n.
 microcosmos y megacosmos: 60,
 276, 317, 344.
 Midas: 108.
 miércoles de ceniza: 282, 285, 295,
 299, 300.
Milagros de Nuestra Señora: 19-20,
 23-4.
Miracle de Théophile: 206n.
 misoginia: 175, 178, 180, 194, 202.
 mocedad: 229-230.
 Moffat, Lucius G.: 27, 28n.
 Monferrado, ratón de: 334.
 monja(s): 221, 237, 305-06, 310,
 316, 328-32, 340, 345, 347 (véa-
 se también Garoça).
 montaña: 230, 256-311 *passim*, 315,
 352.
Morales, Las: 207n.
 mora: 316, 348.
Morales, Las: 207n.
 Morreale, Margherita: 96, 98, 120n,
 170, 175, 200-01, 206n, 209n,
 210n, 211n, 350n.
 mudéjar: 219.
 muerte: 13, 25, 27, 108, 159, 171,
 178, 230, 262, 264, 265, 269,
 271, 277, 305-07, 316, 318-19,
 332, 347-48, 352-53, 354, 355-57,
 359-66, 369-71, 376, 377, 378n.
 Murcia: 156, 208n.
 Murphy, James J.: 55n.
 Nabucodonosor: 16, 28n, 207n.
 Nasón: 234, 255n.
 Naturaleza: 90, 204, 273, 372.
 Navidad, ciclo de: 357.
 Naylor, Eric W.: 27n, 349n, 378n.
 Nicolás («Cuento del molinero»):
 114, 157.
 Nilo de Constantinopla: 146.
 niveles de la acción: 95, 124.
 Nochebuena: 264.
 Noé: 24.
 nueces: 96, 98, 120n, 202, 245-46,
 261.
 Nuevo Testamento: 19, 263, 357.
 «O gloriosa virginum»: 161, 172-
 73.

- obispillo: 269.
 obras de misericordia: 364.
 oficio divino: 131, 153-56, 170-72, 209n, 377.
 O'Kane, Eleanor S.: 98, 120n.
 «Omnis natura Deum loquitur»: 344.
 Onán: 114.
 «opportuna jociatio»: 32, 53, 65 (véase también burla).
 «Ordo commendationis animae»: 19, 23-5, 37, 352-53 (véase también ritual de agonizantes).
 órdenes militares: 304.
 «Ordo representationis Adae»: 356.
 Orense, canónigo de: 39, 57n.
 Orígenes: 138, 207n.
 Ovidio: 112, 176, 183, 210n, 234, 255n.
 Oxford (universidad de): 33.
 Pablo, san: 19, 54, 132, 133, 176, 240, 262.
 paja: 95, 201-02.
 Palamón: 304.
 Palencia: 39, 57n.
Pamphilus de amore: 112, 213, 215-19, 222-24, 226-27, 229-31, 233, 235, 237-38, 244, 245, 253n, 255n.
 pan: 92, 94-5, 100-01, 104-05, 113, 114-15, 116, 120n, 201, 246, 345.
 bollo: 104, 120n.
 panadera: 92, 93, 100-01, 103-06, 113, 115, 116, 165, 259, 319, 352, 377.
 Pánfilo: 213-14, 216, 219, 227, 230, 232-34, 249, 251, 260, 354.
 panfilez: 237.
 pánfilo: 231, 233-34, 236, 252.
 paradoja: 26, 318.
 paraíso: 132, 161, 203, 362, 364, 371.
 paralelismos bimembres: 128.
 París,
 ciudad: 304, 357.
 nombre de varón: 141.
 universidad de: 32-3, 58n.
 parodia: 38, 43, 82, 84 (véase también horas canónicas; sermón escolástico).
 Pármeno: 250.
Partidas, Las Siete: 147-49, 208n, 209n, 357.
 Pascua florida: 159, 170, 286, 302, 307, 315, 320.
 vigilia de Pascua: 280, 286, 302.
 pasión de Cristo: 273, 357.
 pecados capitales: 123, 131-47, 207n, 213, 299, 365-68, 370 (véase también «saligia»).
 Pedro (nombre de varón): 198, 211n, 250.
 Pedro, san: 13, 17, 19.
 Pedro Damían: 247, 267.
 Pedro Lombardo: 139, 146, 207n.
 penitencia: 102, 298.
 Pentecostés: 17, 19, 154, 159, 162.
 Peñafiel: 374.
 Pepión, don: 227, 250.
Peristephanon: 312n.
 perro: 104, 114, 224, 248, 302.
 símbolo de la hembra: 95, 114-115.
 símbolo del macho: 95, 114-15.
 pescados y carnes: 284, 295-97, 299.
 picaza: 321.
 Picot, Emile: 30, 55.
 Pigmalión: 190.
 Pisa: 220.
 Pitas Pajas: 184, 195-202, 250, 377.
Placides et Timeo ou Le livre des secrets aux philosophes: 76, 81, 86n, 91.
 Platón: 93-4, 106, 109.
 Plauto: 176.
 Plinio: 330.

- Poema de Fernán González*: 19, 20, 23-4, 28n, 59-60.
Poema de Mio Cid: 20, 23, 24, 28n, 242, 263, 312n.
Poema de San Ildefonso: 59.
Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: 114.
Poetria Nova: 362, 378n.
 Polaino Ortega, Lorenzo: 147, 207n, 208n, 209n.
Política (de Aristóteles): 88-89, 119n.
 Polo, don: 327-28.
Polycraticus: 85n.
 Príapo: 342.
 principio de plenitud: 204.
 prisión del Arcipreste: 14, 21-3, 24-5, 61, 65, 67, 110.
 procedimiento judicial: 147-51.
 Propercio: 176.
 Prudencio: 312n.
 Ptolomeo: 93-4, 106, 109.
 Puerto Rico: 104.
 Purgatorio (Dante): 46, 134, 207n.
 Puyol y Alonso, Julio: 28n, 73, 85n.
- Quiñones de Benavente, Luis: 253n.
 Quirós, C. B. de: 312n, 313n.
 Quítería, santa: 327.
 «quoniam suave»: 152, 178.
- Rabanus Maurus: 292.
 Raimundo de Peñafort: 139.
 raíz-Ruiz: 66-9, 95, 250, 279, 374-75, 377.
 Rama, doña: 244, 250.
 rana: 125, 128, 173, 179-80, 182, 237, 345, 353.
Rationale divinatorum officiorum: 155, 209n.
- Razón de Amor*: 62, 188, 190.
 razón natural: 82-3, 88, 89.
Recherches sur le «refranero» Castillan: 100, 120n.
Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media: 98, 120n.
 refranes: 98, 100, 101, 104, 120n, 246-48.
 resurrección: 170, 264, 268, 271, 317, 354.
 retórica: 84.
 revelación: 82.
 rey de la faba: 269.
 Reyes Magos: 357.
 Ricardo Corazón de León: 362.
Richeut: 225.
Rimado de Palacio: 23-4, 28n, 59, 60, 207n.
 Ripalda, P. Juan M.: 140.
 ritual de agonizantes: 23-5 (véase también «Ordo commendationis animae»).
 Roberto de Basevorn: 31-4, 41-2, 53.
 Robinson, F. N.: 85n, 209n.
 Rodas: 324-26.
 Roldán, mujer de: 271.
 Roma: 73-5, 81, 86n, 145, 176, 203, 268.
 «roman courtois»: 112, 177.
Roman de la Rose: 204.
 Romulus: 127.
 Roncesvalles: 271, 301, 314n.
 Roscelino de Compiègne: 81.
 Ruiz (véase raíz-Ruiz).
Rutebeuf: 206n.
- sábado santo: 285-86, 301.
 sacramentos: 105, 240, 268, 283, 298, 364, 367, 368.
Sacrificio de la Misa: 59.
 Sáez, Emilio: 57n.

- Salamanca: 120n, 165, 256, 269.
 manuscrito de: 21, 22, 23, 27n, 38, 41, 54, 61-3, 65, 71, 100, 121n, 127, 161, 163-66, 168-70, 174, 186-88, 196-97, 211n, 232, 241, 280, 283, 285, 288, 300, 311n, 313n, 320, 331, 348, 375, 378n.
- «saligia»: 140-41, 300, 367.
- Salmos: (21.31), 49; (26.1), 36; (31), 52; (31.8), 44, 56n; (31.9), 48; (50), 160; (50.3), 159; (50.17), 160; (53.3), 160; (61.13), 46; (68.33), 49; (89.9), 49; (93.11), 48; (96.10), 44, 45; (109.1), 169; (110.10), 44; (118.34), 44; (118.47), 44, 45; (118.64), 153; (118.81), 165; (118.83), 165; (118.129), 166; (118.133), 166; (118.137), 167; (119.7), 157; (121), 172; (121.1), 169; (121.4.), 170; (132.1-2), 158; (149.1), 159.
- Salomón: 71, 93, 94, 95-6, 98-9.
- salterio:
 instrumento: 114, 157.
 libro: 157.
- Salvador Miguel, Nicasio: 210n, 211n, 312n.
- Sansón: 144, 207n, 342.
- Santander: 296.
- Santiago: 13, 274.
 día de: 248.
- Santillana, marqués de: 375.
- Satanás: 274, 356, 366 (véase también Lucifer).
- Segovia: 211n, 262, 263, 267-71, 282, 306-07.
- Semana Santa: 354.
- sentencia: 72, 80, 84.
- Sentencias, Las*: 207n.
- señas: 74-82.
- señuelo: 322-23.
- sermón escolástico:
 «divisio extra»: 36, 37-9, 41.
 «divisio intra»: 36, 38-9, 41.
 estilo de la universidad: 31.
 protema: 33-4, 41.
 «sermons joyeux» y parodia: 30, 31, 38, 40, 43.
 tema del: 32, 33-8, 41-6.
- serranas, episodios de las: 262-85 *passim*, 306, 311n, 314n, 377.
- servidores: 14, 26.
- Sevilla: 296, 308, 314n.
- Sicilia: 342.
- Siger de Brabante: 82.
- siglo de oro: 283.
- Simeón, testimonio de: 171.
- Simio, don: 147, 149-51, 180, 208n.
- soberbia (véase pecados capitales).
- Sotosalvos: 267.
- Spitzer, Leo: 27, 70, 85n, 105, 121n, 327.
- Sturm, Sara: 70, 85n.
- sublimitas-humilitas: 358.
- «sueras frías»: 190-195.
- Summa Theologica*: 132, 133, 207n, 220.
- Summae confessorum*: 229.
- Summoner*: 77.
- Susana: 13, 26, 28n.
- Tablada, serrana de la: 188-89 (véase también Alda).
- Talavera (véase clérigos).
- talla-talle: 186-90.
- «Te Deum»: 154.
- teatro: 217, 356-58 (véase también *Ludus de Nativitate; Ordo representationis Adae; «Visitatio- nes Sepulchri»*).
- Tecla, santa: 19.
- Tejada y Ramiro, Juan: 121n, 221.
- teología (teólogo): 80, 82-3.

- tercera: 160, 163, 189, 233, 241-44, 321, 323, 328, 340-41, 348, 374, 375 (véase también intermedia-
ria; Trotaconventos; Urraca; vie-
ja).
- Terencio: 176.
- Tertuliano: 176, 240.
- Teruel: 236.
- Teseo: 304.
- Tesoro de la lengua castellana o
española*: 102, 120n, 210n, 211n,
214, 313n, 324, 349n, 350n.
- Thomas de Gales o Waleiss: 34.
- Thopas, sir: 199.
- tiempo: 64, 75, 90, 98, 109, 110,
131, 148, 153, 160, 227, 267,
278, 302, 307, 318, 319-20, 324,
354, 362, 369-70.
espacio y: 215, 282, 311, 314n.
- Tierra Santa: 102, 103, 177.
- Timoteo I (6.10): 69.
- Titus Andronicus: 176.
- Toledo: 227, 308, 314n.
manuscrito de: 21, 62, 161, 211n,
254n, 280, 301, 311n, 331, 348,
350n.
- Tomás, santo: 132, 133, 139, 207n,
220.
- topo y rana: 173, 179-80, 182, 237,
353.
- Topsell, Edward: 313n.
- Tornavacas: 300-01.
- tórtola (tortolilla): 324-26.
- traidores:
y Dante: 18.
y mestureros: 14, 20, 25-6.
- trigo: 95, 98, 104-05, 113, 116,
201, 309.
- Trinidad: 17-20, 36, 43, 54, 55n,
59-61, 74, 82, 87-8, 161, 172-73,
259, 318, 332, 365, 375-76, 377.
- «tristitia»: 139, 146.
- trobar: 63, 64, 112, 374.
- Trotaconventos: 110, 177, 231, 244,
247, 250, 310, 311n, 315-17, 320,
333, 334-35, 337, 341, 347, 352,
362.
- Túnez: 148, 208n.
- Ullman, Pierre L.: 30, 31, 35, 41,
55n, 56n, 57n.
- universales: 81.
- universo: 67-8, 124.
- Uría, mujer de: 144.
- Urraca, doña: 250, 257-58, 321-23,
328-29, 332, 333, 338, 340-41,
345-46, 348, 352, 354-55, 361,
363-64, 366, 374-75, 377.
- Valdevacas: 301.
- Valencia: 296, 330.
- Van Rijnberk, G.: 86n.
- vanidad: 54, 62, 96, 98-9, 106,
177, 201, 337.
- Venus: 141, 178, 204, 212, 213,
216-18, 222-24, 230, 234, 304.
signo de: 107, 110, 111.
- verbo: 163.
opuesto a carne: 92, 100.
- verticalidad y circularidad: 318-19.
- Vida de Santa Oria*: 20, 59, 60,
69n.
- Vida de Santa Maria Egipcíaca*:
187, 210n.
- Vieille, La: 204.
- vieja: 161, 177, 189, 203, 231-32,
235, 238, 241-46, 247-48, 249,
251, 255n, 261, 263, 316-17, 320-
21, 322-23, 325, 327-28, 331,
334-337, 338, 340-42, 343, 344,
346, 347, 348, 355, 359, 362-63,
372.
- Viejo Testamento: 16, 19, 357.
- Viernes, don: 286.
- Viernes Santo: 264.

- Virgen María: 15, 20, 23, 59-61, 66-7, 69, 69n, 87-8, 161, 167, 171-73, 231, 274-79, 282, 284, 302, 318, 357-58, 372, 374-76, 377 (véase también Gozos de la Virgen).
- Santa María del Vado: 315, 376.
- Virgilio: 145, 207n, 226, 254n.
- virilidad: 165, 171, 199-200, 246, 249.
- virtudes: 364, 367.
 cardinales: 368.
 contra los siete pecados capitales: 368.
- «Visitaciones Sepulchri»: 356.
- viuda: 215, 227, 230, 235, 238, 239-41, 244, 248-49, 252, 316-17, 320, 324, 325-26, 328, 354 (véase también Endrina).
- viudedad: 239-41, 324, 353.
- Walter Map (véase Gualterio Map).
- White, T. H.: 313n, 349n.
- Willis, Raymond S.: 311n.
- Yates, Frances A.: 207n.
- Yerma: 265.
- yo (del autor): 25-6, 49-51, 109-10, 275, 278.
- Ysopets* (véase *Isopet* de Lyon).
- Zahareas, Anthony: 70, 85n, 86n, 88.
- Zamarramala: 269.
- Zamora: 269.
- Zeno: 138.
- Zöckler, O.: 140, 207n.

SE TERMINO DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES VALENCIANOS
DE ARTES GRAFICAS SOLER, S. A.,
EL DIA 15 DE NOVIEMBRE DE 1977

