

LOS TOPOI Y LOS COMENTARIOS LITERARIOS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

A través del *Libro de buen amor* Juan Ruiz asume a menudo dos posturas aparentemente contradictorias. La primera, declarada con humildad, es propia del arte de juglaría; la segunda, manifestada con orgullo, es característica del arte de clerecía. Ambas posturas han sido objeto de amplios estudios: la ajuglarada fue examinada hace años por Menéndez Pidal¹, y la letrada por Félix Lecoy². Más recientemente, Anthony Zahareas³ y Carmelo Gariano⁴, siguiendo un camino apenas vislumbrado por Lecoy⁵, han iluminado un aspecto menos conocido de la postura letrada del Arcipreste: el de su arte. Ambos estudiosos consideran los recursos que ornamentan el *Libro de buen amor* como reverberaciones de las teorías poéticas que circularon en la Francia de los siglos xn y xiii⁶. (De algún modo, esta opinión se podría interpretar como un homenaje póstumo a María Rosa Lida, que por los años cuarenta subrayó el vínculo de Juan Ruiz "con toda la clerecía europea"⁷). El mérito

¹ R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1969, pp. 142-149.

² FÉLIX LECOY, *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, Paris, 1938.

³ ANTHONY N. ZAHAREAS, *The art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, 1965.

⁴ CARMELO GARIANO, *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, 1968, pp. 148-239.

⁵ Al final de la obra citada, p. 364, F. Lecoy aclara que dejó "à d'autres le soin d'analyser le détail de son art et de son style".

⁶ Las artes poéticas mencionadas en sus libros por Zahareas y Gariano son las publicadas por Edmond Faral (*Les arts poétiques du xii^e et du xiii^e siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, 1924). Es una lástima que no haya todavía ninguna edición del tratado de MARTÍN DE CÓRDOBA, *Breve compendium artis rhetorice*, el cual, según Charles Faulhaber (*Latin rhetorical theory in thirteenth and fourteenth century Castile*, Berkeley, 1972, pp. 127-177) fue compuesto entre los años 1270-1350. El estudio de dicho tratado y su confrontación con las obras literarias del siglo xiv podría comprobar, tal vez, que el fundamento teórico de los recursos retóricos de obras como el *Libro de buen amor* no es francés sino castellano.

⁷ MARÍA ROSA LIDA, *Libro de buen amor: Selección*, Buenos Aires, 1941, p. 22.

especial de Gariano y Zahareas consiste en haber comprobado en los más pequeños detalles que, a pesar de estar vinculado con toda la clerecía europea, Juan Ruiz no deja de ser original. Ello se pone de relieve en un capítulo entero ("The comments on art: theory and practice") de la obra de Zahareas. En él se comparan los versos del Arcipreste con las fuentes que los inspiraron y se analizan sutilmente las discrepancias que presentan. Mediante su minucioso examen, el crítico norteamericano alcanza dos metas. Primero raspa, rasgo por rasgo, la imagen de Juan Ruiz como mero imitador de fuentes que Lecoy había trazado con brocha gorda; después, con finas pinceladas, consigue dibujar una nueva imagen del poeta: la de "trastornador de la codificación retórica"⁸. Esta insólita imagen es, indudablemente, el fruto maduro que Zahareas recoge de su ardua labor en el campo de la "práctica" retórica en el *Libro de buen amor*.

Desgraciadamente, en el capítulo mencionado, el estudio de los aspectos de teoría poética, incluidos por Juan Ruiz tanto en sus comentarios como en las breves fórmulas literarias diseminadas por toda la obra, es mucho menos cuidadoso que el análisis de la práctica retórica, pues se despacha en ocho páginas escasas y casi siempre desde el punto de vista del "trobar", es decir del arte de metrificar⁹. Sin embargo, la versificación sin tacha no es el único aspecto que se presenta y se alaba en los comentarios; al contrario, en ellos el lector halla una diversidad de problemas y soluciones de índole literaria. Por esto, con razón se podría decir que aunados, los comentarios que salpican el *Libro de buen amor* forman un compendio, un "breviario" de *ars poetica* mediante el cual Juan Ruiz revela a sus oyentes y lectores el valor artístico y los sentidos ocultos de su libro.

En sus breves lecciones de "poetría", Juan Ruiz discurre sobre la finalidad de su arte y sobre la importancia del contexto, sugiere la estrecha relación entre la dialéctica y la retórica en una obra

⁸ En *The art of Juan Ruiz*, p. 124, bajo el título "Rhetorical devices —breakdown of codification", A. Zahareas escribe: "Verbal patterns, for example, drawn from rhetoric are ready-made and rigidly conventional but Juan Ruiz often brings to them personal variety and intimacy. His rhetoric reflects a fluctuating balance between freedom and restraint..." Esta nueva postura del poeta, la cual debería ser el punto de partida de todos los futuros estudios consagrados al estilo o a la estética del *Libro de buen amor*, la presenta Zahareas muy a menudo en su obra; es sobre todo evidente en los versos que se basan en un modelo conocido como los retratos femeninos, los cuales, gracias a la elaboración original de los recursos retóricos, llegan a ser "unique and more animated than their models" (*op. cit.*, p. 143).

⁹ A. ZAHAREAS, *ibid.*, p. 66, aclara: "My interest is to point out, by examining his own comments, how conscious he was of *his artistic skill in composing verses*" (soy yo quien subraya).

literaria, valora el alcance de la emoción en la creación artística y pondera el valor estético de las cosas pequeñas en la vida y en la poesía. Todos estos comentarios se destacan de manera especial porque están distribuidos en el comienzo y en el final del *Libro de buen amor*, es decir precisamente en las partes que según la tradición recitativa medieval gozan de la mayor atención de los oyentes.

Es preciso apuntar desde el principio que Juan Ruiz apoya a veces sus comentarios en la sabiduría poética almacenada en unos *topoi* como el de deleitar y enseñar, el del *buen amor*, el del orgullo creador contrarrestado por el de la modestia afectada, el alegórico de la *femina pro arte*, el del martirio de amor, el de la *brevitas* empleada para evitar el fastidio o para captar la benevolencia del público. El hecho de que el Arcipreste los use nada tiene de particular; al fin y al cabo, como poeta de clerecía Juan Ruiz debía pagar tributo a unas fórmulas cuyo importante papel se subraya tanto en la retórica clásica como en la medieval. Lo peculiar es la manera como el poeta usa los *topoi*. Por esto, el método de E. R. Curtius¹⁰ sirve poco para estudiarlos tal como se dan en el *Libro de buen amor*; es decir, buscar sólo el origen de los tópicos preferidos por Juan Ruiz y seguir su proliferación en las obras de otros poetas llevaría sin duda a resultados insignificantes. A lo más, mediante las posibles conexiones con las tradiciones poéticas latina y francesa se comprobarían nuevamente los vínculos del poeta con la retórica europea, y se aumentaría el número de las variantes españolas de los respectivos tópicos.

Los *topoi* que el *Libro de buen amor* presenta son algo engañosos. Sólo aparentemente la tradición tópica se repite en ellos sin cambiar; una mirada más atenta descubre pronto que en fin de cuentas la mayoría de los *topoi* moldeados en los versos de Juan Ruiz resultan ser unos *topoi* burlados, unos *topoi* que por una parte muestran la dependencia del poeta respecto de la tradición y por otra su esfuerzo de librarse de ella: es como si con un pie el Arcipreste tratara de mantenerse firme en el sendero tradicional, mientras que con el otro tentara en los intrincados matorrales del borde la posibilidad de nuevas veredas, las suyas¹¹. Es mi propósito seguir los pasos de su búsqueda.

¹⁰ E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, 1955, pp. 122-159.

¹¹ El acoplamiento armonioso de la tradición con la originalidad, que caracteriza sólo a los grandes poetas, vuelve a repetirse en el siglo xv en una obra no menos célebre que el *Libro de buen amor*, en *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (véase el magnífico estudio de PEDRO SALINAS, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, 1947). No en balde, igual que el libro de Juan Ruiz, las *Coplas* suscitaron tantas interpretaciones divergentes, siendo consideradas ya un *planctus* fúnebre, desbordante de pro-

Para llegar a las veredas abiertas por Juan Ruiz seguiré al principio a Curtius, o sea que echaré una mirada a las fuentes y difusión de los *topoi*; pero a la mitad del camino cambiaré de guía y seguiré a Dámaso Alonso, el cual defiende la idea de la originalidad poética incluso en lo que puede pasar por *topos*. Su sugerencia (expresada en "Berceo y los *topoi*")¹² de estudiar los tópicos "con tal de que sea precisamente para mirar a lo que no es «topos»: al prodigio creativo", fue el impulso que me condujo hacia lo que antes he llamado "los *topoi* burlados" de Juan Ruiz. Y como en sus versos no hay líneas divisorias entre el *topos* y el comentario original, estudiaré los dos aspectos tal como se suceden en el comienzo y final del *Libro de buen amor*.

Los *topoi* que el Arcipreste incluye en sus comentarios iniciales y finales (coplas 11-70 y 1570-1634) sufren una especie de metamorfosis, un cambio de significado que se cumple por varias vías: por el desgarramiento del *topos* y por la introducción de un detalle nuevo en la fisura, por la combinación novedosa de dos *topoi* cuyo contenido se anula recíprocamente y finalmente, por la colocación del *topos* en un contexto discrepante. En todos estos casos, el resultado es que el *topos* acaba por convertirse en una personalísima opinión literaria. Por esto, estudiar los *topoi* en el *Libro de buen amor* significa iluminar otra faceta de la originalidad de Juan Ruiz que, en lugar de dejarse sujetar por la rígida retórica, la sujeta él, bien para hacerla mensajera de sus ideas con respecto a la creación poética, bien para derretirla al calor de sus burlas en chorros de risa.

La aptitud de jugar con las recetas literarias, de tratarlas irónicamente, que es muy rara en un poeta medieval (que yo sepa, el único antecedente del Arcipreste que tuvo la osadía de teñir el *topos* con tintes humorísticos es Chrétien de Troyes¹³), se nota desde las primeras coplas del *Libro de buen amor*¹⁴. En el introito, al final de la oración a Dios, Juan Ruiz expresa su deseo de "fazer libro de buen amor a queste / que los *cuerpos* alegre e a las almas preste"

fundas tristezas, ya un canto a la vida, lleno de nostálgicas alegrías. (Para esta interpretación véase S. GILMAN, "Tres retratos de la muerte en las Coplas de Jorge Manrique", *NRFH*, 13, 1964, 305-324).

¹² Estudio publicado en el volumen *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1958, pp. 74-85; la cita que doy se lee en la p. 85.

¹³ El uso de los *topoi* tradicionales con propósito humorístico o simplemente irónico en la obra de Chrétien de Troyes y sobre todo en *Cligès* es estudiado por PETER HAIDU en *Aesthetic distance in Chrétien de Troyes: Irony and comedy in Cligès and Perceval*, Genève, 1968, pp. 60-63, y por KARL D. UTTI en *Story, myth and celebration in Old French narrative poetry*, Princeton, 1973, pp. 164 ss.

¹⁴ Claro está, no quiero insinuar ninguna relación de dependencia entre los dos poetas; la única conexión posible entre Chrétien de Troyes y Juan Ruiz es la del talento.

(13cd)¹⁵. No sorprende en absoluto que sus versos disfracen el precepto horaciano de escribir “delectando pariterque monendo” (*Ars poetica*, 344) o su variante, “delectare aut prodesse” (*Ars poetica*, 333): a través de los siglos, dicho precepto vino repitiéndose en la mayoría de las obras medievales¹⁶ y culminó en las del Renacimiento. En *Le Roman de la Rose*, en el pasaje en que la Razón elogia los comentarios de los poetas —“*les integuments aux poètes*—, Juan de Meung une estrechamente el deleite con el provecho: “la verras une grant partie / des secrez de philosophie / ou mout te vodras deleiter, / et si porras mout profiter; / en deleitant profiteras, / en profitant deleiteras / car en leur geus et en leur fables / gisent deliz mut profitable”¹⁷. Los poetas y prosistas castellanos cumplen cada uno a su manera con el principio horaciano de deleitar y enseñar al lector. Berceo en *La vida de San Millán de la Cogolla* insiste en el provecho didáctico (“en cabo quando fuere leydo el dictado, / aprenderá tales cosas de que será pagado”¹⁸); empero, el autor del *Libro de Alexandre* armoniza el deleite estético con la utilidad didáctica (“qui lo quisier saber / aura de mi solas, en cabo grant plazer, / aprenderá buenas cosas que sepa retraer”¹⁹). Asimismo, Alfonso X considera que el deber del poeta es “mostrar razones de solaz por sus palabras... e aun razones e palabras de verdad”²⁰, y don Juan Manuel, aunque prosista, se apresuró a cumplir con dicho deber en el *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*: “et los que lo leyeren [si por] su voluntad tomaren plazer de las cosas provechosas que y fallaren, será bien; et aun los que lo

¹⁵ El subrayado es mío; esta cita y las siguientes proceden de la edición de Joan Corominas, *Libro de buen amor*, Madrid, 1967.

¹⁶ A veces, *delectare aut prodesse* aparece disociado en sus partes componentes; de este modo procede Marie de France que, de acuerdo con la materia que trata, pone de relieve sea lo deleitable sea lo útil. En los *lais* subraya el placer que el libro puede causar en el lector: “Ki divers cunte veut tretier / Diversement deit comencier / E parler si rainablement / K’il seit pleisibles a la gent” (*Les lais*, ed. Jeanne Lods, Paris, 1959, p. 116, vs. 1-4). En cambio, en las fábulas hace hincapié, como es natural, en la enseñanza que puede derivarse de ellas: “A mei, ki dei la rime faire, / N’avenist nient a retraire / Plursurs paroles qui i sunt; / Mes nepuruc cil me sumunt / Ki flurs est de chevalerie, / D’enseignement de courtesie; / E quant tel hume me ad requise / Ne voil lesser en nule guise / Que n’i mette travail e peine / Ki que m’en tienge pur vileine / De fere mut pur sa preere” (*Fables*, ed. A. Ewert y R. C. Johnston, Oxford, 1942, p. 1).

¹⁷ JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, ed. Félix Lecoy, Paris, 1965, vs. 7136-7145.

¹⁸ GONZALO DE BERCEO, *La vida de San Millán de la Cogolla*, ed. Brian Dutton, London, 1967, p. 85.

¹⁹ *Libro de Alexandre*, ed. R. S. Willis, Princeton-Paris, 1934, p. 2.

²⁰ *General estoria. Primera parte*, ed. Antonio G. Solalinde, Madrid, p. 156a, líneas 11 y 15.

tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas aprovechosas que y son mezcladas, et aunque ellos non lo deseen, aprovecharse an dellas"²¹.

Aparentemente, la finalidad del *Libro de buen amor* coincide con la de las obras arriba mencionadas: Juan Ruiz deleita y al mismo tiempo enseña. Sin embargo, a pesar de la identidad de propósito, hay gran diferencia en el objeto del deleite, ya que el Arcipreste no quiere deleitar el "cuer" como Guillaume de Lorris en *Le Roman de la Rose*²², sino el cuerpo. Asistido por su jocosos musa y sustituyendo sólo una palabra por otra de significado totalmente opuesto, el Arcipreste transfiere el *topos* de su tradicional plano estético e intelectual a un plano de referencias eróticas²³; o, en otras palabras, reinterpreta la autoridad de la tradición horaciana a la luz de su experiencia inmediata. Pero en seguida, apurado, el poeta menciona el provecho didáctico de su libro, compuesto para "que a las almas preste". Por lo tanto, la finalidad de la obra de Juan Ruiz consistiría en el goce corpóreo y en la enseñanza cristiana o de otra índole. Por este esfuerzo de armonizar de una parte la alegría sensorial con la enseñanza ética, y de otra la secular autoridad libresca con la perenne experiencia cotidiana, Juan Ruiz se merece la sonrisa de sus oyentes/lectores, sonrisa que los siglos no han conseguido borrar. Indudablemente, al componer su verso "que los cuerpos alegre e a las almas preste" el Arcipreste se dio cuenta de su efecto humorístico latente. Al mismo tiempo, está claro que el poeta no quiso solamente hacer sonreír a su lector/oyente, sino también avisarle desde el prólogo sobre lo que después repetirá a menudo en su obra: que el *Libro de buen amor* es montaña de dos vertientes, una que guía hacia el cielo, la otra que apunta hacia la tierra; llamémoslas *caritas* o *eros* o como queramos.

Después de haber precisado mediante la distorsión del *topos* horaciano cuál es la finalidad de su obra, Juan Ruiz llama la aten-

²¹ DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, 1969, p. 52.

²² *Le Roman de la Rose*, ed. F. Lecoy, p. 2, vs. 31-32: "Or veil cel songe rimeer / por vos cuers plus feire agueer" (el subrayado es mío).

²³ Tampoco pasa por alto el Arcipreste el deleite artístico; lo tiene indudablemente en vista cuando caracteriza su obra como "un dezir fermoso e saber sin pecado / razón más plazertera, fablar más apostado" (15cd). En algunos lugares de su libro, en el prólogo en prosa y en el epílogo, acordándose de que el deber del poeta medieval es enseñar, Juan Ruiz une al placer artístico de los letrados la necesidad de aleccionar a los menos letrados: por su obra no sólo "da solaz" (1632a, 1633b), sino también quiere "dar a algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar" (ed. Corominas, p. 79) y de "mostrar a los simples fablas e versos extraños" (1634d).

ción sobre algunos detalles de su forma (está escrita “por trobas e por cuento rimado”, 15*b*) y sobre su ambiguo contenido: “nin tengades por chufa algo que en él leo” (16*b* y siguientes). Esta advertencia la vuelve a repetir después de los convencionales “Gozos a Santa María”:

e porque de buen seso non puede omne reír
 avré algunas burlas aquí a enxerir
 cada que las oyeras non quieras comedir
 salvo en la manera del trobar e dezir” (45).

Es esta copla como una ventana del libro a la cual, traspasando los límites impuestos por la anonimia medieval, el Arcipreste se asoma y revela uno de los principios que le guiaron en la composición de su obra. Harto se sabe ya que tanto la materia de las veras y burlas que el poeta menciona en dicha copla, como la mezcla de las unas con las otras son lugares comunes en la literatura medieval²⁴. La novedad que Juan Ruiz trae, estriba —hay que insistir en ello— en *cómo* acuña la materia ya usada en moneda nueva, es decir en la manera como combina burlas y veras. Es, en efecto, muy difícil discernir dónde empiezan los chistes y dónde acaban. Consciente de la sinuosidad de sus burlas, el poeta finge ayudar a su oyente/lector advirtiendo en la copla 45 que esas burlas deben ser “comedidas” sólo “en la manera del trobar e dezir”. Según Zahareas, lo que se recomienda aquí al lector/oyente es que no piense en las burlas, que no las considere con seriedad; el único aspecto serio que éstas presentarían sería “the manner in which they are composed (trobar) and expressed (dezir)” (*op. cit.*, p. 71). Pero si fuera así, ¿cómo habría que considerar la recomendación que sigue inmediatamente —“entiende bien mis dichos e piensa en la sentencia” (46*a*)? ¿No sería extraño que precisamente después de haber advertido que la finalidad de sus burlas es la mera diversión y que éstas valen sólo en su cualidad de artificio literario (según la interpretación de Zahareas), Juan Ruiz llamará la atención —nótese bien— justamente en el verso que encabeza la primera burla que él cuenta en su libro, la del ribaldo romano (46*b*-63), sobre el “seso” oculto de sus dichos? ¿Sería una casualidad que inmediatamente después de la burla del ribaldo el Arcipreste insistiera otra vez en la consideración seria de la misma aconsejando al oyente: “la burla que oyeras non la tengas en vil / la manera del libro entiéndela sotil” (65*ab*)? Poco probable.

²⁴ En su mayoría las burlas y las veras del *Libro* proceden —ya lo estudió F. Lecoy— de la tradición europea. La mezcla del chiste con la cosa seria a través de la Edad Media la presenta con su bien conocida erudición E. R. CURTIUS, *op. cit.*, pp. 594-618.

Lo que despista en la interpretación de los versos "cada que las oyeras non quieras comedir / salvo en la manera del trobar e dezir" es la ambigüedad de las palabras *manera*, *trobar* y *dezir*. Si uno toma en consideración únicamente sus acepciones comunes, respectivamente "modo", "arte" y "hacer versos" llega sin duda a la conclusión de Zahareas. Sin embargo, en el español medieval estas palabras tienen también otro significado, algo más matizado y, quizá, menos empleado: *manera* es 'modo de ser', 'naturaleza'²⁵ (como lo muestra el mismo Juan Ruiz en el verso 65*b*: "la manera del libro entiéndela sutil"²⁶), o, alguna vez, 'procedimiento hábil' y 'hechura'²⁷. En esta acepción, *manera*, como lo prueba una frase de la tercera *partida* del Rey Sabio (ley 44), es sinónimo de "curso"²⁸. *Trobar* y *dezir*, según Zahareas (*op. cit.*, pp. 65 y 71) son equivalentes de 'hacer versos'. Sin embargo, hay quien considera que *trobar* significa aquí 'el efecto de hacer versos'²⁹. Además, es preciso recordar que *dezir* se usa en la obra del Arcipreste también para designar la composición poética en un conjunto: "es un dezir fermoso" (15*c*), dice nuestro poeta refiriéndose a su libro. Tras cinco siglos lo apunta Pedro Salinas: "En la Edad Media poema era sinónimo de *Decir*" (*Jorge Manrique...*, p. 222).

Estas connotaciones de las voces *manera*, *trobar*, *dezir* llevan, por consiguiente, hacia una lección más ambigua que la de Zahareas: los versos "cada que las oyeras non quieras comedir / salvo en la manera del trobar e dezir" recomiendan al oyente/lector que *piense* en las burlas tal como se dan en la "hechura", o sea en el curso de la composición poética. En otras palabras, esta recomendación es un solapado consejo para la interpretación de la burla en estrecha relación con el contexto que la circunda. Si mi lectura es correcta, la copla 45 tiene importancia no tanto por expresar el deseo de Juan Ruiz de divertir a su oyente/lector con el chiste, o de hacer alarde de su perfección métrica, sino, sobre todo, por revelar su interesante concepción con respecto a la obra literaria. La considera el poeta

²⁵ *Tentative dictionary of Medieval Spanish*, compiled by R. S. Boggs, Lloyd Kasten, Hayward Keniston, and H. B. Richardson, Chapel Hill, 1946, p. 342.

²⁶ R. S. WILLIS en su "paráfrasis" inglesa del *Libro de buen amor*, Princeton, 1972, p. 28, acierta al traducir *manera* por "nature".

²⁷ Cf. *DCEC*, t. 3, p. 225.

²⁸ "Otrrossí decimos que si el privilejo desacordasse del curso e de la *manera* en que acostumbraban a fazer los privilejos que solíe dar aquel rey mesmo, que non debe seer creído". (*Las siete partidas del Rey Don Alfonso*, Madrid, La Real Academia de la Historia, 1807, t. 2, p. 572). Lo más probable es que en esta frase *curso* y *manera* se refieran a la ordenación de los elementos que entran en la composición del privilegio real.

²⁹ *Tentative dictionary of Medieval Spanish*, p. 509. (Soy yo quien subraya).

como un todo unitario³⁰, un “trobar y dezir” en que las burlas y las cosas de “buen seso” se engarzan estrechamente como los eslabones de la misma cadena o como los remiendos de la misma vestidura. Y esta trabazón, este ajuste entre los elementos dispares que componen el libro, tal como lo declara con orgullo Juan Ruiz, se puede atribuir sólo a su pluma de verdadero artista:

Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;
remendar bien non sabe todo alfayate nuevo;
a trobar con locura non creas que me muevo (66abc).

En efecto, quien lee con atención el *Libro de buen amor* descubre entre sus varios episodios y coplas una sutil atracción temática, puesta de relieve a menudo mediante versos paralelísticos.

La relación contextual entre la burla y la cosa seria, aludida en los versos 45cd, la concretiza el poeta con la primera burla que introduce en su *Libro*: la disputa entre el doctor griego y el ribaldo romano. La trama es bastante sencilla y se relaciona con un cuento de Accursio³¹: los griegos están dispuestos a otorgar sus leyes a los romanos con la condición de una previa disputa entre los sabios de las dos partes. Para representarlos, los romanos eligen a un ribaldo y los griegos a un letrado. Como ni el uno ni el otro “entendrían el lenguaje non usado” (49c), toman la decisión “que desputassen por signos e por señas de letrado”. El bellaco romano, vestido de “ricos paños de grand valía / como si fuesse doctor en filosofía”, sube “en alta cátedra”; al primer signo del griego, que muestra el dedo índice, el romano muestra tres dedos, “el pulgar con otros dos que con él son contenidos”; cuando el griego tiende la palma llana, el romano, con ganas de porfía, muestra su puño cerrado, listo para golpear la cara a su contendiente. Afortunadamente el doctor griego interpreta los signos belicosos del ribaldo como símbolos de la Trinidad y decide que los romanos son dignos de recibir las leyes.

El contexto en que Juan Ruiz inserta esta primera burla está formado por las coplas 13-18 y 64-70, en las cuales el poeta discurre sobre el contenido esotérico de su libro y de su arte³². Este marco contextual es, a mi parecer, nada menos que una invitación al lector para “comedir” sobre la burla, para concederle un sentido más profundo que el de mero divertimento. Por otra parte, con la burla el

³⁰ Respecto a esto creo que la teoría de Zahareas de que Juan Ruiz “as a poet makes his point straight”, es decir sin ambigüedad alguna (*op. cit.*, p. 178), es algo coja.

³¹ Para la glosa de Accursio véase J. PUYOL Y ALONSO, *El Arcipreste de Hita*, Madrid, 1906, p. 184.

³² Los convencionales “Gozos a Santa María” (20-34) no interrumpen el contexto en que Juan Ruiz aprecia su arte.

Arcipreste trata de influir en la comprensión de los versos que la enmarcan, ya que en ella ilustra por imágenes concretas cómo bajo formas humorísticas se oculta una multitud de sentidos serios³³. Los múltiples sentidos de la burla del doctor griego han sido puestos de relieve por A. D. Deyermond que descubre en ella no menos de cuatro connotaciones paródicas, mediante las cuales Juan Ruiz ridiculiza las disputas académicas, la práctica del lenguaje de los signos, la *translatio studii* y la exégesis bíblica³⁴. (Desde luego, estas "capas" paródicas las podía distinguir sólo el lector letrado familiarizado con el amplio ambiente de la cultura medieval europea). Pero, además de las cuatro posibilidades paródicas señaladas por Deyermond, la disputa contiene dos alusiones que no han sido reveladas hasta ahora. Por una parte, en un plano limitado, la burla del ribaldo romano es un correlato objetivo para la obra entera. Por otra, en el plano más vasto de la literatura europea, la burla refleja la correlación entre dos artes que gozaron de una atención especial en la alta Edad Media, la retórica y la dialéctica; como tal, la burla le ofrece a Juan Ruiz la oportunidad de expresar su juicio de que la retórica y la dialéctica son inseparables. Fiel a su hábito de enfocar irónicamente las cosas, pone de manifiesto su criterio de manera velada, iluminando la otra cara del problema, la del "divorcio" de la retórica y de la dialéctica, quizá porque en sus días se practicaba a menudo tanto en la educación como en la creación artística³⁵. Recordemos que según el cuento de Juan Ruiz, la condición esencial de la disputa es la comunicación "por señas o signos de letrado" (el detalle de lo letrado falta en la glosa de *Accursio*)³⁶.

³³ Considerar esta burla sólo en su aspecto humorístico y sacar de aquí conclusiones definitivas para toda la obra de Juan Ruiz (como hace SARA STURM, "The Greek and the Romans: the Archpriest's warning to his reader", *RNo*, 10, 1968-69, 404-420) me parece un arriesgado intento de simplificarla. Pretender que en el libro del Arcipreste prevalece o la actitud didáctica o la humorística apunta hacia una lectura a medias. Ya lo dijeron otros, pero nadie tan sucintamente como DÁMASO ALONSO: "moralidad, chocarrería: dos aspectos imprescindibles en el *Libro de buen amor*; querer ignorar cualquiera de los dos, equivale a dejar escapar el secreto del libro, que en esto reside, en el choque grotesco entre ambos". ("Pobres y ricos en los libros de *Buen amor* y de *Miseria de omne*", en *De los siglos oscuros al de Oro*, p. 108).

³⁴ A. D. DEYERMOND, "Some aspects of parody in the *Libro de buen amor*", *LBAS*, 56-61.

³⁵ La relación de la retórica con las demás artes del *trivium* en la Edad Media es esbozada por CHARLES FAULHABER en *Latin rhetorical theory*, pp. 15 ss.

³⁶ "Ante, inquit, quam hoc fieret, miserunt Graeci Romam quandam sapientem ut exploraret, an digni essent Romani legibus; qui cum Romam venisset, Romani cogitantes quid poterat fieri, quandam stultum ad disputandum cum Graeco posuerunt, ut si perderet tantum derisio esset. Graecus nutu disputare coepit et elevavit unum digitum, unum Deum significans" (I. PUVOL Y

Ahora bien, los últimos signos de letrado usados por el griego y por el romano en la contienda son la palma llana y el puño cerrado. Conforme a la tradición isidoriana, tan viva en España como en otras partes de Europa, estos signos representan respectivamente la retórica y la dialéctica: "Dialectica et rhetorica est quod in manu hominis pugnus adstrictus et palma distensa: illa verba contrahens, ista distendens"³⁷. Ciertamente, la asociación entre este pasaje isidoriano y los signos usados por los contendientes no se les habrá escapado a los oyentes o lectores letrados del Arcipreste, tanto más cuanto que éste, alejándose de la glosa de Accursio que le habrá servido de modelo, no acompaña cada signo con su explicación teológica. Presentando primero el enigmático relato y ofreciendo sólo al final las apostillas teológicas, Juan Ruíz, con su intuición artística que siempre acierta, deja al oyente el tiempo de interpretar a su manera el contenido de la "burla". Una posible interpretación consiste precisamente en asociar el signo de la retórica (*palma distensa*) y su significado (*verba distendens* o sea "extender las palabras" mediante la *copia locutionis*) con el propósito de "persuadir lo bueno y lo justo" (*rhetorica est bene dicendi scientia ad persuadendum iuxta et bona*³⁸) o de hablar *persuabiliter et ornate*³⁹. Esta asociación resulta doblemente irónica: a causa del signo de la retórica, la "palma llana" (a causa de la "copia locutionis"), el doctor griego no consigue convencer a nadie y pierde el pleito. La otra ironía consiste en la atribución del signo de la dialéctica al bellaco romano. Según San Isidoro, la dialéctica enseña a distinguir entre *vera* y *falsa* y según la *Summa de la retórica* enseña a hablar *subtiliter et acute* y el ribaldo romano apenas puede dar una burda interpretación a los signos que hace. Pero, como siempre, el Arcipreste no usa los últimos signos de los contendientes sólo con el propósito de hacer sonreír a sus lectores. Como buen conocedor y cultivador de la retórica y al mismo tiempo como acabado poeta, lanza un mensaje serio que coincide con la enseñanza isidoriana: la retórica no puede

ALONSO, *El Arcipreste de Hita*, p. 184; la glosa forma parte del *Vocabularium utriusque juris*).

³⁷ Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, Oxford, 1911, 1-2. En este párrafo San Isidoro reproduce a Varrón. Siguiendo la sugerencia de Ottavio DiCamillo, Charles Faulhaber apunta la semejanza entre este pasaje isidoriano y la disputa del *Libro de buen amor* (*Latin rhetorical theory*, p. 96, nota 133).

³⁸ Todo lo subrayado hasta aquí procede de San Isidoro, *op. cit.*, II, 1, 1.

³⁹ Cf. el fragmento de la *Summa de la retórica* citado por Alfonso el Sabio en la *General estoria*, Segunda parte, I (Madrid, 1965), p. 57a, en el cual se definen brevemente las artes del *trivium*, la retórica, la gramática y la dialéctica: "prima docet nos recte loqui, secunda subtiliter et acute, tertia persuabiliter et ornate".

separarse de la dialéctica. Cuando las dos artes se disocian, como en el diálogo de los signos, la retórica deja de persuadir (por su signo, el doctor griego fracasa) y la dialéctica deja de ser sutil (el ribaldo, aunque consigue el bien supremo, la ley, por su falta de sutileza se vuelve ridículo).

Si en la disputación Juan Ruiz sólo sugiere, por vías paródicas, la necesidad del enlace entre la retórica y la dialéctica, en las coplas siguientes expresa de manera directa que la trama y la urdimbre con que teje su obra son "el bien dezir" y "lo sutil", precisamente los rasgos con que se suelen definir las dos artes liberales:

"la burla que oyes non la tengas en vil,
la manera del libro entiéndela, sutil;
¿saber bien e mal, dezir encobierto, doñeguil?⁴⁰
¡tú non fallarás uno de trovadores mil! (65)

La asociación hecha en los primeros dos versos entre la burla y el libro se basa, evidentemente, en un contenido similar (que, siendo sutil, no debe ser tenido por vil). Además, burla y obra se emparentan por su medio de expresión, el signo, que es directo (mímico) en la disputa, y "encobierto" (poético) en la obra. Sin embargo, ya que los signos usados —sean gestos o palabras— son capaces de ocultar el verdadero sentido de lo pensado, el poeta exhorta previamente al oyente a que penetre en el estrato más profundo en que yace el significado sutil: "entiende bien mis dichos, piensa la sentencia" (64c). Está claro que en este verso Juan Ruiz se dirige sobre todo a sus oyentes menos duchos en materia literaria, a los ribaldos cortos de vista que podrían dar a su libro una interpretación superficial. Para ellos destaca el poeta, sin reticencia alguna, los rasgos superficiales de su arte: la sutileza dialéctica, la cual hermana lo aparentemente vil con lo valioso (65ab), y el ornato retórico, el cual estriba en el "dezir encobierto, doñeguil".

Por lo tanto, al contrario de la burla en que la retórica ("la palma llana") y la dialéctica ("el puño cerrado") son irreconciliables, en el *Libro de buen amor* las dos artes son inseparables y el Arcipreste no se cansa de insistir en ello:

fallarás muchas garças, non fallarás un uevo:
remendar bien non sabe todo alfayate nuevo;

⁴⁰ El verso 65c es, en efecto, muy ambiguo, ya que su sentido depende de la puntuación que se use. Por ejemplo, una lección sería la consignada maliciosamente por los mss. G y C: "saber el mal dezir bien, encobierto, doñeguil", otra la ofrecida por J. Corominas en su edición ("¿saber mal, dezir bien, cobierto, doñeguil?"). Mi lectura y puntuación del verso se basa en la dicotomía que el mismo Juan Ruiz establece en otras partes de su libro (cf. v. 76d): lo ético (*bien e mal*) frente a lo estético (*dezir bien*).

a trobar con locura non creas que me muevo:
lo que buen amor dize con razón te lo pruevo [...].

Las del buen amor son razones encobiertas:

trabaja do fallares las sus señales ciertas;
si la razón entiendes o en el seso aciertas,
non dirás mal del libro que agora rehiertas:

do cuidares que miente dize mayor verdat,
en las coplas pintadas yaze la falsedat⁴¹;
dicha buena o mala por puntos la juzgat:
las coplas con los puntos loat e denostat (66, 68-69).

Pero mediante estos versos el poeta no sólo profundiza su juicio sobre la necesidad de asociar el ornato retórico con la sutileza dialéctica, sino que llama la atención sobre el peligro del uso excesivo de la retórica: “en las coplas pintadas yaze la falsedat”. Sin duda, “las coplas pintadas”, hermanadas con los “dichos colorados” de Berceo y con el “colorar mis palabras” de Juan Lorenzo de Astorga, aluden al artificio retórico, a los *colores rhetorici*. Pero a diferencia de estos poetas, Juan Ruiz asigna a la voz “pintadas” un sentido peyorativo; al relacionar las “coplas pintadas” con la “falsedat”, sugiere que la retórica, desprovista del pensamiento dialéctico, se vuelve fútil. Igual que el signo retórico del doctor griego, “las coplas pintadas” están faltas de gran valor⁴²; éste debería ser buscado en los “puntos”, es decir en las posibles interpretaciones de la “dicha buena o mala”. Por consiguiente, el libro debe ser “loado o denostado” teniéndose en cuenta no el adorno retórico, sino los “puntos”, los sentidos que encierra.

En los comentarios del Arcipreste un lugar importante lo ocupan los versos que tratan del *buen amor*. En general, esta fórmula, que se define con claridad en otros contextos poéticos provenzales y castellanos, adquiere en el curso del *Libro de buen amor* significados muy ambiguos⁴³. Sin embargo, Juan Ruiz no la usa sin haber sugerido anteriormente cómo debería entenderse:

a trobar con locura non creas que me muevo:
lo que buen amor dize con razón te lo pruevo:
En general a todos fabla la escritura:

⁴¹ Prefiero aquí la variante que propone AMÉRICO CASTRO en *La realidad histórica de España*, México, 1954, p. 398.

⁴² Sin embargo, Juan Ruiz tiene esta actitud negativa sólo cuando el adorno se refiere al arte poética. Cuando se trata del amor, el poeta se vuelve mucho más flexible, ya que, por intermedio de doña Venus, recomienda con calor el uso de “las palabras afeitadas”: “Si vieras que hay lugar dil’ juguetes fermosos / *palabras afeitadas*, con gestos amorosos / con palabras muy dulces, con dezires sabrosos / crecen mucho amores e son más deseosos” (625).

⁴³ Respecto a las varias acepciones de la fórmula “buen amor” véase el

los cuerdos, con buen seso, entenderán cordura;
 los mancebos livianos guárdense de locura:
 escójalo mijor el de buena ventura (66cd, 67)⁴⁴.

Está claro que *dize*, en el verso 66d, equivale a 'significa', a aquel *quiere dezir* que se da con tanta frecuencia en la prosa de Alfonso X. En su razonamiento⁴⁵ el poeta ofrece dos extremos denotativos para la expresión "buen amor": *cordura* ("agape") versus *locura* ("eros"), que corresponden a categorías distintas de lectores, a los cuerdos y a los livianos. Pero en el verso 67d el Arcipreste sugiere una tercera denotación: "el buen amor" del lector/oyente "de buena ventura". Éste podrá escoger mejor que los cuerdos y los mancebos livianos porque escogerá lo que se halla entre la cordura y la locura; su "buen amor" es, por lo tanto, una cordura loca o una locura cuerda.

Las opiniones que Juan Ruiz expresa en las coplas 45 y 65-69 brotan por lo general de su propia experiencia poética, y, al igual que los episodios que integran su obra, ondulan entre un *sic* y un *non*: retórica al par de la dialéctica, trozos abigarrados pero aunados de manera que formen una obra maestra; cordura y locura, dicha buena y mala, "puntos" sutiles y burdos. Lo que hace el Arcipreste en sus lecciones es teorizar sobre la fuerza poética de la ambigüedad. Y al hacerlo no se olvida de sí mismo: se presenta bien como un juglar —igual a tantos otros que habrán recorrido la tierra de Castilla en su siglo—, bien como un poeta sin par.

Juan Ruiz es el maestro de la clerecía ajuglarada. El poeta plasma esta imagen combinando la materia de dos *topoi* contrarios: el del orgullo creador y el de la humildad. El *topos* del orgullo se emplea en la copla 65, donde el poeta amonesta al lector/oyente sobre el contenido sutil de su libro y sobre su propio incomparable valor como poeta:

la manera del libro entiéndela sutil;
 ¿saber bien e mal, dezir encobierto, doñeguil?
 ¡tú non fallarás uno de trovadores mil! (65bcd).

En las coplas siguientes, el poeta figura como interlocutor en el diálogo con el oyente, pero, de repente, al final del pasaje se escurre modestamente, dejando en su lugar al libro personificado:

estudio de B. Dutton, "Buen amor: Its meaning and uses in some medieval texts", *LBAS*, 95-121.

⁴⁴ Considero *lo* de este verso como pronombre átono que forma una unidad con el verbo, y no como artículo neutro, sustantivador del adverbio "mijor".

⁴⁵ Es muy extraño que Dutton, en su estudio, p. 14, cite el verso "lo que buen amor dize con razón te lo pruevo" sin su continuación lógica, es decir sin "la razón" que el Arcipreste da en la copla siguiente

De todos estrumentos yo, libro, so pariente:
 bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;
 qual tú dezir quiesieres, y faz punto, y tente;
 si puntarme sopieres siempre me abrás en miente (70).

La personificación del libro⁴⁶, como *topos*, tiene probablemente su punto de partida en Horacio: en una de sus epístolas (I, 20) el poeta personifica su obra en la figura de un joven y le avisa, antes de que éste se lance al mundo, de los peligros que le esperan. A través de una imitación de Ovidio (*Tristia*, L, 1) esta prosopopeya horaciana conoció múltiples derivaciones que llegaron hasta Boileau (*Épîtres*, X). Mi cautela al relacionar directamente la copla de Juan Ruiz con alguna derivación del *topos* horaciano se basa en un detalle diferencial: el libro personificado del Arcipreste dialoga no con el poeta, como en Horacio, sino con sus oyentes. Es muy probable que este detalle haya surgido de la mentalidad medieval que concede suma importancia a la obra de arte y no al artista; éste no es sino el instrumento que elabora la obra y, como tal, debe pasar humildemente al segundo plano o a la anonimia. Parcialmente es lo que ocurre con Juan Ruiz, que se desvanece dejándose devorar por su propio mensaje, por su libro. Pero la profesión de humildad, típica del juglar medieval, manifestada por el poeta en la copla final del pasaje en que caracteriza su arte, está contrabalanceada por la profesión contraria, la del orgullo casi renacentista de la copla inicial. El orgullo creador y la modestia afectada sirven como marco no sólo para el pequeño comentario incluido entre las coplas 65-70, sino también para el libro entero; en su comienzo, Juan Ruiz se presenta a sí mismo como un trovador sin par y en su final como un mero juglar desolado de haber servido a sus oyentes "con poca sabiduría" (1633a; en seguida, empero, el poeta tiene prisa en precisar: "fablevos en juglería", "por vos dar solaz a todos").

Es preciso insistir otra vez: la novedad no consiste en que el Arcipreste haya empleado el *topos* del orgullo y el de la modestia (en esto ya demoraron su atención la mayoría de los críticos) sino en cómo y dónde los empleó. Resulta extraño que nadie se haya fijado hasta ahora en el hecho de que el poeta no los usa aislados sino en estrecha conexión, colocándolos como en un sube y baja infantil en

⁴⁶ Sin embargo, esta copla es tan desorientadora, tan ambigua, que su interpretación puede ser totalmente contraria. El *yo* del primer verso puede referirse al poeta mismo y no a su libro. En este caso, el diálogo se entablaría entre el libro personificado y el poeta convertido en un objeto musical, en un "archi-instrumento" que tocado por el Arte (el libro) emite varias melodías, buenas o malas: buenas cuando el Arte es perito, malas cuando es inhábil (tocado por el *ars praedicandi* emite sermones, por la lírica emite canciones, serranillas, gozos a Santa María, por el arte ajuglarado canciones cazaras).

las extremidades del mismo trozo (65 y 70 de una parte, 65 y 1633 de otra). Indudablemente, esta extraña distribución de los dos *topoi* contradictorios representa otra cara del juego de Juan Ruiz: la seria. Al combinar unas fórmulas literarias que discrepan por su contenido, el poeta doblega el lugar común forzándolo a que exprese su opinión. El juego se transforma en comentario: la alianza del orgullo con la humildad consagra la unión de las inseparables posturas del Arcipreste, como poeta de clerecía y de juglaría. Sin embargo, no hay que perder de vista que en esa unión la manifestación del orgullo precede a la de la humildad y, al mismo tiempo, se expresa en términos mucho más claros y decididos que ésta. Es como si, al contemplar el *monumentum* que ha alzado, Juan Ruiz acariciara con su mirada primero el ápice, lo suyo, y sólo después la base, o sea la tradición ajuglarada. En otras palabras, en el juego del sube y baja infantil de Juan Ruiz el *topos* de la modestia, que une al poeta con sus contemporáneos, sirve de contrapeso para levantar y hacer más visible al del orgullo creador.

Juan Ruiz sabía lo que todo poeta cabal —desde el juglar anónimo del *Cantar de mio Cid* hasta Antonio Machado— sabe: que hacia el final de la obra, sobre todo de la recitada, la atención del oyente se aguza de manera especial. No extraña, por consiguiente, que haya aprovechado las últimas coplas para reforzar algunos de sus comentarios o para hacer otros nuevos. Igual que en el comienzo del *Libro*, el Arcipreste subraya sus opiniones mediante unos ligeros cambios que opera en las tradicionales fórmulas literarias. Una de estas fórmulas es la que pondera el papel de la emoción en el acto creador. El poeta expresa varias veces su convicción de que la genuina expresión artística no brota del primer impulso emotivo, sobre todo cuando la fuente de éste es la aflicción: "Dize un filósofo, en su libro sé nota, / que pesar e tristeza el engeño embota" (1518ab). Esta opinión, que deriva probablemente de los *Disticha Catonis*, estuvo bastante difundida en la Edad Media. Cuando Alexandre se entera de que su patria debe pagar tributo a Darío, el pesar le impide cultivar las artes liberales en que era perito: "Bien sé los argumentos de lógica formar, / los dobles silogismos bien los sé yo falsar, / bien sé a la parada a mi contrario levar / mas todo lo olvido, tanto he grant pesar. / Retórico so fino sé fermoso fablar, / colorar mis palabras, los omnes bien pagar, / sobre mi adversario la mi culpa echar, / mas por esto lo he todo a olvidar" (*Libro de Alexandre*, ed. R. S. Wills, coplas 40-41). No obstante, entre este fragmento y la copla del *Libro de buen amor* hay una diferencia: Juan Lorenzo de Astorga se refiere a las artes *aprendidas*, mientras que el Arcipreste tiene en vista lo que trasciende lo aprendido, la poesía que, como el buen vino, no nace de la primera fermentación, sino sólo después

de un largo proceso. Hay, además, otra diferencia. Como en otros tantos casos, Juan Ruiz entalla en la fórmula literaria una nota irónica. Según el poeta, la emoción generada por la tristeza no es capaz de producir ni una buena copla elegiaca, como la compuesta por la muerte de doña Garoza:

Con el mucho quebranto fiz esta endecha;
con pesar e tristeza non fue tan sutil fecha (1570ab).

El efecto negativo que la emoción puede tener en el arte de trobar se subraya también con motivo de la muerte de Trotaconventos:

e yo, con pesar, non puedo dezir gota
porque Trotaconventos ya non anda nin trota (1518cd) ...

Fízele un petafio pequeño, con dolor;
la tristeza me fizo ser rudo trobador (1575ab).

De estos versos se infiere que para Juan Ruiz el arte valioso es el resultado de una serena y sonriente actitud frente a la vida.

La sonrisa del Arcipreste no abarca solamente lo europeo, el *Ars poetica* horaciana o los *Disticha Catonis*, sino también lo árabe. A esta conclusión lleva el tratamiento burlón de por lo menos una fórmula de ascendencia árabe: la del mártir de amor. El influjo de la tradición árabe en el *Libro de buen amor* fue señalado y defendido apasionadamente por Américo Castro⁴⁷. Tras él, María Rosa Lida reveló ciertas analogías entre la estructura y el contenido de la obra de Juan Ruiz y las *maqāmāt* hispano-hebreas⁴⁸, y Dámaso Alonso examinó detalladamente la herencia árabe en la descripción de la belleza doñeguil (coplas 432-435)⁴⁹. Dejándose llevar por su sensibilidad de poeta que ve en Juan Ruiz un hermano atacado sin razón por F. Lecoy⁵⁰, Dámaso Alonso está poco inclinado a aceptar la erudición europea de éste y, como consecuencia, tiende a negar la existencia de los elementos latinos y franceses y a exagerar la influencia árabe en las coplas arriba mencionadas⁵¹. Es mi convicción

⁴⁷ AMÉRICO CASTRO, *La realidad histórica de España*, pp. 406-444.

⁴⁸ MARÍA ROSA LIDA, *Dos obra maestras españolas: "El libro de buen amor" y la "Celestina"*, Buenos Aires, 1966, pp. 31 ss.; según María Rosa Lida el libro del Arcipreste se enlaza con el *Libro de las delicias* del médico barcelonés Yosef ben Meyer.

⁴⁹ DÁMASO ALONSO, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas", en *De los siglos oscuros al de Oro*, pp. 86-89.

⁵⁰ En sus *Recherches sur "Le libro de buen amor"*, p. 301, Lecoy considera que la descripción de la mujer bella es "de la plus grande banalité et se conforme à la règle enseignée dans les écoles".

⁵¹ Una actitud totalmente contraria a la de Dámaso Alonso con respecto

que en casos controvertidos como éste es más provechoso que la crítica escoja la vía del compromiso, es decir que considere la poesía de Juan Ruiz como un punto de confluencia de lo europeo y de lo árabe, porque Juan Ruiz sí sigue el modelo europeo, pero desgarrándolo con algún detalle de procedencia árabe.

Que el Arcipreste sabe amasar como ningún otro poeta medieval el lánguido tópico tradicional, el estancado canon retórico o la alusión cristiana con el "letuario" oriental es evidente en la copla sobre el "martirio" y la ascensión al paraíso de Trotaconventos. Sigue dicha copla inmediatamente después de la amarga diatriba contra la muerte y, gracias a la nota humorística que contiene, cumple con el claro propósito de aliviar el sombrío sentimiento que la anterior contemplación de los estragos hechos por "la enemiga del mundo" ha dejado en el lector oyente:

Cierto en el paraíso estás tú asentada;
 conosco mártres debes estar acompañada;
 ¡siempre en este mundo fuste por dios martiriada!
 ¡quién te me rebató, vieja, por mi lazada? (1570).

El martirio de Trotaconventos ha gozado de la atención especial de la crítica y las interpretaciones que se le dan varían. A. Zahareas (*op. cit.*, p. 215), atento sobre todo a la forma, ve en esta copla sólo la sustitución cómica de una expresión (el martirio de un santo) por otra (el martirio de una alcahueta). A su vez, María Rosa Lida, realizando la intención burlona de la copla propone en lugar de la lectura "siempre en el mundo por dios martiriada" (del ms. *T*) una lección enmendada, "siempre en el mundo fuste por dos martyriada", e interpreta el martirio de Trotaconventos como una consecuencia de haber terciado entre dos amantes⁵². Según Rafael Lapesa, Trotaconventos "es mártir porque recibió desplantes de muchas mujeres a quienes pretendió seducir; tuvo que fingirse loca para burlar la vigilancia que rodeaba a la «niña de pocos días»; doña Garroza la amenazó antes de dejarse convencer; la morisca la persigue

al influjo árabe en el *Libro de buen amor* es la de C. Gariano (*El mundo poético de Juan Ruiz*, p. 32), que relaciona el retrato de la mujer bella con la poesía lírica amorosa que floreció en el monasterio de Ripoll. De modo análogo procede Reyes Carbonell en "La palabra *talla* en el verso 432 del *Libro de buen amor*" (*RNo*, 10, 1968, 389-392). La influencia árabe sobre Juan Ruiz tiene un firme enemigo en Claudio Sánchez Albornoz ("Originalidad creadora del Arcipreste. Frente a la última teoría sobre el *Libro de buen amor*", *CCL*, 1961, núm. 47, 75-83).

⁵² MARÍA ROSA LIDA, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *NRFH*, 13 (1959), p. 35.

fustigándola con la vara"⁵³. A pesar de ello, Lapesa considera "desconcertante" la frase "fuste por dios martiriada" y trata de aclarar su sentido mediante dos adiciones del manuscrito de Salamanca. Me parece, sin embargo, que el desconcierto desaparecería si el contenido del verso citado se relacionara, tal como lo sugirió Américo Castro (*La realidad histórica de España*, p. 441), con la tradición árabe de los mártires de amor: "Trotaconventos gozaba de la gracia de Dios por haber sido una «buena trotera», «una mártir», y por haber muerto en el campo del Amor". Don Américo falla sólo al relacionar directamente el martirio de la alcahueta con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm, ya que, como observa Corominas en su edición del *Libro de buen amor*, p. 572, en la obra de Abenházam la idea de morir mártir de amor se refiere a un *joven* enamorado y no a una alcahueta⁵⁴. Y sin embargo, don Américo acertó, si no en los detalles, sí en lo esencial: el martirio de Trotaconventos sólo se puede explicar con la ayuda de la literatura árabe. Únicamente en ésta el concepto del mártir se modifica: es mártir no sólo el santo o el combatiente en la guerra santa, sino también el luchador en las batallas del amor, contra la naturaleza sensual de éste. La recompensa del mártir es la gloria celeste, el paraíso. Esta tradición árabe se resume en la fórmula "el que ama con pasión y muere en castidad, muere como un mártir"⁵⁵. En la primera mitad del siglo xiv la tradición del martirio de amor llega a su apogeo; no sería extraño, por lo tanto, que Juan Ruiz conociera y se aprovechara de su esquema. De hecho, con su acostumbrada socarronería el Arcipreste aprieta o estira algunos rasgos característicos de Trotaconventos para que se ajusten en la horma de la fórmula árabe: la alcahueta murió antes del tiempo; murió como un héroe en las batallas rendidas por el buen amor; murió en castidad y, finalmente, como gratificación, ganó su lugar en el paraíso. Veamos más detalladamente cómo desarrolla Juan Ruiz cada uno de estos elementos de la definición del mártir de amor. Trotaconventos o "Buen Amor"

⁵³ RAFAEL LAPESA, "La muerte en el *Libro de buen amor*" en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1971, p. 71.

⁵⁴ Mucho más tarde, en el siglo xv, la fórmula "mártir de amor" es aplicada con propiedad por Don Pedro de Portugal con respecto a Macías, "grande e virtuoso mártir de Cupido"; al comentar la presencia de dicha fórmula en la literatura castellana, ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1964, t. 1, p. 280, sugiere que se debe al influjo de poetas provenzales y franceses como Alain Chartier, Guillaume de Machaut y otros. Pero ¿por qué explicarlo todo por influencia francesa si la tradición del martirio de amor está difundida en España, tal como lo prueba Ibn Hazm, desde el siglo xi?

⁵⁵ El libro de LOIS ANITA GIFFEN, *Theory of profane love among the Arabs: The development of the genre*, New York, 1967, pp. 99-115, ofrece los datos esenciales para el desarrollo del martirio del amor en el capítulo "The martyrs of love".

(apodo grato con el cual se apellida a sí misma en la copla 932*b*) murió prematuramente desde el punto de vista del poeta, ya que él no había perdido todavía su interés por las doncellas, viudas y monjas: "murió a mí sirviendo, lo que me desconuerta; / no sé cómo lo diga, ca mucha buena puerta / me fue después cerrada que ante era abierta" (1519). Murió, además, siendo martirizada por Dios. Ahora bien, Dios resulta tan ambiguo como lo es Don Amor en el "día de la Pascua Mayor, cuando clérigos e legos e flaires e monjas e dueñas e joglares salieron a rescebir a Don Amor". Si en casos similares hay quien, como Gilman⁵⁶, ve una juguetona ambigüedad entre la figura de Doña Venus y la de la Virgen; ¿por qué no veríamos semejante confusión en el "dios" por el cual Trotaconventos sufrió el martirio? Sería un dios bifronte, *caritas* y *eros* a la vez. Que Trotaconventos sirve a Don Amor no hay duda; y, si uno se atiene a la opinión del chantre Sancho Muñoz (expresada en la *Cantiga de los clérigos de Talavera*, copla 1705), de que cuidar de las huérfanas y de las viudas es obra de piedad, tampoco hay duda de que Trotaconventos sirve a Dios, ya que toda su vejez la dedica la alcahueta precisamente a encontrar amparo para las desvalidas viudas y solteras. El martirio de Trotaconventos no es sólo el resultado de las enconadas batallas que ella lleva para servir al Amor, batallas en que, tras sostenidos esfuerzos, consigue que señoras como Doña Endrina se enamoren de hombres como Don Melón. El martirio resulta también de la abstención impuesta por la edad. En su tarea de atraer a las hermosas, Trotaconventos alude al placer erótico por medio de fruta o letuarios: "nunca está mi tienda sin fruta para las loçanas, / muchas peras e duraznos; qué cidras e qué mançanas, / qué castañas, qué piñones y qué avellanas" (862*abc*)⁵⁷. Y estos versos, igual que los que evocan los manjares, letuarios y vinos probados cuando servía a las monjas enamoradas (1333-1339), sugieren que a la vieja se le hace la boca agua. Pero lo único que le queda es ser testigo de las aventuras eróticas ajenas o revivir sus propios recuerdos. A causa de su vejez, a pesar de que sirve al amor con pasión, Trotaconventos no tiene más remedio que ser casta; su abstinencia corresponde, *volens-nolens*, a la de tantos otros mártires de amor. En sólo una copla y mediante un breve *topos* Juan Ruiz ha sabido fundir con arte la alusión cristiana con la pagana, lo europeo con lo árabe.

⁵⁶ STEPEHEN GILMAN, "The juvenile intuition of Juan Ruiz", *S*, 4 (1950), p. 296; R. S. Willis en la introducción a su edición y traducción del *Libro de buen amor*, p. xxxi, considera la procesión de los dos emperadores del mundo, Don Carnal y Don Amor, en el día de la Pascua Mayor, como "truly a curious dénouement to the Easter story!".

⁵⁷ Sobre la insinuación del placer erótico mediante ciertos letuarios y manjares en el libro del Arcipreste llamó la atención ELISHA K. KANE en "The electuaries of the Archpriest of Hita", *MPh*, 30 (1933), 263-266.

La metamorfosis de Trotaconventos en mártir de amor prueba otra vez cómo juega el Arcipreste con las fórmulas literarias: tocada por su cincel, la rígida figurina del mártir de amor adquiere los rasgos de la alcahueta y se desintegra en fina lluvia de arena que se viene al suelo con regocijado retintín.

Otro *topos* frecuente en la poesía medieval, reelaborado por Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, es la representación alegórica de las artes con figuras de mujer, lo que designaré con la fórmula *femina pro arte*. Una obra típica en este sentido es el *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capela, donde la Sabiduría recibe como regalo de boda la compañía de las siete artes liberales personificadas en mujeres. Según W. H. Stahl la obra de Marciano Capela conoció una amplia difusión en la España medieval⁵⁸. Por esto no es demasiado arriesgado pensar que un reflejo del tópico *femina pro arte* haya llegado hasta la obra del Arcipreste⁵⁹. Pero, como siempre, el poeta desata los rígidos lazos de la fórmula, de modo que los elementos que la integran, *femina* y *ars*, cobran independencia y se hallan el uno frente al otro en una nueva relación, de comparación; además, el concepto abstracto del *ars* queda sustituido por la cosa concreta, el libro. Procediendo así, el poeta guía a su oyente hacia una variante más sugestiva que el tópico *femina pro arte*, a la comparación *liber sicut femina*, en la cual se unen de manera ingeniosa las preferencias constantes del poeta y del hombre: la artística y la amatoria. El parangón entre el libro y la mujer se hace visible sobre todo en el final del *Libro de buen amor*, a partir de la copla 1606 en que, sirviéndose de un denominador común —lo pequeño—, el poeta establece cierta consonancia, cierto paralelismo entre dominios dispares: el religioso (“pequeño sermón”), el mundano (“la dueña pequeña”) y el abstracto (“la breve razón”):

Quiero abreviaros, señores, mi entención,
ca siempre me pagué de pequeño sermón,
e de dueña pequeña e de breve razón;
ca lo poco e bien dicho finca en el coraçón.

Inmediatamente después de esta copla el poeta introduce dos elogios: el de las “propiedades que las dueñas chicas han” (1608-1617) y el de las propiedades de su propio libro (1627-1634)⁶⁰. La com-

⁵⁸ W. H. STAHL, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, New York and London, 1971, pp. 59-60.

⁵⁹ Medio siglo antes de Juan Ruiz el *topos* contenido en el título de la obra de Marciano Capela influye en el del *ars dictaminis* de Juan Gil de Zamora, *Dictaminis Epithalamium*.

⁶⁰ Entre los dos elogios el Arciprestet introduce un episodio que (lo observa F. LECOY, *op. cit.*, p. 330) no encaja bien: el de Don Furón. Su presencia

paración *liber sicut femina* queda sugerida por un rasgo que hermana a la mujer con el libro: la pequeñez. Ahora bien, con respecto a la brevedad de la obra ("Fizvos pequeño libro de texto") se podría poner el reparo de que un libro que tiene más de 1634 coplas es todo lo que uno quiera menos pequeño. Pero, igual que la dueña chica que acumula todas las cualidades de las cosas pequeñas (el calor del grano de pimienta, el color de la chica rosa, el olor del poco bálsamo, etc.), el libro del Arcipreste es en efecto pequeño en comparación con los múltiples significados que encierra: "mas la glosa / non creo que es chica, antes es bien gran prosa / que sobre cada fabla se entiendo otra cosa" (1632bcd)⁶¹. La semejanza entre el libro y la dueña pequeña es aún más evidente si se toman en consideración otros trozos en que el Arcipreste discurre sobre las propiedades de su obra: las coplas 16-18 y 1610-1612.

Non cuidedes que es libro de necio devaneo,
 nin tengades por chufa algo que en él leo:
 ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
 assí en libro feo está saber non feo;
 el axenuz, de fuera negro más que la caldera,
 es de dentro muy blanco, más que la peñavera;
 blanca farina yaze so negra cobertera;
 açúcar muy dulçe blanco está en vil cañavera;
 so la espina yaze la rosa, noble flor,
 en fea letra está saber de grand dotor:
 como so mala capa yaze buen bevedor,
 assí so mal tabardo está el buen amor.

En su estudio, "En torno al Arcipreste de Hita", Leo Spitzer apunta que en las coplas 16-18 "se enlaza el pensamiento del contenido oculto en el libro con el de la insignificancia de su forma externa"⁶²; lo oculto se expresa mediante las preposiciones "en" y "so" que, observa Spitzer, se emplean frecuentemente también en el razonamiento sobre "las propiedades que las dueñas chicas han", sobre todo en las coplas 1610 y siguientes:

En pequeña jirgonça yaze grand resplandor;
 en açúcar muy poco yaze mucho dulçor;
 en la dueña pequeña yaze muy grand amor;
 pocas palabras cumplen al buen entendedor.

en el final del *Libro* es meramente simétrica: Juan Ruiz quiere dar fin y remate a sus aventuras eróticas del mismo modo que las inició (coplas 77-90), es decir con una fracasada intentona.

⁶¹ Por ser demasiado largos no citó más que breves fragmentos de los dos elogios.

⁶² *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1961, p. 91, nota 3.

Es pequeño el grano de la buena pimienta,
 pero más que la nuez conorta e caliente;
 assí dueña pequeña, si todo amor consienta,
 non ha plazer del mundo que en ella non se sienta.

Como en chica rosa está mucha color,
 o en oro muy poco grand precio e grand valor,
 como en poco bálsamo yaze grand buen olor:
 assí en dueña chica yaze muy grand amor (1610-1612).

Sin duda alguna, la similitud entre la caracterización del libro (coplas 16-18) y la de la dueña chica (1610-1612) no se debe al uso de las mismas preposiciones. Lo que permite asociar el libro con la mujer es sobre todo una afinidad conceptual, la apariencia insignificante contrarrestada por una esencia valiosa. Por esto, sustituyendo únicamente *libro* por *dueña*, las coplas 16-18 y 1610-1612 se podrían intercambiar sin que el contexto ni el sentido se desgarre. El poeta subraya esta afinidad atribuyendo al libro y a la mujer otro rasgo común además de la pequeñez: el amor. En su libro “está el buen amor” (18*d*), en la dueña “yaze muy grand amor” (1610*d*); el libro, “de todos estrumentos... pariente” (70*a*), espera la mano que sepa afinarlo para revelar su melodía, tal como la dueña chica tañida “con amor” se convierte en “preciada cantador”. Ya que el libro y la dueña giran en la órbita del buen amor, no es extraño que las propiedades de aquél se reflejen en las de ésta y al revés, y que los dos acaben siendo objetos que deleitan; la naturaleza del deleite es otro asunto. Lo significativo es que por la secuencia de los dos elogios Juan Ruiz guía al lector hacia la asociación *liber sicut femina*. La flexibilidad —la *mobilità*— de la dueña (“en cama, solaz, trebejo, plazereras e rientes; / en casa, cuerdas, donosas, sossegadas, bienfazientes: / mucho al i fallaredes ado bien parades mientes”, 1906*bcd*) funciona como señal de la flexibilidad, de la ambigüedad del libro:

entiende bien mi libro y avrás dueña garrida (64*d*).

.....
 Fízvos pequeño libro de testo, mas la glosa
 non creo que es chica, ante es bien grand prosa:
 que sobre cada fabla se entiende otra cosa
 sin lo que se alega en la razón fermosa (1631).

La ambigüedad de las “fablas” de Juan Ruiz resulta de la concentración de varios significados, a veces contradictorios, en una breve expresión. Este recurso, que en las artes poéticas medievales figura como una variante de la *abbreviatio*, es la *intellectio*. Pero la *intellectio* no es la única forma que se relaciona con lo breve en la obra de Juan Ruiz.

En los avisos al lector y a manera de comentario, el poeta emplea a menudo el *topos* de la *brevitas*⁶³; lo significativo es que al repetir sus fórmulas consagradas el poeta no las distorsiona ni tampoco las envuelve en su sonrisa burlona. Este tratamiento serio del *topos* de la *brevitas* así como el uso predilecto de la *intellectio* indican la propensión de Juan Ruiz hacia una tradición literaria poco floreciente en la Edad Media castellana: la que considera la brevedad como un ideal de estilo⁶⁴. Es un ideal hacia el cual tienden sobre todo los poetas y escritores letrados como Chrétien de Troyes, Raoul de Houdenc, Berceo, Juan Lorenzo de Astorga, Alfonso el Sabio, don Juan Manuel, etc. Juan Ruiz, como verdadero poeta de clerecía, alcanza este ideal tanto en el dominio de la práctica retórica como en el de la tópica. Para el primero es suficiente dar como muestra de brevedad la contraída descripción de la tienda de Don Amor⁶⁵; para el segundo es significativa la reelaboración de los *topoi*. La expresión del lugar común no se amplía, su materia sigue siendo la tradicional, y su función, cumplida durante siglos, perdura aún en el *Libro de buen amor*, donde los *topoi* son todavía los pilares que sostienen la argumentación poética.

Los cambios a que el poeta somete los *topoi* no son cuantitativos, sino cualitativos. Nada se añade a la fórmula literaria. Sólo se sustituye una palabra por otra ("que los *cuerpos* alegre") y lo abstracto por lo concreto (*ars* por *liber*). Sólo se acercan dos *topoi* contrarios (trovador sin par y juglar de "poca sabiduría") o se coloca el *topos* en un contexto discrepante (Trotaconventos y el martirio del amor) para que bajo los ojos del lector se consume el "prodigio creativo" aludido por Dámaso Alonso: el secular pilar de línea recta, tiesa y pasiva se convierte en una dinámica columna, retor-

⁶³ Sobre el empleo de las fórmulas de la *brevitas* véase O. T. IMPEY, "Parvitas y brevitatis en el *Libro de buen amor*", en *KRQ*, 22, 1975, pp. 193-207.

⁶⁴ En la tradición europea está enraizada la opinión de que "todo buen poeta se expresa en pocas palabras, de modo que *brevis* y *bonus* vienen a ser la misma cosa" (E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 684).

⁶⁵ Al referirse a esta descripción, María Rosa Lida de Malkiel escribe en *Dos obras maestras*, p. 55: "Con brevedad rara en un poeta medieval, el arcipreste detalla un solo motivo de su ornato, la alegoría de los meses y, en lugar de describir las distintas figuras alegóricas, narra dinámicamente las faenas propias de cada mes". Con respecto a la misma descripción F. Lecoy observa (*op. cit.*, p. 275): "Juan Ruiz laisse entendre (str. 1301) que la tente du dieu offrait mille merveilles à admirer à qui aurait eu le temps de l'examiner en détail. Mais, sobre dans ses effets, mesuré dans ses développements, notre auteur, qui connaît déjà l'art si difficile de savoir se borner, s'en tient à une seule description, celle des mois de l'année. Il dédaigne de suivre les traces des ses prédécesseurs dans le genre; au lieu d'entasser, il déblaie; il élague au lieu de se laisser étouffer par les rameaux sans cesse plus touffus d'une forêt trop exubérante".

cida en un movimiento espiral que apunta —como la escultural de Brancusi— hacia el infinito, hacia la originalidad. Y el milagro ocurre con naturalidad, como en un juego. De aquí el efecto humorístico; el *topos* de Juan Ruiz, *topos* burlado, nos hace sonreír. Pero detrás de la intención burlona “yace” (como diría el Arcipreste) el propósito serio de guiar al lector oyente hacia una comprensión más completa de su libro. La leve distorsión (en el significado o en la posición) confiere al *topos* la flexibilidad necesaria para expresar y subrayar las opiniones personales del poeta sobre la esencia y la finalidad dual de su libro (el buen amor como goce corpóreo y enseñanza ética), sobre su composición como un todo unitario (bromas y veras), sobre su arte concebido con serenidad y alegría (“que pesar e tristeza el engañeo embota”) como fruto del pensamiento profundo, de la retórica no huera (“en las coplas pintadas yaze grand falsedat”) y de la expresión breve (“pocas palabras cumplen al buen entendedor”) ⁶⁶. Y estas opiniones, estos comentarios, junto con los *topoi* que los subrayan, son como hilos en que están ensartados los episodios, “enxiemplos” y “fablas” del libro. Son unos hilos flexibles y fuertes a la vez, porque están hechos de originalidad y tradición. La manera irónica como Juan Ruiz entrelaza la nota personal con la autoridad poética y el vaivén entre la juglaría y la clerecía prueban que el Arcipreste adopta una postura ambigua no sólo como moralizador (cf. Zahareas, *op. cit.*, p. 178) sino también como poeta. Y la ambigüedad de la estructura y expresión poética del *Libro de buen amor* es un venero cuya profundidad no ha sido alcanzada aún por la crítica.

OLGA JUDORICA IMPEY

Indiana University.

⁶⁶ Sobre la brevedad de la expresión en el *Libro de buen amor* véase ALFONSO REYES, *Capítulos de literatura española (Obras completas, t. 6, México, 1958)*, p. 20: “Su frase, directa y maciza, adquiere fácilmente esa unidad que sólo tienen las máximas, o sea, intención que sólo se admira en refranes”.