

**Algunas reflexiones textuales sobre la  
complicidad entre el narrador y su  
público, en el LIBRO DE BUEN AMOR**

MARIA CELIA SALGADO



**E**l L.B.A. es un texto que plantea problemas múltiples para quien pretende abordarlo, habiendo transcurrido seis siglos desde su producción. Será necesario en primer lugar tomar consciencia de esa problemática y limitar el ángulo desde el que se pretenden enfocar las reflexiones textuales.

Así como no existe comunicación mediante el lenguaje que no obedezca a una convención general, social y condicionada por una situación, se podría suponer que una obra literaria que se ubicara en un vacío de información previa y no dependiera de una situación, resultaría incomprensible. En esta medida, toda obra literaria pertenece a un género <sup>1</sup>, lo que significa que prevé un horizonte de expectativa, es decir, un conjunto de reglas preexistentes para orientar la comprensión del lector (del público) y permitirle una recepción. Partiendo

entonces del supuesto de que la literatura es comunicación y como tal está involucrada en las mismas condiciones de recepción que la lengua, nos parece que recuperar el horizonte de expectativa en el que se insertaba el L.B.A. en el siglo XIV, es tan necesario como conocer el sistema de una lengua y el registro <sup>2</sup> para decodificar un discurso.

La historia de la crítica registra un número considerable de prohibiciones según las cuales el Libro es una polígrafa: para Lecoy, Juan Ruiz acumuló poesías escritas para una clientela variada <sup>3</sup>; para Menéndez Pidal es un "vasto cancionero" <sup>4</sup> y Américo Castro lo denomina "Cancionero - puro arabesco sin principio ni fin posibles-" <sup>5</sup>. Desde este sector de la crítica, el Libro fue captado bajo aspectos de distintos géneros, donde se entrecruzan, reunidos en el marco de una autobiografía, formas de la sátira y de la parodia, de la alegoría grotesca y de los exempla, del sermón moralizador y las cantigas, etc., etc.

Pero una composición tal no impide al crítico plantear el problema de la dominante que gobierna el sistema del texto <sup>6</sup>. La introducción de la noción de dominante permite transformar en categoría metódicamente productiva, lo que se llama -con prejuicio clasicista- "mezcla de géneros". Se podría distinguir así entre una estructura de género de función independiente (o constitutiva) y otra dependiente (o concomitante). Por este camino, María Rosa Lida, siguiendo la idea del mudejarismo del Arcipreste que señalara Américo Castro, encuentra que el género de función constitutiva en el L.B.A. sería el de las maqamat hispanohebreas, que le permite "poner en primera persona las aventuras amorosas siempre fallidas, lo que cuadraba con la intención didáctica que guiaba su pluma" <sup>7</sup>. Pero Lida acepta que sería insensato postular para Juan Ruiz la lectura de las

maqamat. ¿Y si un clérigo de considerable erudición no tenía acceso, por barreras lingüísticas, a esa literatura, qué se supone del pueblo al que va dirigido el Libro? Si el género se inscribe en una gramática que pertenece a la competencia textual de un público, no se pueden excluir los problemas de la recepción del texto. En este sentido, Menéndez Pidal -al que Lida se opone por haber puesto de relieve "el aspecto colectivo más que el personal del Libro" <sup>8</sup>- aporta numerosos elementos.

Hacia 1330 -fecha consignada en el primer manuscrito que se conserva- las diversiones históricas eran frecuentes en todas las clases sociales y en diversas festividades, tanto religiosas como profanas. Pero esta dicotomía no parece haber sido sentida como tal en el pueblo. En el Libro de los Estados dice Juan Manuel: "...en las vigiliass que agora fazen allí (en los santuarios), se dizen cantares et se tannen estrumentos et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas el contrario de aquello para que las vigiliass fueron ordenadas" <sup>9</sup>. Pero sería apresurado concluir que tales prácticas obedecen a un relajamiento de las costumbres en el siglo XIV. El III Concilio toledano (S. VI) permite formarnos una idea de cómo el pueblo expresaba su alegría en las fiestas religiosas: "Extermihanda omniho est religibsa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi, qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus inuigilent cantibus, non solum sibi nocentes, sed religibssorum officium perstreptentes" <sup>10</sup>. Esta denuncia de la época visigótica sobre las costumbres licenciosas en los templos, vuelve a aparecer siete siglos después en Las Partidas de Alfonso X quien, al redactar su prohibición, nos informa que no sólo los laicos sino también los clérigos practicaban "juegos de escarnio" dentro y fuera del tem-

plo (Partida 1, ley 34, tít. VI). El texto de la ley es ilustrativo además, acerca de la actividad artística de los clérigos, al autorizarlos a hacer representaciones para Navidad, Reyes y Pascuas, pero sólo en las grandes ciudades "e non lo deven fazer en las aldeas niñ los lugares viles, niñ por ganar dineros con ellas". A juzgar por las reiteradas condenas de los concilios españoles (Valladolid -1228; Lérida -1299; Tarragona -1317; Aranda -1473; Sevilla -1512; Toledo -1516; Salamanca -1565; y Toledo -1585) el pueblo seguía festejando con "escarnios, villanías y desaposturas" las conmemoraciones religiosas. Este marco de referencia es necesario para aproximarse al Libro, pues nos revela una realidad de "fiesta" popular sacro-profana, en la que se produce el texto: la actividad de clérigos-juglares y la vigencia de los 'juegos de escarnio' en festividades religiosas, juegos que "consistían en diversiones colectivas o en espectáculos ofrecidos al regocijo popular: danzas, pantomimas y mojigangas, que contaban, a veces, con elementos literarios de escarnio (oraciones contrahechas, sermones grotescos, canciones lascivas, diálogos bufos, etc.)" 11

Escrito para ser cantado, leído, recitado en público -infinidad de marcas así lo confirman- un problema importante para la interpretación del Libro es cómo abordarlo en su estructura total, pese a la certeza de que el público recibiría sólo fragmentos que el juglar elegiría según la ocasión. El sentido de las partes desglosadas puede variar y hasta contradecir el contexto, según permanezcan o no unidas a su "marco". Si extrapolamos un discurso de Don Amor, por ejemplo, sacándolo del debate que está entablando con el Arcipreste, podemos mostrar un sermón cristiano en verso, de fuerte contenido moral; si, en cambio, lo hacemos depender de ese narrador -el dios ovidiano-,

su prédica queda desautorizada y los significantes invertidos. Remitirnos al narrador en cada caso -y el Libro se estructura casi totalmente sobre debates en los que se argumenta con cuentos, apólogos, exempla, etc.- puede revelarnos un sentido diferente y hasta opuesto al que tendría el fragmento sacado de su contexto. Si el elogio al poder que da el dinero resulta irónico y esta ironía se confirma porque el discurso está en boca de Don Amor, es el mismo locutor quien aconseja -para conseguir el amor de la mujer- moderación en el vino y reprueba el juego y la mentira. No obstante, este parlamento de Don Amor se ha usado para "demostrar" que el Arcipreste no se puede identificar con los goliardos, ya que reprobaría las prácticas de taberna 12.

Un punto clave en las distintas lecturas que se han propuesto para el Libro, es el del narrador. Subrayo las palabras de Américo Castro, por demás elocuentes: "La impresión de personalidad que habla, brota de cada línea..." (op. cit., p. 374). Esta voluntad narrativa y sus estrategias, son las que quisiéramos recuperar.

Hay en el L.B.A. una actitud hacia la palabra ajena, mostrada, distanciada, que ubicará al Arcipreste como precursor de esa técnica, que consiste en presentar mundos y personas sociodiscursivas con los que no se solidariza el autor. Al exagerar, al ridiculizar el lenguaje, el Arcipreste polemiza con él, lo refuta.

Si estudiamos los "lenguajes" en el L.B.A. (y entendemos también por lenguaje los géneros y estilos porque ellos poseen formas verbales-semánticas de asimilación de las distintas fases de la realidad), nos introducimos en un plurilingüismo, que es la plasmación estilística concreta de ideologías ajenas. En la medida en que el Arcipreste muestra esos lenguajes, devienen en el texto objetos

de representación: están mostrados como imágenes 13.

Ha sido discutido en múltiples estudios el sentido general del Libro. La dificultad de los críticos en llegar a un acuerdo, reside en el gusto del autor por la ambigüedad 14. Menéndez y Pelayo observaba que el Arcipreste preveía la candidez de sus futuros críticos y se burlaba anticipadamente de ellos. Es que al jugar con los lenguajes, Juan Ruiz desorienta las lecturas unívocas y totalizadoras. El problema es si el autor cita piadosamente o, por el contrario, con ironía, con burla. La anfibiblogía en la palabra ajena, a menudo era intencional en la Edad Media. Hay toda una gama de tonos en la apropiación del discurso del otro: desde la aceptación piadosa hasta la ridiculización paródica. Con frecuencia es difícil establecer dónde termina la piedad y dónde comienza la burla. Al igual que en la novela moderna, en la que a menudo no se sabe dónde finaliza la palabra autorial directa y dónde empieza la representación paródica o estilizada del lenguaje de los personajes.

Se han puesto en evidencia muchas de las bromas del L.B.A., aunque no es unánime la comicidad de algunos pasajes. Basta comparar las notas de Cejador a su edición del Libro, en el pasaje de las Horas canónicas, con el análisis que del mismo texto hace Otis Green. Lo que para unos es "enserio", pues creen que el autor se solidariza con un juicio, para otros es irrefrenable burla. A título de ejemplo, señalaremos dos "lecturas" de la misma estrofa:

1627 Buena propiedad ha, do quiera que se lea,  
que si lo oyere alguno que tengamujer fea,  
o si mujer lo oyere que sü omne vil sea,  
fazer a Dios servicio en punto lo desea:

Mientras para María Rosa Lida aquí hay una prueba "palmaria" de que

una de las virtudes del Libro es enseñar a bien obrar al malcasado o a la malcasada 15, para Alicia C. de Ferrarasi, "esto es nada menos que parodia del tropo de buenas intenciones" 16. El texto podría ser inundado de comillas, pero sería imposible hacerlo, ya que una misma palabra entra frecuentemente en dos registros, tornándose ambivalente. Si nuestra lectura no percibe las comillas, entonces se destruye la imagen del estilo ajeno.

Un ejemplo interesante puede ser el de la pareja de D. Amor y D. Carnal, cuando hacen su entrada victoriosa para la Pascua. El ruido de las campanas es señal de que acaba el luto de la Pasión y comienza la época de Gloria (estr. 1210). Doña Cuaresma, el viernes de indulgencias, se atavió como para ir de romería, y está lista para partir (estr. 1205-1207). El plazo estaba cumplido: había finalizado la época de penitencia fijada por el calendario eclesiástico. Don Carnal no necesita contraatacar para vencer a Cuaresma: puede volver el sábado santo porque la Iglesia levanta el precepto de abstinencia. Por otra parte, cuando huyó, Carnal había escapado hacia la judería, porque allí se seguía comiendo carne (estr. 1183). Si a esto agregamos el ejército de Carnal, constituido por animales de carnes rojas (estr. 1082-1093), estamos en un primer nivel de significación: el alimento que no se puede comer en Cuaresma, pero que es plato de fiesta en Pascua. Pero por otra parte, para el oído de cualquier cristiano catequizado, la Carne es parte de la trilogía con Demonio y Mundo. El mismo Arcipreste (estr. 1584) señala que de esos tres enemigos devienen todos los pecados mortales. Y para hacer más ambigua aún la alegoría, Don Carnal triunfante en Pascua, connota la Resurrección de la Carne.

Don Amor también participa de

una doble alegorización con su proce-  
sion-cortejo de amadores: por un lado  
es el dibs ovidiano, pletórico de pla-  
cer, al que salen a recibir con alegría  
hombres, aves y flores; pero por otro  
lado Dibs es Amor, y el deslizamiento  
semántico sería inevitable en un públi-  
co catequizado. Si a esto se agrega  
que, a la obligatoriedad de la abstinencia  
se seguía la recomendación de la  
continencia durante Cuaresma, te-  
nemos todo un corpus semántico poli-  
valente para la pareja Amor-Carnal.

A lo largo del texto, risa y pluril-  
lingüismo son elementos combinados,  
orientados hacia una crítica de la  
lengua literaria de la época; pero las  
imágenes de los lenguajes son insepa-  
rables de las imágenes de las ideolo-  
gías y de sus portadores vivos, hom-  
bres ubicados en una situación social  
e histórica concreta. Las lenguas son  
fuerzas culturales importantes; Bajtin  
sostiene que su lucha y penetración  
mutua no puede ser transmitida en el  
diálogo dramático. Se necesita la re-  
fracción de una conciencia lingüística  
que muestre una actitud hacia el len-  
guaje y la ideología que éste compor-  
ta: la conciencia lingüística del nar-  
rador. Creemos que el Arcipreste  
poseía en alguna medida esa técnica,  
que consiste en mimetizarse del len-  
guaje de otro para ponerlo en eviden-  
cia:

-Pone en boca de una "dueña cuerda",  
contestando a la mensajera, el ejem-  
plo de cómo el león estaba doliente  
y los otros animales lo venían a ver:

87 la golpeja, con el miedo e cómo es muy artera,  
toda la canal del toro al león la dio entera,  
para sí e a los otros todo lo menudō era;  
maravillōse el león de tan buena igualadera;

"tan buena igualadera" en boca de  
la narradora, es una expresión que  
parte del lenguaje del león, ya que  
para cualquiera -excepto para él- el  
reparto era por demás desigual. Den-

tro de los tropos retóricos, esta es  
una antífrasis, tipo de ironía por con-  
traste. Justamente es la ironía una de  
las formas de introducción del len-  
guaje ajeno. Cuando Bajtin señala los  
diálogos socráticos como una forma  
de plurilingüismo, lo que hace es  
poner en evidencia la originalidad de  
la ironía socrática, que consiste en  
adoptar, para fines dialécticos en la  
búsqueda de la verdad, la técnica del  
eirón (en la primitiva comedia griega)  
de borrar a sí mismo.

-Una característica del lenguaje de  
Trotaconventos es el uso abundante  
de demostrativos. Lida llama oportu-  
namente la atención hacia este em-  
pleo, encontrándolo propio del len-  
guaje popular:

709 Diz: "Yo iré a su casa de esa vuestra vezina  
e le faré tal escanto, e l' daré tal atalvina  
por que essa vuestra llaga sane por mi mala-  
/zina.

Estas reiteraciones de los defectivos  
también se encuentran -en boca de  
Trotaconventos- en estrofas 724, 739,  
755 y 873. Pues bien: el Arcipreste,  
en tanto que narrador, y refiriéndose  
a su vieja medianera, utiliza la mis-  
ma característica, en una evidente  
construcción híbrida 18:

699 Era vieja bohona de las que venden joyas: 19  
éstas echan el lazo, éstas cavan las foyas;  
no ay tales maestras como estas viejas croyas:  
éstas dan la maçada; sí as orejas, oyas;

-Después del episodio de D. Melón y  
Da. Endrina, el Arcipreste narrador  
aconseja a las dueñas con el ejemplo  
del asno sin corazón y sin orejas.  
La zorra juglaresca va a llamar al  
asno y dice el Arcipreste:

897 Fuése la reposilla adō el asno andava  
paciendo en un prado; tan bien lo saludava:

"Tan bien" antepuesto al pretérito

imperfecto es fórmula de estilo romanesca, propia de la poesía épica y juglaresca. De intento la emplea aquí el Arcipreste al narrar una historia en que son protagonistas precisamente dos juglares.

-El Arcipreste reproduce sus propias palabras en diálogo con la serrana:

988e Yo l' dixe: "En buena ora sea de vos, cuerpo tan guisado!"

1001a "de fazer el altibaxo e sotar a qualquier muedo"

"tan guisado" (o sea, tan lindo) es un requiebro **algo rústico** (Coromihás, op. cit. n. 998 f) y "sotar" (o sea, bailar) era vocablo ya anticuado por entonces, fuera del **uso rústico** (ibid, n. 1001 b). En ambos ejemplos hay dos voces, dos lenguajes que se interfieren: el del clérigo y el de la serrana.

-El Arcipreste, en tanto que narrador, se solidariza con la opinión general de los que van en procesión festejando la llegada de D. Amor, con respecto a las monjas. Así, en estilo indirecto libre, expone las razones por las que todos aconsejan a D. Amor que no acepte el convite de las monjas, pero al hacerlo abunda en diminutivos que remedan el lenguaje monjil:

1257 todo su mayor fecho es dar muchos sometes, palabrillas pintadas, fermosillos afeites, con gestos amorosos e engañosos juguetes: trayen a muchos locos con sus falsos risetes.

-El Arcipreste se enamora repentinamente de una dama a la que ve rezando en la iglesia. Inmediatamente se dirige a pedir la intervención de la vieja alcahueta, y al narrar utiliza giros modelados sobre el lenguaje piadoso, que refractan el estilo de la silenciosa oración de la dueña:

1322 vi estar una dueña fermosa, de veltat, rogando muy devota ante la Majestat; rogué a la mi vieja que me oviés piadat a que por mí andudiesse passos de caridat.



No podemos separar por el momento el plurilingüismo y la risa en el L.B.A. Lo cómico funciona socialmente como intento de liberación; hay una desmitificación de normas a través de la burla hacia personas o grupos sociales que representan de algún modo esa coerción. A través de la historia literaria hay una constante alternancia de épocas desmitificadoras y mitopoyéticas. En momentos de mayor crisis de transformación, lo cómico asume un protagonismo activo 20. En el medioevo, y con más énfasis en la Alta Edad Media, hay una profusa utilización de lo cómico en las formas literarias y extraliterarias. La "fiesta" popular reunía parodias clericales e inversiones carnalescas de contenido social: el pícaro que se simulaba bobo para infringir normas; el tonto o rinaldo que era entronizado rey; la nave de los locos y los espejos de necios; las epopeyas paródicas con animales; las coplas y juegos de escarnio; las representaciones teatrales sobre motivos del ritual religioso; la fiesta del asno y la del obispo; los cánticos satíricos de los goliardos y los mimos que asumían la burla colectiva social. La fiesta carnalesca 21 representa un período de liberación, un paréntesis en la cotidianeidad, una excentricidad fuera de las normas, en que lo absurdo y lo grotesco se manifiestan mediante la inversión del orden social establecido. Es así como se representan bodas sagradas, rey popular, el mando de las mujeres, falsos sacerdotes que celebran oficios risueños, y, en fin, un mundo al revés, o mejor aún una ruptura de convenciones y tabúes. Hay entonces una nivelación de todos los hombres mediante la eliminación de inhibiciones. Disfraces, sátiras, parodias, muestran que instintivamente se quiere modificar una realidad adversa, que la vida triunfe sobre la muerte y se satisfagan los deseos.

Exceptuando quizá los trabajos de Menéndez Pidal sobre la juglaría de Juan Ruiz 22, es muy poco lo que ha hecho la crítica -si se lo compara con la copiosa bibliografía sobre el L.B.A.-

para acercar al Arcipreste a la plaza y a su público, en ese ámbito de carnavalización en que puede integrarse su obra. Sin embargo, todos los comentaristas concuerdan en que la alegría es -en mayor o menor medida- parte constitutiva del Libro. Sería dar un paso importante para captar la complicidad del Arcipreste con su público, el desentrañar el cómo y el qué se ríe y hace reír el Arcipreste. Tal vez nuestro propósito reclame una petición de principio: el Arcipreste, se ríe con o se ríe de?

Hay una bipolaridad extrema en las opiniones a este respecto. Para los más, el humor del Arcipreste es un jugueteo ameno que refleja una vitalidad gozosa 23; una sátira en general "risueña y benévola sólo por caso acerba y pesimista... con cierto candor que es indicio de temperamento sano" 24. Para una minoría, hay en el L.B.A. el propósito de ocultar, bajo una clave poética, la ironía acerada frente a las costumbres y organizaciones eclesásticas, en primerísimo lugar, pero sin olvidar otros rasgos de la vida cotidiana... 25

Creemos que la disyuntiva es falsa: ni "ironía acerada" (impropia del humor de Juan Ruiz), ni benévola o candorosa. Aquí podría aplicarse el *sic et non* estudiado por Otis Green 26. Pareciera que la crítica que coincide en dejar libre al Arcipreste de cualquier intención herética, tuviese que seguir de ello que su risa es "inocente". No creemos que ambos postulados sean igualmente válidos, ni que del uno se desprenda necesariamente el otro. Es cierto que la parodia sacra sólo puede tener cabida en un mundo de fe, así como sólo se puede blasfemar si se cree 27, pero no es menos cierto que "esa ironía superior y trascendental" 28 que ya vio Menéndez y Pelayo en el L.B.A., no se compatibiliza con la opinión del mismo autor sobre un "arte puro, sin más propósito que el de hacer reír" 29.

Quienes han abordado estilísticamente el **Libro** han pretendido ver en la ironía un recurso para amenizar el lenguaje poético, un alarde de virtuosismo técnico, un puro pasatiempo, a lo sumo una concepción de la vida predominantemente jovial, una actitud lúdica ante la realidad, libre de cuestionamientos. Sin entrar a analizar hasta qué punto el hombre se compromete en el "juego" (dejamos este problema para los antropólogos), parecería tratarse de lo risible puro? de que hablaba Aristóteles, propio de una deformación anodina, sin molestia o prejuicio, opuesto a lo satírico, de mayor o menor inyectiva oprobiosa<sup>30</sup>. Pero "es difícil en la comunicación y más en la expresión literaria lo cómico puro, ya que lo cómico es fundamentalmente social y al **delectare** se agrega de alguna manera el **prodesse**, y así resulta siempre jocosos o **spoudogeloion**, que decían los griegos, o el **ridendo castigat mores** de los latinos como correctivo ético... La mimesis literaria es siempre significativamente cómica en su intención o función de proyección social"<sup>31</sup>.

Creemos estar en el camino justo, entonces, al preguntarnos de qué se ríe el Arcipreste, implicando en esa risa festiva una actitud desmitificadora. Sin pretender agotar el tema, señalaremos algunos blancos hacia donde se dirigen sus dardos:

-Se burla, en primer lugar, del saber autorizado.

Hay en el **L.B.A.** una veta de desacreditación de la palabra consagrada, de la seriedad "importante", como convencional y falsa:

44 Palabra es de sabio, e dízelo Catón;  
que omne a sus cuidados, que tiene en coraçon,  
entreponga plazer es alegre razón,  
ca la mucha tristeza mucho pecado pon;

45 e porque de buen seso non puede omne reír,  
avré algunas burlas aquí a enxerir:

cada que las oyeres non quieras comedir  
salvó en la manera de trobar e de dezir,

"buen seso es el buen sentido, las cosas cuerdas o razonables, sobre las que Juan Ruiz lanza un jocundo anatema: "ca la mucha tristeza mucho pecado pon". Estas coplas introducen la disputa de griegos y romanos. Parodiando expresiones de prevención sobre el sentido del texto, propias de la literatura didáctica, el Arcipreste aclara:

46 Entiende bien míos dichos e piensa la sentencia:  
no m'contesca contigo como al doctor de Grecia:

Pero qué le sucedió al doctor de Grecia? Encontró un sentido elevado en las señas del romano, decodificó "a lo divino", hizo una exégesis "seria", teológica, erudita. Este primer ejemplo del **Libro**, es por demás significativo. En él se muestran dos lenguajes, dos registros, en un debate en el que sale ganador un ribaldo, al estilo del bobo o necio coronado rey:

53a Vestiéronle muy ricos paños de grand valía,  
56b assentóse luego el necio catando los sus  
/vestidos;  
58d grand onra ovo Roma por un vil andariego.

Esta es la dramatización carnavalesca en el marco de una disputatio; es parodia de los famosos debates universitarios, mediante los cuales se dirimían puntillosas cuestiones teológicas<sup>32</sup>:

53b como si fues doctor ena filosofía;  
subió en alta cátedra, dixo con bovaquia:  
"D'oy más vengán los griegos con toda su  
/porfia".

54 Vino aí un griego, doctor muy esmerado,  
escogido de griegos, entre todos loado;  
subió en otra cátedra, todo el pueblo juntado,

Y cerrando el marco "didáctico", la risa prosaica que provoca la actitud del narrador al pontificar, acudiendo



a la autoridad de la "vieja ardida":

64 Por esto la pastraña diz, de la vieja ardida:  
"non ha mala palabra si no es a mal tenida";  
verás qué bien es dicha si bien fuesse

/antendida:  
entiende bien mi libro e avrás dueña garrida;

Entre las innumerables citas del Libro, ocupan un lugar relevante los dichos y refranes (doscientos setenta y ocho encontró Cejador) que colocan el saber popular entretejido con otros discursos; en este plurilingüismo que parece colocar al mismo nivel las palabras de Catón, que abren el marco, con la "pastraña de la vieja ardida" que lo cierra, hay una nivelación carnavalesca de lo alto y lo bajo, encuadrando el ejemplo en que también dialogan desde sendas cátedras, el sabib y el ribaldo.

Aristóteles, autoridad de mayor prestigio en el campo del pensamiento, "maestro de la humana razón" (Convivio, IV,2), también es blanco de las burlas del Arcipreste:

71 Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,  
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,  
por aver mantención; la otra cosa era  
por aver juntamiento con fembra plazentera.

72 Si lo dexiés de mío sería de culpar;  
dizlo grand filósofo, non só yo de reptar:  
de lo que diz el sabio non devemos dubdar,  
ca por obra se prueba el sabio e su fablar;

73 si diz verdat el sabio claramente se prueba;  
omne, aves, animalias, toda bestia de cueva,  
quieren segund natura compañía siempre nueva,  
e cuánto más el omne que a toda cosa s'mueva;

La primera cita es explícita: su fuente es La Política, L.1, Cap. 2. Claro que Juan Ruiz la ha recortado para hacer decir al filósofo lo que no dijo, ya que para Aristóteles, macho y hembra, como animales y plantas, se unen para la generación<sup>33</sup>. Juan Ruiz convoca al Estagitita, como palabra de prestigio, para caer precipitadamente en algo inesperado, de lógica o senti-

do diferente que provocará la risa: "por aver juntamiento con fembra plazentera".

La estrofa 72 aparece recitada con un guiño del juglar: el narrador se esmera burlescamente por separar su propio discurso ("si lo dexiés de mío sería de culpar") para poner en primer plano el discurso del "grand filósofo" en el que se refracta la burla del Arcipreste. Sin las comillas intencionales, los versos 72d y 73a semejan lo que en estilo épico se llaman "series encadenadas". Sin embargo, el verso 72d es iónico (dice lo contrario de lo que se quiere hacer entender). Los índices de inversión semántica (entonación, gestualidad) no aparecen en el texto escrito. No obstante, al vincular el verso 72d con la leyenda de Aristóteles y Filis<sup>34</sup>, se sospecha que Juan Ruiz esperaba que sus lectores o escuchas pusieran en duda la autoridad de Aristóteles en materia de amor.

En una versión típica, pues como en toda leyenda hay variantes, el contenido de ésta es el siguiente: Alejandro Magno, durante su campaña en Asia, se enamoró de una joven india y comenzó a descuidar sus deberes de estado. Aristóteles intentó mostrarle su error, por lo que la joven (Filis, en algunas versiones) quedó despechada y maquinó vengarse del filósofo. Para ello lo sedujo y pronto Aristóteles se enamoró. Como prueba, Filis le pidió que le permitiera poner una silla en su espalda y un freno en la boca para poder montarlo. Aristóteles aceptó gustosamente y durante el acto, Alejandro lo sorprendió. El joven emperador reprendió al maestro por su conducta, tan distinta a los consejos que le había dado, a lo que Aristóteles contestó que si una mujer puede poner en ridículo a alguien tan viejo y sabio como él, cuánto más peligrosa será para un hombre más joven.

"Los cuerdos con buen seso enten-

derán la cordura", pero el público que en la plaza o en la feria escuchase cantar al juglar la copla 72, se solazaría con el ejemplo que subyace en "ca por obra se prueba el sabib e su fablar". Podemos dudar de que la leyenda fuese conocida por el pueblo, pero a menudo aparece representada en las catedrales. Por ejemplo, en un capitel del S. XIV de la catedral de León. Su presencia se puede explicar en el hecho de que se citaría en sermones<sup>35</sup>. Que la leyenda fuese utilizada por los predicadores, es probable, ya que ella ilustra el lugar común medieval de que **mulier est hominis confusio**.

En la misma temática de burla al saber encumbrado, están las coplas en que Juan Ruiz apunta a la ciencia astrológica:

- 124 Esto diz Tolomeo, e dízelo Platón,  
 otros muchos maestros en este acuerdo son:  
 qual es el ascendente e la costelación  
 del que nace, tal es su fado e su don.
- 125 Muchos ay que trabajan siempre por clerezía,  
 desprenden grandes tiempos, espienden grand  
 /quantía;  
 en cabo saben poco, que su fado les guía:  
 non pueden desmentir a la estrología;
- 126 otros entran en orden por salvar las sus  
 /almas;  
 otros toman esfuerço en querer usar armas;  
 otros sirven señores con las sus manos amas:  
 pero muchos de aquestos dan en tierra de  
 /palmas;
- 127 non acaban en orden nin son más cavalleros,  
 ni an mercet de señores, nin an de sus dineros.  
 ¿Por qué puede ser esto? Creo ser verdaderos,  
 segund natural curso, los dichos estrelleros.

El curso escolástico de la exposición es impecable: cita de las autoridades, tesis, comprobación en los casos particulares siguiendo un orden jerárquico (clerecía, caballería y los que viven por sus manos); por último, la generalización, y se confirma la tesis (quod erat demonstrandum). ¿En qué consiste la sátira? ¿Por qué intuimos que el narrador aquí no adhiere a este dis-

curso y el "creo ser verdaderos, / segund natural curso, los dichos estrelleros" nos afirma lo contrario?

Toda desproporción resulta ridícula, y su fuente en lo literario es la exageración, la hipérbole. El ordenado mundo medieval, con sus tres estamentos sociales, pasa rápidamente ante nuestros ojos: todos casos desastrosos ("non acaban en orden nin son más cavalleros, / nin an mercet de señores, nin an de sus dineros"). Todos parecen nacer bajo mal signo, o nadie obedece al suyo. Esta segunda posibilidad se relacionaría con el protagonista, a quien no le van bien las cosas por no someterse a su signo (Venus), ironizando así sobre la castidad de los clérigos (estr. 153). El procedimiento acumulativo, hiperbólico, será repetido en el ejemplo que cita a continuación el narrador, en el que el hijo del rey de Alcaraz muere apedreado, quemado, despeñado, colgado y ahogado, cumpliéndose de esta forma "los dichos estrelleros" 36.

En la estr. 151 el narrador se aparta de este discurso "oficial" para revelar su propia palabra. Su conocimiento no deviene de la ciencia consagrada, sino de la experiencia:

Non sé ästrología nin só ende maestro,  
 nin sé astralabio más que buei de cabestro;  
 mas porque cada día veo passar aquesto,  
 por aquesso lo digo; otrossí veö esto:  
 muchos nacen en Venus, que lo más de su vida  
 es amar las mujeres, nunca se les olvida;  
 trabajan e afanan mucho e sin medida,  
 e los más non recabdan la cosa más querida;

En la estr. 14 ya había adelantado el Arcipreste su concepción de **verdad empírica**:

Si queredes, señores, oír un buen solaz,  
 escuchat el romance, sossegadvos en paz:  
 non vos diré mentira en quantö en él yaz,  
 ca po todö el mundo se usa e se faz;

Una de la conciliabnes difícil-

les de lograr en la Baja Edad Media fue la de la razón y la experiencia o de la teoría y la práctica. La primera en intentarlo fue la escuela inglesa, con Roberto Grosseteste, canciller de Oxford y obispo de Lincoln, y más tarde, con un grupo franciscano de Oxford, del que saldrá Roger Bacon, quien define el programa en su **Opus Majus**: Los latinos escucharon las bases de la ciencia en lo que concierne a las lenguas, matemática y perspectiva: yo deseo ocuparme de las bases suministradas por la ciencia experimental, pues sin experiencia nada se puede saber suficientemente... Este párrafo, citado por Le Goff, merece el siguiente comentario del historiador francés: "La escolástica ya está pronta para negarse a sí misma, el equilibrio está a punto de romperse, el empirismo se insinúa" (op.cit.p.157).

La risa del Arcipreste no está dirigida a desprestigiar el conocimiento astrológico como tal, sino el cientificismo teórico de autoridad intelectual, "los dichos estrelleros". Su creencia en la astrología es **natural**, de la experiencia cotidiana, no académica ("veemos cada día pasar esto de fecho"):

140 Yo creo los astrólogos verdat naturalmente;  
pero Dios, que crió natura e acidente,  
puédelos demudar e fazer otramante:  
segund la fe católica yo desto só creyente.

Con respecto a este pasaje, es significativa la opinión de Lecoy, para quien la afirmación en la que se hacen compatibles la astrología y la Providencia, es poco común en la literatura, y corresponde mejor a la mentalidad del vulgo (**Recherches**, p.193).

Los tres fragmentos analizados tienen en común el apuntar sus dardos risueños a los "sabios" y la ciencia que representan. El discurso científico oficial es citado, llamado, convocado, para integrar otro discurso. Pero cada texto, en cuanto enunciado, esto es,

producto de una enunciación, es parte de un acontecimiento lingüístico que incluye al productor y al entorno o situación de enunciación. En este entorno entran elementos extralingüísticos organizados alrededor de la enunciación. Ya vimos cómo imaginamos la situación comunicativa del L.B.A. en boca de un juglar, en la plaza, con un público heterogéneo, pero socialmente nivelado en la "fiesta" popular. Pero, ¿cuál era el entorno del discurso citado, del discurso científico consagrado por los autores? En el siglo XIV, ese ámbito era la institución universitaria, surgida en medio de las prácticas sociales y separada al mismo tiempo de ellas. Por una parte, las escuelas y los sistemas de pensamiento tendían a legitimar toda una serie de divisiones sociales y comportamientos cotidianos, presentándolos como si fueran naturales y eternos. Entre los factores que condicionaban el saber en la Edad Media, figuran la omnipresencia de la organización eclesial, la corporativización y el autoritarismo que campeaban en todas las esferas, y el peso de la tradición. Pero por la otra, rebasaron los límites que parecían imponerles sus propias condiciones históricas, clavando el aguijón de la crítica en la coherencia del mundo. A este espíritu crítico parece adherir nuestro Arcipreste.

La institución universitaria aspiraba a reunir, en un espacio diferenciado, la suma del saber de su tiempo en una interpretación jerárquicamente ordenada<sup>37</sup>. El espíritu escolástico, racional, pero fundado en el pensamiento antiguo, no supo emanciparse de él para trasponer al nuevo contexto los problemas de un contexto histórico perimido. Los intelectuales escolásticos constituyeron una tecnocracia intelectual a tal punto, que los maestros universitarios a fines del siglo XIII acapararon los altos cargos eclesiales y laicos. Fueron obispos, arcedianos, canónigos, consejeros, minis-

tros; fue la era de los doctores, teólogos y legistas. "Una masonería universitaria sueña con dirigir la cristiandad" 38.

Lamentablemente es poco lo que aportan las fuentes históricas sobre la vida universitaria española en el siglo XIV. No tenemos para España estudios como los realizados en otros países de Europa. Pese al silencio sobre la goliardesca en la Península, el Cancionero de Ripoll registra huellas inconfundibles que testifican la producción literaria de los cofrades de Goliás. Que había una clerecía estudiantil itinerante en Europa y una juglaría internacional, son hechos estudiados. Por una parte el paralelo que establece Menéndez Pidal entre el L.B.A. y los *Carmilna Burana* 39; por otra, la infinidad de fuentes latinas señaladas por Lecoy, aunque no hayan sido tomadas directamente por el autor del L.B.A., señalan una comunidad de temas y motivos, de prácticas literarias, en los distintos centros universitarios. La rebeldía es una de las notas que caracteriza la poesía de los goliardos, cuando satiriza contra esa corporación que detenta el poder en las universidades. Hacia ese importante factor de poder, su cosmovisión totalizadora y su especulación manierista, apuntan los dardos de la ironía en el L.B.A.

-Se burla, en segundo término, de la transmisión dogmática del saber, mediante la parodia de la literatura didáctica.

En la parodia convergen dos estilos, dos lenguajes: el parodiado y el parodiante. En esta convergencia en que se cruzan dos lenguas, también se cruzan dos sujetos hablantes. Cuando un escritor usa la parodia, hace acudir otro texto -tal como en la cita- distorsionando la imagen que, sin embargo, debe ser reconocida para que el efecto paródico se produzca.

En el "didactismo" del L.B.A. creemos que se parodian muchos textos,

tomando ciertas características de ellos y, en general, lo que resulta parodiado es el género mismo.

Mucho se ha escrito a favor y en contra de la intención didáctica del Arcipreste 40. Aquí queremos señalar cómo el discurso didáctico entra en la composición del *Libro*, como imagen mostrada, estilizada, ridiculizada a veces, poniendo de manifiesto su rigidez, frente a la flexibilidad de lo vital. La parodia desenmascara la convencionalidad de formas y lenguajes, con un objetivo: crear un correctivo cómico y crítico para géneros, lenguajes, estilos y voces existentes, y obligar a percibir otra realidad, contradictoria y no aprehendida por ellos.

Una técnica frecuentemente empleada por Juan Ruiz es la de exponer teóricamente un asunto, muchas veces al mejor estilo escolástico, para luego aplicarlo paradójicamente a un caso particular, de manera tal que resulta un sofisma risueño, por el contraste entre lo elevado de la argumentación o del procedimiento expositivo y lo prosaico cotidiano. En este choque de lenguajes se evidencia la rigidez del razonamiento, que no admite la intromisión de una realidad palmaria. Tal el chiste tantas veces citado de la copla 64, "entiende bien mi libro e avrás dueña garrida", que resulta el colofón de una serie de prevenciones sobre el sentido esotérico del *Libro*; el de la copla 71, que expone al mejor estilo didáctico, señalando primero un número de causas y luego haciendo el desarrollo puntual de cada una 41; el elogio de las dueñas chicas, en el que a modo de exposición de una tesis ("intención") se enumeran las virtudes de las mujeres pequeñas, para concluir:

1617 Siempre quise mujer chica más que grande  
/nin mayor:  
desaguizado non es de grand mal ser fuidor  
e del mal, tomar lo menos: dízelö el  
/sabidor;

por ende de las mujeres la mejor es la menor.

Es característico de la literatura didáctica la recomendación al narrador adocotrihado, seguida de una alusión a alguna parte anterior del mismo texto 42:

472 Non olvides la dueña, dicho te lo he dessuso:  
mujer, molino e uerta siempre quieren el uso,  
no s'pagan de dissanto enporidat ni ascuso,  
nunca quieren olvido: trobador lo compuso.

Como "probatío" de que el precepto debe ser atendido, Juan Ruiz narrador acude a la "similitudo", y para ello convoca otro discurso, el del refranero popular: "mujer, molino e uerta siempre quieren el uso", era un proverbio bien conocido, según Gonzalo Correas, quien lo cita en la forma "Al molino y a la mujer, andar sobre él" 43. **Uso** resultaba entonces, en una frase así, ambivalente, pues **usar** con alguien, tenía al mismo tiempo el sentido inocente de 'tener trato, alternar con alguien', y el doble sentido de 'copular'. Por otra parte, Juan Ruiz juega aquí, como es su costumbre, con el vocablo: el huso y la rueca eran los atributos de la mujer 44.

Para refrendar la verdad de la sentencia, el narrador "docente" usa una amplificatio, ordenando los elementos de la enumeración al mejor estilo retórico 45:

473 Cierta cosa es ésta: molino andando gana;  
uerta mejor labrada da la mejor mançana;  
mujer mucho seguida siempre anda loçana:  
dó estas tres guardares non es tú obra vana.

Tanto virtuosismo retórico-didáctico no se condice con la materia vulgar y al límite de lo obsceno. Lo que resulta de esta combinación es la risa producida por la ridiculización del método formal.

Si la imagen del lenguaje es inseparable de la imagen de una ideología y de sus portadores, cabría señalar

quiénes en el siglo de Juan Ruiz se identificaban con el género didáctico. En primer lugar caerían las organizaciones eclesiásticas, en tanto vehículo del magisterio de la Iglesia, y esto es coherente con las diversas críticas con que zahiere Juan Ruiz las costumbres del clero (las horas canónicas, el cortejo de D. Amor, cantiga de los clérigos de Talavera, las propiedades del dinero). En segundo lugar la nobleza, que mediante escritores como Juan Manuel o el autor del **Libro del Cavallero Zifar**, utiliza la prosa didáctica para la educación de la clase gobernante, siguiendo la tradición de los espejos de príncipes.

-Se burla del estilo épico y de la cultura que representa.

La epopeya se nutre del pasado épico nacional, pero para la cosmovisión épica, ese pasado no es una categoría puramente temporal sino valorativa: es un valor supremo que se concreta en las personas y en todas las cosas y fenómenos del mundo épico. Cuando el Arcipreste utiliza el lenguaje de la épica en la batalla de D. Carnal y Da. Cuaresma (cartas de desafío, presentación de las huestes armadas en orden de batalla, acción bélica, prisión del enemigo derrotado, huida y contraataque), el mundo representado está en un mismo nivel de valor y tiempo con el narrador y sus contemporáneos. Desde el "Don" y "Doña" que preceden los nombres de los personajes alegóricos, hasta la enumeración de las huestes de Da. Cuaresma, con su específica procedencia -peces que constituían el orgullo de la industria pesquera de la Península- pasando por los sabrosos platos típicos de la cocina española, la toponimia peninsular, los enseres domésticos y el traje de romero con que se viste Cuaresma, hay una transposición del género a una zona nueva y especial de construcción de imágenes artísticas: la zona del contacto con el presente vivo, cotidiano,

inacabado. El pasado absoluto de la épica aquí se actualiza: rebajándolo, se lo representa en el nivel de la contemporaneidad, en la situación cotidiana de ésta, en su bajo lenguaje.

El pasado épico se conserva y se revela en la forma de la tradición nacional. No se lo puede contemplar desde cualquier punto de vista. Hay un profundo respeto hacia el objeto de representación y hacia la palabra misma como palabra de la tradición. La risa desmitificadora que provoca Juan Ruiz en la parodia del estilo épico destruye toda distancia jerárquica, desvanece el miedo y el respeto. La "géstica" de D. Carnal es lo menos heroica que se pueda imaginar, pero no es un "antihéroe", ya que conserva bufonescamente su calidad de poderoso soberano, con su cortejo de serviles súbditos cobardes 46 y sus huestes ordenadas para la batalla campal 47. La burla hacia la cultura épica y sus valores no desdeña mofarse también de la nobleza, como clase en la que esos valores se encarnaban 48.

Hemos tratado de señalar algunos de los problemas que plantea el L.B.A., limitando nuestra óptica a ciertos códigos compartidos por el narrador y su receptor, conscientes de que esta interrelación activa del texto lo abre al mundo de la cultura. Un mejor conocimiento de esa cultura en la que se produjo el **Libro**, podría darnos lectura más ricas. La contextualización irónica en que estriba la parodia, demanda una cooperación del receptor, quien, siendo un ente colectivo y heterogéneo -en el caso de nuestro **Libro**- se nos presenta como un público hipotético, intuitido a través de la complicidad que demanda el narrador. Esa sociedad medieval entraría en correlación con el texto, ante todo, por su aspecto verbal. Por ello, en nuestra lectura del L.B.A. hemos querido encontrar, en el análisis del discurso narrativo, las estrategias que permitan atisbar una percepción del mundo que compartía, riéndose, el pueblo castellano.

Creemos que nuevos estudios sobre la vida de ese pueblo, pueden iluminar futuras lecturas del **Libro**, ya que la apropiación paródica -por su interacción con la sátira, por la necesidad pragmática de que el codificador y el decodificador compartan códigos y por la paradoja de su transgresión autorizada- rebasa la introversión textual para dirigirse a la situación del texto en el mundo.



**Notas:**

- \* Las citas textuales son de la ed. crítica de J. Corominas, Madrid, Gredos, 1973.
1. Jauss, Hns Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres" en **Théorie des genres**, par Gérard Genette et al. Paris, Du Seuil, 1986, p. 37-76.
  2. "La noción de registro...se refiere al hecho de que la lengua que hablamos o escribimos varía de acuerdo con el tipo de la situación." (Halliday, M.A.K., **El lenguaje como semiótica social**. México, F.C.E., 1982, p. 46.
  3. Lecoy, Félix, **Recherches sur le Libro de Buen Amor**. Paris, E. Oroz, 1938, p. 346-359.
  4. Menéndez Pidal, Ramón, **Poesía juglaresca y juglares**, 8. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1983, p. 157.
  5. Castro Américo, **España en su historia**. Buenos Aires, Losada, 1948, p. 327.
  6. Tynjanov, J. "Sobre la evolución literaria", en **Teoría de la literatura de los formalistas rusos**. 4. ed. México, Siglo XXI, 1980, p. 89-102.
  7. Lida, María Rosa. "Nuevas notas para el **Libro de Buen Amor**" en **Estudios de literatura española y comparada**. Buenos Aires, Eudeba, 1986, p. 27.
  8. Ibid. p. 15.
  9. **Obras Completas**, T. 1, ed. pról. y notas de José Manuel Blecua. Madrid, Gredos, 1981, p. 290.
  10. citado por Fernando Lázaro Carreter en **Teatro Medieval**, Madrid, Castalia, 1984, p. 21.
  11. Lázaro Carreter, *ibid.* p. 41.
  12. Menéndez y Pelayo, Marcelino, **Antología de poetas líricos castellanos**, T.1, Santander, CSIG, 1954 y Castro, Américo, *op. cit.* p. 376.
  13. "Al poner en contacto dos textos, la citación pone en contacto dos acontecimientos lingüísticos...El texto original aparece en el texto citador como una **imagen** desprovista de gran parte de su entorno, por lo cual su significado puede ser diferente e incluso opuesto al que tenía en su situación original." Reyes, Graciela, **Polifonía textual**. Madrid, Gredos, 1984, p. 59.
  14. Por una parte, Spitzer, Gybbon-Monypenny, M.R.Lida y Michael -para nombrar sólo los más prolíficos- argumentan, desde diversos enfoques, que el **Libro** es una obra firmemente didáctica. Por otra parte, M. Pidal, Lapesa, Catalán, Petersen, etc. ven en él una desbordada manifestación de alegría vital.
  15. *op. cit.* p. 32.
  16. **De amor y poesía en la España Medieval: prólogo a Juan Ruiz**. México, El Colegio de México, 1976. Citado y reproducido en parte por A. Deyermond en **Historia y crítica de la literatura española** al cuidado de F. Rico, T. 1, Edad Media, Barcelona, Crítica, 1980, p. 235-239.
  17. Para el análisis del discurso con comillas implícitas y presupuestas, véase Kerbrat-Orecchioni, **La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje**. Buenos Aires, Hachette, 1986, p. 212 y ss. También la bibliografía allí indicada.
  18. "Nosotros llamamos 'construcción híbrida' a aquella expresión que por sus rasgos gramaticales (sintácticos) y composicionales, pertenece a un solo hablante, pero en la cual en realidad se mezclan dos expresiones, dos maneras de hablar, dos estilos, dos 'lenguajes', dos horizontes semánticos y valorativos" (Bajtín, Mijail M., **Problemas literarios y estéticos**).

- cos, La Habana, Arte y Literatura, 1986, p. 134.
19. El manuscrito S exagera aún más: "destas que venden joyas".
  20. Una síntesis clara y excelente bibliografía comentada, aparecen en el trabajo de Antonio Camarero "Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura" Cuadernos del Sur (Bahía Blanca), 14, 1981, p. 157-182.
  21. Importante al respecto el estudio de Bajtín en Problemas de la poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986, p.172 y ss.
  22. Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. 6. ed. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 202-214.
  23. Gariano, Carmelo, El mundo poético de Juan Ruiz, Madrid, Gredos, 1974, p. 87 y ss.
  24. Menéndez y Pelayo, Marcelino, op. cit. p. 259.
  25. Criado del Val, Manuel, Historia de Hita y su Arcipreste. Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 85.
  26. España y la tradición occidental, I.1, Madrid, Gredos, 1969, p. 48.
  27. Howard, Donald R., Chaucer, his life, his works, his world. New York, E.P. Dutton, 1987, p. 422.
  28. op. cit. p. 311.
  29. ibid. p. 270.
  30. Poét. 1449 a.
  31. Antonio Camarero, op.cit., p. 162.
  32. Pese a las fuentes que señala Lecoy a propósito de este ejemplo, creemos que la originalidad del Arcipreste, al am-  
bientar la disputa, apunta más a una realidad universitaria que monástica. A propósito de la "disputatio" como práctica escolar, ver Le Goff, Los intelectuales en la Edad Media, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 122 y ss.
  33. Para la cuestión de dónde, hasta qué punto y en qué sentido dice esto el Arcipreste, ver la nota de Erasmo Buceta, RFE XII, 1925, p. 56-60.
  34. Thomas Hart en la Alegoría en el Libro de Buen Amor, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 32 y ss. hace esta relación y vincula la leyenda de Aristóteles con la de Virgilio.
  35. Mâle, Emile, L'Art Religieux du XIIIe siècle en France. 6.ed. Paris, 1925, p. 338 (citada por Thomas Hart, op. cit. p. 34).
  36. Esta reiteración en la desgracia es analizada como causa de risa por Bergson, en el motivo de la "bola de nieve"; lo cómico literario se concretaría en la mecanización aplicada a la vida (La Risa, Buenos Aires, Losada, 1953, cap. 2)
  37. Gorlier, Juan Carlos, "El lugar de los saberes en la vida social", Espacios, UBA, Fac. de Filos. y Letras, 1, 1984, p. 12-14.
  38. Le Goff, op. cit. p. 160.
  39. Poesía juglaresca y juglares, p. 144-145.
  40. Menéndez y Pelayo, entre sus muchas intuiciones, había observado ya que, en cuanto a las salvedades morales, la misma insistencia con que el Arcipreste las prodiga, las hace sospechosas (op.cit. p. 266). Las tesis a favor, sostenidas principalmente por Spitzer y Lida, no nos convencen. Se comprenden sus argumentos desde la óptica de una literatura erudita. Son significativas al respecto estas palabras de Highet, autor al que cita Lida para apoyar sus argumentos: "Durante la Edad Media era más común



escribir sátiras en latín que en las lenguas vulgares, evidentemente porque los letrados eran quienes más a menudo poseían una aguda inteligencia crítica... La sátira en lengua vulgar, durante la Edad Media, es casi siempre pasquín de cosas contemporáneas..." (La tradición clásica. México, F.C.E., 1954, II, p. 30). Evidentemente, aguda y pasquín, son palabras cargadas semánticamente desde una óptica elitista. Por otra parte, Hight no tiene en cuenta a los letrados que escribían en lengua vulgar, sintiéndose parte de ese pueblo para el que escribían, como es el caso de nuestro Arcipreste. Con un criterio más flexible, Lecoy, intuyendo dos tipos de público, encuentra dos vetas en el libro: una seria y moralizante, y otra jocosa, aunque no considera que ambas tengan el mismo valor: "Juan Ruiz a, sans doute, des parties -médiocres- de moralisateur; mais il n'est vraiment grand poète que quand il les néglige et qu'il cherche à traduire la joie immense qu'il éprouvait à vivre et à contempler la vie autour de lui." (op.cit. p. 350).

Si en cambio -como proponemos- decodificamos el texto teniendo en cuenta el ámbito carnavalesco popular, se nos revela que "la parodia actúa incluso sobre la propia didáctica, convirtiéndola en una de sus víctimas favoritas." (Manuel Criado del Val, op. cit. p. 86).

41. Quien usa esta técnica a cada paso es Juan Manuel en el **Libro del Cavallero et del Escudero**: "...quíérovos yo mostrar qué cosa es franqueza et qué cosa es escaseza. Fijo, sabet que en la franqueza et en la escaseza hay quatro maneras: la una..." (XIX, 35). "Et vos, fijo, devenes saber que quantos fechos son, son de una de quatro maneras: unos hay que..." (XXXVI, 30). "Et sennaladamente los deven enformar en tres cosas la primera..." (XXXVII, 25).

Ya se ha visto cómo el enunciado que incluye las palabras de Aristóteles, incorpora, del discurso popular, la "fembra placentera", produciendo un contras-

te grotesco entre el esquema didáctico y el agregado prosaico.

42. En el **Libro del Cavallero Zifar**, por ejemplo, es frecuente que el narrador asuma una función metadiegética, aludiendo al propio texto, haciendo referencias a partes en que ha repetido lo mismo; otro tanto sucede en el **Libro del Cavallero et del Escudero** de Juan Manuel. María Rosa Lida ve en estos anafóricos "prueba de que priva tanto en él el afán de impartir su doctrina, que acoge gustoso cualquier oportunidad de volver sobre ella" (op. cit. p. 37); pero esta afirmación no parece desprenderse de los ejemplos que la autora cita en el mismo parágrafo, ya que la doctrina se refiere a: los consejos de Da. Venus, que remiten a los de D. Amor; las características de las viejas medianeras, y en tercer lugar -y allí sí se trata de doctrina (en el sentido de la doctrina de la Iglesia)- la peroración sobre las armas del cristiano para vencer al pecado, en donde se alude al pasaje de los pecados capitales (y justamente de ser causa de esos pecados es que el Arcipreste acusa a D. Amor en ese debate).

Es cierto, como dice Lida, que Juan Ruiz utiliza el procedimiento típico del predicador y del maestro: la variación sobre un mismo tema; lo que no parece verosímil es que este aspecto formal esté utilizado para impartir "doctrina". Aparte de su utilización paródica, hay otro factor coadyuvante -y esto no lo ha señalado Lida- y es que la literatura hebrea posee este tipo de estructura en espiral, que desarrolla un tema volviendo reiteradamente a un punto anterior, en "arabesco", como dice Américo Castro.

43. Sobre el doble sentido de "molino" y su familia de palabras (moler, moledor), es interesante un poemita de la lírica tradicional castellana:

"Parecéis molinero, amor,

y sois moledor.  
Si empezáis, estáis riñendo  
a la comida y la cena,  
y después, si os da otra vena,  
toda la noche moliendo;  
yo, con discreción, sufriendo,  
aplaco vuestro rigor,  
y sois moledor."

(D. Alonso y J.M. Blecua, **Antología de la poesía española; lírica de tipo tradicional**. 2. ed. Madrid, Gredos, 1964, p. 98)

44. En el **Vocabulario de Correas** (p. 372) aparece esta cuarteta contra perezosas:

"Cuando veo la rueca,  
de mío me caigo muerta;  
cuando veo el lino,  
me fino".

En el **Diccionario de símbolos** de Chevalier y Gheerbrant, aparece el huso con significación fálica, y la rueca como emblema del órgano sexual femenino en su virginidad.

En la lírica castellana de tipo tradicional aparece el doble sentido de los elementos de la tejedora:

"Perdí la mi rueca  
y el huso non fallo;  
si vistas allá  
al torero andar.  
Perdí la mi rueca  
llena de lino,  
hallé una bota  
llena de vino.  
Si vistas allá  
al torero andar.  
Perdí la mi rueca  
llena de estopa;  
de vino fallara  
llena una bota.  
Si vistas allá  
al torero andar.  
.....  
Caíme muerta,  
ardióse el estopa,  
vino mi marido,

dióme so la ropa.  
Si vistas allá  
al torero andar.

45. Ver Heinrich Lausber, **Manual de Retórica literaria**, Madrid, Gredos, 1983, I, p. 355 y ss.

46. 1094 Comō es don Carnal muy rico emperador  
e tien por todo el mundo poder como /señor,  
aves ã animalias, por el su grand /amor,  
venieron muy omildes perō an grand /temor.

.....  
1096 estava delant él sū alfórez omil,  
el inojo fincado, la mano en el /barril:  
tañié much a menudo con estē añafil;  
parlaba mucho el vino, de todos /alguazil.

47. 1082 Puso en la delantera muchos buenos /peones:  
gallinas e perdizes, conejos e /capones,  
ánades e navancos e gordos ansarones:  
fazían sū alardo cerca de los /tizones.

En la segunda fila iban los ballesteros (ansares, carneros, cerdos). En la tercera, la caballería, formada por animales destinados a alimentar gente de paladar más refinado (vacas, lechones y cabritos). En la retaguardia, los escuderos, y, en fin, los infanzones (faisanes y pavos reales: esto es, manjares para paladares aristocráticos).

48. Para antecedentes literarios en el tema de la crítica a la nobleza, ver Murray, Alexander, **Razón y sociedad en la Edad Media**, Madrid, Taurus, 1982, p. 363 y ss.

Usando el marco teórico bajtiniano, ha trabajado el episodio de D. Carnal, María Silvia Delpy (UBA) en: **Congreso argentino de hispanistas**, 2., Mendoza,

1989. *Actas*, T. 2, p. 23-36. Son muy interesantes los datos que aporta sobre la dieta que D. Carnal cumple como penitencia, datos obtenidos en Discórides. Quizá no sea extemporáneo, dado el

consabido tradicionalismo medieval. Encontrar en el texto nuevos elementos irónicos gracias al aporte de contextos culturales, pone de manifiesto una vez más el entramado polidiscursivo del *Libro*.

