

# AMOR Y CULTURA

EN LA

# EDAD MEDIA

*Concepción Company Company*  
*editora*



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

México, 1991

## LA “TROBA CAÇURRA” Y ALGUNOS ELEMENTOS DE CULTURA POPULAR EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Lillian VON DER WALDE MOHENO

El Colegio de México y  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

La noción de lo popular implica un uso generalizado, esto es, que lo conozca, emplee o realice un amplio número de personas en un determinado periodo. Así, si una buena parte de la población —en una época específica— compone o canta en ciertas formas métricas, participa en fiestas religiosas y patrióticas, o repite enunciados de carácter didáctico o jocoso; tales metros, festividades y enunciados habrán de ser considerados como elementos de cultura popular.

De lo arriba anotado se desprende que la aplicación del concepto “popular” a algunos aspectos culturales no está sujeto a la procedencia de éstos de tiempos remotos. En efecto, un elemento popular puede tener un origen lejano o cercano. Nadie dudará, por poner un ejemplo, en clasificar como parte de la cultura popular de los Siglos de Oro a los chistes y —como apunta Chevalier—<sup>1</sup> a los cuentos sobre los conversos; sin embargo, éstos aparecieron en un momento nada alejado de dicho lapso, y

<sup>1</sup> Maxime Chevalier, *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1978, p. 40.

en él se multiplicaron (después, paulatinamente fueron desapareciendo). Por el contrario, hay refranes que provienen de siglos y siglos atrás, y que pueden tener diversas fuentes: ya indeterminada,<sup>2</sup> ya un autor clásico latino, ya la Biblia, etc. Esto permite aseverar que en la noción de lo popular no es determinante la fuente. Poco importa si ésta es erudita o no, lo esencial es que un elemento cultural (relato, adivinanza, proverbio, restividad, género literario, etc.) se haya expandido a varios sectores de la población, que la gente lo conozca, lo comparta, lo recree.

Esta cultura común a la mayoría de la población en una época determinada, ciertamente aparece en el *Libro de buen amor*. El Arcipreste de Hita hace un uso múltiple y variado de lo popular, como puede observarse en la incorporación de un muy considerable número de cuentecillos tradicionales, en el empleo de diversos metros y motivos líricos folklóricos, en el desarrollo del conocido tema de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, en la reproducción de rasgos típicos del habla del pueblo, en el dibujo crítico de ciertas actitudes carnavalescas, en la utilización de muchísimas frases proverbializadas, etc. Todo esto parece revelar el afán del autor por alcanzar una vasta audiencia, afán que se evidencia en la siguiente estrofa:

<sup>2</sup> A esto se llama "sabiduría del pueblo". Lo cierto es que el refrán —o el aspecto popular de que se trate— tuvo un origen concreto: fue compuesto por "alguien", por un personaje culto o no que se perdió en el anonimato. Su creación fue adoptada por otros —muchos— que la hicieron pervivir.

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,  
 puede mas añadir e emendar, si quisiere;  
 ande de mano en mano a quienquier que l'pidiere:  
 como pella a las dueñas, tomelo quien podiere. (1629)<sup>3</sup>

Según Menéndez Pidal, el Arcipreste sintió con gran viveza "el valor totalmente juglaresco de su obra cuando la devuelve al pueblo de donde la tomó y la entrega expresamente a la transmisión vulgar de boca en boca, de mano en mano";<sup>4</sup> de esta suerte, penetra en "la esencia de la transmisión juglaresca con las variantes que trae consigo, y [...] acepta éstas porque ambiciona popularidad".<sup>5</sup> En relación con las palabras del erudito español, cabe señalar que la afirmación relativa al "valor totalmente juglaresco" del *Libro* carece de mayor fundamento. Si bien es cierto que Juan Ruiz se nutre de la cultura popular, también es verdad que incorpora muchísimos elementos cultos. Hay, en su obra, una combinación de ambos mundos hecha con plena conciencia; con la misma conciencia con que lo hacían los predicadores medievales en sus sermones populares, dado que —a sabiendas que competían con juglares en el gusto del público— no perdían nunca "el sentido marcado del entretenimiento".<sup>6</sup> Lo que el Arcipreste quizá

<sup>3</sup> Cito por la edición de Jacques Joset: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Espasa-Calpe, Madrid, 1974 (*Clásicos Castellanos* 14 y 17).

<sup>4</sup> *Poesía juglaresca y juglares. (Aspectos de la historia literaria y cultural de España)*. 8ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p. 145.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>6</sup> R. P. Kinkade, "Ioculatores Dei: el *Libro de buen amor* y la rivalidad entre juglares y predicadores", en M. Criado de Val, dir., *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. (Actas del I*

sí sintió es que la mezcla culto-popular en función del *docere* y del chusco *delectare* le permitía acceder a diversos sectores; lo que tal vez pensó es que efectivamente había escrito composiciones plenamente juglarescas y populares, susceptibles de ser reproducidas en las plazas y calles, o bien —varias de ellas— en fiestas religiosas. Basten, para comprobarlo, los siguientes cuartetos:

Despues fiz muchas canticas, de dança e troteras.  
para judias e moras e para entenderas,  
para en instrumentos comunales maneras:  
el cantar que non sabes, oïlo a cantaderas.

Cantares fiz algunos, de los que dizen çiegos,  
e para escolares que andan nocherniegos,  
e para muchos otros por puertas andariegos,  
caçurros e de burlas: non cabrien en diez pliegos. (1513-1514)

En lo que concierne a la afirmación pidaliana referente a que el Arcipreste entrega su obra “a la transmisión vulgar”, conviene recordar que el ofrecimiento del material creativo a los lectores o escuchas era un tópico literario en el Medioevo, usado con relativa frecuencia por autores eruditos o no. Lo que distingue a Juan Ruiz es la expresión “qualquier omne”, que confiere una intencionalidad precisa al tópico. Mientras que escritores cultos se dirigían a “los entendidos”, él busca ser reproducido y corregido por los diversos estamentos —aunque efectivamente tiene una preocupación básica por

el último de éstos (el vulgo).<sup>7</sup> En resumen, no sólo pretende lograr la transmisión oral —que, con variantes, ciertamente, es la forma como perviven las composiciones populares—, sino también la escrita-erudita. Desea que su material sirva para ser recreado por el pueblo, pero igualmente quiere que sea citado por escritores cultos, o empleado en los sermones populares. Y en efecto, así sucedió. Es sumamente probable que su obra fuera cantada por juglares, y es un hecho que fue rememorada en la palabra escrita. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito del siglo xv en el que se alude al Arcipreste y se copian algunos de sus versos. Para Jean Ducamin y —posteriormente— Menéndez Pidal, tal manuscrito es el repertorio de un juglar cazurro; sin embargo, Deyermond ha cuestionado muy seriamente dicha consideración: se asemeja más a un cuaderno de apuntes para un sermón popular.<sup>8</sup> Esta diver-

<sup>7</sup> Incorporar francamente la cultura del vulgo, y considerarlo expresamente como parte importante de su público, diferencia al Arcipreste de buen número de escritores cultos. Era bastante común, desde los tiempos clásicos de Horacio, despreciar y denostar al pueblo. Tal costumbre perduró entre varios autores eruditos hasta los Siglos de Oro, como lo demuestra Shepard en relación con la extendida opinión de la incapacidad del vulgo para comprender la poesía. Cf. "El Pinciano" y las teorías literarias del Siglo de Oro. Gredos, Madrid, 1962, p. 207.

<sup>8</sup> La perspectiva de Ducamin y Menéndez Pidal (cf. *Poesía juglaresca...*, pp. 146 y 166-167) prevaleció por mucho tiempo en la crítica sin ser discutida o analizada, y ello no obstante la índole moralizadora del supuesto juglar. Véanse, para mencionar sólo algunos, los comentarios de Lida de Malkiel (*Two Spanish masterpieces*. The University of Illinois Press, Urbana, 1961, p. 33), Joset en su edición al *Libro* (p. 206) y Valbuena Prat (*Historia de la literatura española*. T. I: *Edad Media*. 9ª ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pp. 214-215). Hasta 1974 apareció el artículo de Deyermond ("Juglar's repertoire or sermon notebook? The *Libro de buen amor* and a manuscript miscellany",

gencia de opiniones muestra claramente la variedad de usos a los que se prestaba ese extraordinario *Libro de buen amor*, obra que su autor ofreció a quienquiera, a “qualquier omne”.

Entre los elementos populares más evidentes en la obra de Juan Ruiz se encuentran varias composiciones líricas, pero debieron de existir muchas más. En efecto, al concluir un buen número de episodios el poeta anuncia trovas concernientes que ya no se conocen; además, la alusión al material de índole expresamente popular del pasaje 1513-1514 arriba copiado, conduce a pensar que dicho material —destinado a juglares y juglaresas— fue más amplio que el que actualmente se posee. Y es que el Arcipreste quería “dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar”, como polisindéticamente lo señala en su prólogo en prosa.<sup>9</sup>

No obstante la mutilación, el *Libro* es clara muestra de la importancia que concedió su autor al componente lírico popular. No en balde Spitzer ha definido esta creación como “un vasto *Cancionero* engastado en una autobiografía humorística, que se engasta en un tratado ascético moral”,<sup>10</sup> puntualización del elemento lírico que ya antes había hecho Menéndez Pidal; o bien, Américo

*Bulletin of Hispanic Studies*. LI, 1974, pp. 217-227), el cual —en virtud de las sólidas argumentaciones allí expuestas— conviene tomar muy en cuenta.

<sup>9</sup> Cf. en la edición de Joret, p. 14, ls. 152 y 153.

<sup>10</sup> “En torno al arte del Arcipreste”, en *Lingüística e historia literaria*. Gredos, Madrid, 1955, p. 138 (subrayado mío). Nótese que el crítico no se olvida de marcar el carácter también culto del *Buen amor*.

Castro, quien ve la obra como "el repertorio de un máximo juglar".<sup>11</sup>

Ciertamente aparecen en el *Libro* gran variedad de formas métricas, géneros y motivos de la lírica popular. Y si a éstos se añaden ciertos tipos de canciones parodiadas (pastorelas, cantares de primavera y de aurora), el abanico se abre aún más: están presentes en virtud de la parodia. Hay que hacer notar, en la obra, la inversión de la temática propia de la pastorela. Esta burla, que posiblemente era común en la época, la realiza el Arcipreste tanto en cuaderna vía, como mediante el empleo de construcciones líricas populares (serranillas). De estas últimas, son cuatro las que escribe: estrofas 959-971, 987-992, 997-1005, y 1022-1042. Incorpora asimismo el tema mariano, que desde el siglo XII empezó a jugar un papel de primera importancia en la literatura. Como se sabe, la devoción hacia la Virgen constituyó un triunfo del pueblo. Desde los inicios de la Iglesia, y en sus sucesivos concilios, se trató de apagar el culto a María; sin embargo, la fuerza popular pudo más, y para el siglo X éste ya estaba bien asentado en la Europa occidental.<sup>12</sup> Juan Ruiz elabora nueve composiciones líricas de tema mariano, más una pasión de Cristo en la que igualmente se observa el amor hacia la madre de Dios: los cuatro 'gozos' de la Virgen (20-32, 33-43, 1635-

<sup>11</sup> Cit. por María Rosa Lida de Malkiel, "Introducción" [a su selección del *Libro de buen amor*], en Antonio Doddis de Miranda, comp., *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Estudios*. T. I. Editorial Universitaria, Santiago, 1962, p. 342.

<sup>12</sup> Las primeras muestras literarias, en latín, datan del siglo XI. Cf., entre otros, A. D. Deyermond, *La Edad Media* [tomo I de *Historia de la literatura española*]. 10ª ed., Ariel, Barcelona, 1984, p. 120.



1641, y 1642-1649), el Ave María (1661-1667), los cuatro loores para la Madre (1668-1672, 1673-1677, 1678-1683, y 1684), y la pasión de Jesús (1045-1048). También aprovecha el Arcipreste la poesía goliárdica, hecho que se aprecia fundamentalmente en la "Cántica de los clérigos de Talavera" (1690-1709). Esta pieza, como lo apuntó Menéndez Pidal,<sup>13</sup> fue tomada de la *Consultatio sacerdotum* de Walter Map, y quizá la compuso Juan Ruiz para ser cantada por aquellos estudiantes pobres "nocherniegos" que refiere (cf. v. 1514b). La lírica más netamente del vulgo está representada, indudablemente, por la "troba caçur[r]a (115-120), los cantos de escolares (1650-1655, 1656-1660), y los de ciegos (1710-1719, 1720-1728). Conviene mencionar también, la presencia de la construcción más exitosa dentro del folklore español: el romance. En efecto, tal parece que el episodio de la mora, a partir del verso 1509b, adquiere dicha forma genérica, según lo ha notado la erudita norteamericana Dorothy C. Clarke.<sup>14</sup>

Hasta aquí se han visto las composiciones líricas más destacadas para el propósito de este estudio: lo popular en Juan Ruiz. Pasemos ahora a un rápido examen de alguna de éstas; por ejemplo, al de la trova cazorra.

En su obra, el Arcipreste vuelve la vista a aquellas composiciones burlescas que cantaban juglares de la más baja estirpe: los cazurros. Tales composiciones tenían un contenido ya disparatado, ya majadero, ya obsceno; ade-

<sup>13</sup> Cf. *Poesía juglaresca...*, pp. 144-145.

<sup>14</sup> Cf. "Juan Ruiz: A romance viejo in the *Libro de buen amor* (*La mora*)?", *Kentucky Romance Quarterly*. XXXI (1984), pp. 391-402.

más, carecían de mayor argumento y estaban construidas sin seguir regla poética alguna.<sup>15</sup> El autor, pues, ha empleado la lírica más vulgar, despreciada por la élite culta y condenada por la moralidad oficial. Este hecho implica no sólo una conciencia plural, sino también una suerte de subversión, tanto frente a la normatividad política y eclesiástica, como frente a algunos de los ordenamientos literarios que dictaban las *ars poetriae*.

De las "trobas caçurras" escritas por Juan Ruiz, sólo se conserva una: la que refiere su segundo fracaso amoroso en las estrofas 115-120. En ésta, el autor no sigue la práctica cazurra concerniente a la libertad de versificación, sino que utiliza —como en otras ocasiones—<sup>16</sup> la forma más popular en la Castilla medieval. Se hace referencia al "estribote", que es "une composition qui comprend d'abord un distique sur une rime (*villancico* ou *estribillo*), puis un nombre indéterminé de strophes, formées elle-mêmes de trois vers monorimes suivis d'un vers (*vuelta*) qui reprend la rime du *villancico*".<sup>17</sup> Este tipo de construcción es el del zéjel Al-Andalus que, según Menéndez Pidal, probablemente se difundió en Castilla por "el influjo de la juglaría morisca, que no se hizo sentir en Galicia".<sup>18</sup>

En lo que Juan Ruiz sí sigue a los juglares cazurros es en el carácter obsceno y blasfemo de su composición.

<sup>15</sup> Cf. R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*..., pp. 161-163.

<sup>16</sup> En el primer gozo de la Virgen y en los dos cantos de escolares.

<sup>17</sup> Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. 1<sup>re</sup> reimp., Gregg International, Farnborough, 1974, p. 85.

<sup>18</sup> R. Menéndez Pidal, "Poesía árabe y poesía europea", en A. Doddis Miranda, comp., *op. cit.*, t. II, p. 54.

El tan citado crítico español, Menéndez Pidal, parece que leyó con verdadera inocencia la trova, dado que afirma que ésta “no tiene ninguna nota de color subido”, y que la excusa pedida a las dueñas (v. 114b) se debe al solo motivo de presentarles un texto no cortesano.<sup>19</sup> Por mi parte, que hago una lectura muy diferente, pienso que la disculpa no fue en modo alguno gratuita, sino que el poeta la ofrece porque sabía perfectamente que había elaborado una burla narrativa de tono en verdad ‘subido’ —como ya se ha dicho, sacrílego y erótico.

La trova es un ejemplo del arte del Arcipreste, quien intencionalmente escribe versos cuya ambigüedad posibilita se dé un disparo semántico en varias direcciones. Por ello, creo que cualquier análisis debe marcar la multiplicidad interpretativa de muchos de los enunciados, y no pretender cerrarlos. El autor, como se aprecia en la composición cazorra, juega de tal suerte con la palabra que permite al lector, o escucha, leer u oír hasta donde él quiera o pueda, hasta donde se lo permitan sus malos —o buenos— pensamientos.

El estribillo de la trova adquiere un carácter blasfemo en virtud de que se emplean lexemas que poseen una connotación religiosa para referir algo completamente mundano: “Cruz”, símbolo de Dios, es el nombre de la amada “non santa” que el Arcipreste había mencionado en su narración en cuaderna vía (cf. estrofa 112). La “luz” —estar en la “luz”— puede implicar en términos cristianos el conocer a Dios, amarlo, creer en

<sup>19</sup> Cf. *Poesía juglaresca...*, p. 162.

Él. Así, algún lector —o escucha— podría interpretar el villancico como la manifestación del desconocimiento —por parte del poeta— de quien es su dios, el vivir sin el amor de su dios, y ello debido a que ha perdido a Cruz —símbolo del "señor"— de su amor (es el nombre de la mujer). Por otra parte, cabe mencionar que en este estribillo se nota claramente la influencia de los goliardos, quienes frecuentemente jugaban con un nombre propio real, y hacían uso de términos litúrgicos para referir al amor no espiritual.<sup>20</sup>

En la siguiente estrofa empieza la narración. Esta *stanza* se caracteriza por la posibilidad de una multiplicidad de significaciones en tres de sus versos. Por ejemplo, el 116a: "Cruz cruzada, panadera". El *polyptoton* ha causado serios problemas. Para Cejador "Cruz" es "cruzada" porque el autor *crució* por ella: "Yo crui-ziava por ella, otro la avié baldía" (v. 112d). Para Michalski, *cruciar* podría tener el sentido de "empalar", lo que fácilmente se traslada a términos sexuales.<sup>21</sup> Por ende, "Cruz cruzada" puede significar 'Cruz no virgen': después de todo, el Arcipreste ya había dicho que era "non santa" —y más siendo panadera.<sup>22</sup> Hay que recordar, por otra parte, el antiguo refrán "andar con las cruces a cuestras"; esto es, andar rogando al Señor nos conceda algo. Así pues, "Cruz cruzada" podría ser 'Cruz

<sup>20</sup> Cf. M. R. Lida, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", en A. Doddis Miranda, comp., *op. cit.*, t. 1, p. 271. Véase también Anthony Zahareas, "*Troba caçurra*: an example of Juan Ruiz's art". *Romance notes*. V (1964), p. 210.

<sup>21</sup> Véase la nota de Joset al verso 116a, en su edición del *Libro*.

<sup>22</sup> En la Edad Media tal oficio hacía referencia a una mujer fácil, incluso prostituta.

rogada': una mujer a la que frecuentemente se le solicitan sus favores. Una interpretación más tiene que ver con la creencia popular relativa a que los caminos que hacen cruz son de mala suerte y merecen mal nombre. Entonces, una "Cruz cruzada" implica algo malo, una mujer probablemente "non santa". Cruzar es también atravesar, por lo cual puede pensarse que "Cruz cruzada" tiene que ver con el que la panadera haya corrido mucho, haya traspasado límites, o bien, haya sido llevada de una a otra parte. Todo esto igualmente refiere la no santidad del personaje femenino. Pero cruzar puede ser marcar (la amenaza "cruzar la cara" en una de sus acepciones era marcar a alguien con un cuchillo); por tanto, "Cruz cruzada" puede hacer referencia a una mujer marcada, señalada por su conducta (la connotación es asimismo sexual). Por último, en caso de que "mal de la cruzada" signifique sífilis, "Cruz cruzada" sería la mujer con una enfermedad venérea, lo que indicaría su liviandad. Como se ha visto, la mayoría de estas inferencias van en el sentido de considerar a la panadera como libertina, y así entiendo el verso. El poeta juega con una multitud de posibles descodificaciones en una burla que expresa el carácter inmoral de quien es el objeto de su amor.

Los versos 116cd igualmente dan pie al disparo semántico en varias direcciones. Estos son: "tome senda por carrera / como [faz el] andaluz". El 116c es un conocido refrán, y aquí se abre un paréntesis para mencionar el importantísimo número de refranes que el Arcipreste apunta en su *Libro*. Muchos pertenecen a la

tradición oral, los menos fueron tomados de fuentes eruditas o formulados por el autor. Por ello, parece muy acertado decir lo mismo que dijo Gella; esto es, que el *Buen amor* "es un monumento folklórico por su tesoro paremiológico de casi cuatrocientos proverbios".<sup>23</sup> Los refranes cumplen muchas y muy variadas funciones dentro del texto; entre éstas, se emplean como *exempla* de una situación, le dan prominencia a un determinado punto de vista, contrastan con elementos cultos para lograr un efecto novedoso o estilísticamente alienante,<sup>24</sup> sintetizan una elaboración mental, introducen un tono humorístico a un pasaje, y sirven a manera de *conclusio* de un razonamiento (*epiphonema*). Los retraheres son, sobre todo, instrumentos eficaces para captar la atención y entretener al público lector o escucha, y esta técnica sin duda fue aprendida de los sermones populares.

Volviendo a los versos 116d, éstos permiten varias interpretaciones. Para el primero de ellos, "tomé senda por carrera", hay —por lo menos— las siguientes:

a) Eligió lo malo por bueno, esto es, a Cruz —quien era "non santa".

b) Eligió lo malo, se equivocó, al pedirle a Garçía que fuese su mensajero.

<sup>23</sup> José Gella Iturriaga, "Refranero del Arcipreste de Hita", en M. Criado de Val, dir., *op. cit.*, p. 251 (este artículo se limita a enlistar todas las "consejas" o refranes que aparecen en el *Libro*).

<sup>24</sup> La alienación retórica "es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado [...] como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes". (Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana*. Gredos, Madrid, 1983, p. 57).

c) Eligió lo malo, porque Cruz prefirió a Garçía.

Ahora bien, si se considera que "andaluz" es sinónimo de 'inocente',<sup>25</sup> los versos pueden entenderse como:

1) El protagonista fue inocente porque le pidió a Garçía que fuese su mensajero (cf. "a").

2) Fue inocente porque se enamoró de Cruz (mujer "non santa") (cf. "a" y "b").

Si el andaluz es el prototipo del pícaro,<sup>26</sup> entonces:

3) Fue un pícaro porque eligió a una mujer liviana ya se sabe para qué (cf. "a").

Nuevamente, pues, el poeta brinda la oportunidad al lector u oyente de entender lo que quiera, según su malicia se lo dicte.

Antes de concluir con la trova cazurra, únicamente deseo señalar brevemente algunos aspectos más. Por ejemplo, el empleo de la ironía retórica (la cual exige ser entendida como tal), que se aprecia en el verso 118a: "Dixom" [Garçía] que l'plazia de grado [servir como mensajero]". Debido a que en la previa narración en cuaderna vía se ha contado lo acaecido al protagonista, el público comprende la ironía del enunciado, y el chiste se sucede. Sobresale, por otra parte, el juego que se hace con pan, salvado y trigo. Garçía comió "el pan más duz" (v. 118d), mientras que al protagonista le dio a "rumiar salvado" (v. 118c). "Pan más duz" es una metáfora tradicional que el Arcipreste emplea para indicar

<sup>25</sup> Véase el comentario al verso 116d que hace Corominas en su edición del *Libro: Juan Ruíz, Libro de buen amor*, Gredos, Madrid, 1967.

<sup>26</sup> Véanse los refranes recopilados por Correas que aduce Joset en su nota al verso.

que el alcahuete ha conquistado al personaje femenino. Pero si pasamos a un segundo nivel de significado, la broma se presenta en cuanto que llama "pan" a quien efectivamente está llena de harina —dado que es panadera. Si observamos otro campo semántico, donde "pan" es sinónimo de órgano sexual femenino, el verso ("él comió el pan más duz") adquiere una connotación realmente obscena: Garçía —el alcahuete— tuvo relaciones íntimas con la mujer. Finalmente, si algún lector o escucha se introduce en el campo semántico religioso (pan = cuerpo transubstanciado de Cristo) y lo asocia con el campo erótico de éste, el resultado es terriblemente irreverente: Garçía entró en comunión con Cruz, lo que implica la relación carnal con la mujer.

Por otra parte, al poeta le dieron el desecho del trigo ("a mí dio rumiar salvado"); en otras palabras, no come de lo que está hecho el pan, y éste —ya se sabe— es la mujer (o su sexo). Nótese la contraposición pan duz/salvado, que marca cómicamente la situación de ambos personajes: uno, come lo dulce; el otro mastica (que no come) algo seco e insípido, que desde luego lo deja en la insatisfacción.

Una nueva burla del Arcipreste, con posible connotación obscena, se encuentra en la penúltima *stanza* de la trova. En esta estrofa el mensajero siguió, para su propio provecho, el consejo del poeta: le prometió trigo a la panadera. La gracia está en que trata de ganarse su amor ofreciéndole aquello que le reportará beneficios económicos, según es el oficio de ella. Ofrecida esta suerte de paga al amor, le presenta un "conejo", palabra que



puede extenderse, también, en un sentido erótico. En el francés antiguo la implicación sexual de dicha palabra ha sido corroborada en diversas oportunidades.<sup>27</sup> Termina la *stanza* con una acumulación asindética sinónímica (cf. v. 119d); *amplificatio* que tiene por objeto subrayar lo bajo de la conducta del mensajero. Desde luego, las características aducidas en tal verso refieren a lo hecho por Garçía al protagonista, desde el punto de vista de este último; pero también pueden —para algún lector u oyente— implicar un juicio contra el comportamiento del mensajero con respecto a la panadera. Garçía, que le robó al protagonista la idea del trigo para su propia causa, no le dio éste a Cruz; por el contrario, le presentó un conejo y ya se sabe para qué. Ha sido, así, falso y astuto también con la mujer.

En el primer verso de la última estrofa se emplea una frase popular de maldición: “¡Dios confonda [...]!” (120a). Y aquí conviene apuntar la frecuencia con que el autor traslada el habla viva a su *Libro*, incorporándola perfectamente a la acción, al objetivo argumental del episodio de que se trate. Este uso del lenguaje familiar, que la gente reconoce como cercano, es un mecanismo más para granjearse la buena voluntad de la parte del público perteneciente al vulgo. El Arcipreste quería llegar a una vasta audiencia, y sabe perfectamente cómo lo ha de lograr.

Cierra la trova con una maldición más: “¡Non medre Dios conejero / que la caça ansi aduz!” (vv. 120cd). El

<sup>27</sup> Se usaba para referir tanto el sexo del hombre, como el de la mujer.

calificativo "conejero" inmediatamente hace referencia al perro que trae la presa a su amo. Así Garçía, cual traidor perro conejero, se ha comido la caza del protagonista. Pero en un segundo nivel semántico —de aceptarse la connotación sexual de "conejo"—, "conejero" es asimismo aquel que gusta de tener relaciones sexuales, incluso aquel que acude con prostitutas (conejas, que reciben conejos). Por tanto, en el segundo nivel de significación, el calificativo se torna en un insulto destinado a Garçía —insulto que también toca, indirectamente, a Cruz (si uno conejero, la otra coneja). El conejero de Garçía, pues, le quitó al pícaro protagonista la mujer fácil que pretendía.<sup>28</sup>

Por último, hay que hacer notar que la composición caçurra del Arcipreste puede interpretarse, globalmente, de una forma blasfémica. Como Cristo, el protagonista también fue traicionado por un Judas: Garçía. Si Cristo cargó una cruz y en ella murió, el poeta fue martirizado por "la Cruz".<sup>29</sup> La interpretación quizá parezca extrema, pero esto no le quita que el poema se preste a hacerla. Indudablemente el nombre del personaje femenino remite a la religión católica y da pie al juego sacrílego. Los alcances de este juego son responsabilidad de las asociaciones que quien recibe el poema sea capaz de hacer.

Lo grandioso del arte de Juan Ruiz es que él siempre puede quedar incólume, sin ser en absoluto acusado por

<sup>28</sup> *Vid supra* interpretación de "andaluz" = "pícaro".

<sup>29</sup> Adviértase la introducción del artículo antes del nombre propio en el verso 118b.

la expresión de contenidos groseros. Le basta —por lo común— la defensa del significado literal.

El Arcipreste volvió la vista al género popular más bajo, y en éste hizo una obra maestra de ingenio. La ambigüedad que caracteriza a una buena parte del *Libro*, en el poema cazurro es explotada al máximo, y ello sin perder ni por un momento el hilo narrativo. Y es que en esta composición recae el desarrollo del pasaje, hecho que se lleva a cabo a manera de *narratio*. El mismo cometido tiene el romance de la mora, sólo que el desarrollo del episodio está presentado con la forma de la *argumentatio*. Otras piezas líricas populares cumplen diferentes funciones; por ejemplo, las serranillas. Éstas fungen a modo de *recapitulatio*; esto es, refrescan en la memoria el trozo en cuaderna vía que las precede, pero desde una nueva perspectiva que sirve ya de *ornatus* humorístico, ya de *amplificatio* cómica, ya como contraste con el fragmento que antecede para crear un efecto irónico. En lo que concierne a las composiciones perdidas que formaban parte de un episodio, tal parece que éstas podían desarrollar una pequeña acción, aunque generalmente ilustraban parte de lo tratado en el argumento, y quizá algunas tenían un cometido didáctico. Muchas creaciones sueltas presentan como función básica el entretenimiento; otras —las religiosas—, no sólo muestran la devoción del poeta, sino que tienen como objetivo el proselitismo, el *docere* cristiano.

Además del mérito artístico de las formas métricas y géneros líricos que forman parte del *Libro de buen amor*, éstos poseen un gran valor histórico en una doble

dirección. En primer lugar, conforman el repertorio lírico en lengua castellana más antiguo que se conoce. Las construcciones y géneros representados en la obra de Juan Ruiz, serán consignados por escrito en el siglo siguiente, que es un momento de gran auge en lo que respecta a la recopilación de las canciones populares y la composición a la manera de éstas. En segundo lugar, los cantares del *Buen amor* dan importante muestra de lo que era la sociedad castellana del xvi. Mundo, en efecto, religioso, pero también blasfemo; que sabía reírse utilizando símbolos cristianos, a la vez que manifestaba su profunda creencia en ellos. Sea cual fuere la intención del autor, sus cantos para ciegos, mendigos, juglares y estudiantes "nocherniegos" revelan la miseria que privaba en la época, miseria que se contrapone —no es posible dejar de hacerlo— a la vida de la minoritaria nobleza castellana. Las composiciones para juglaresas "judías e moras" reflejan una sociedad plural en la que, a pesar de todo, conviven las tres culturas. Una de éstas, lo suficientemente arrollada en virtud de la acción de Fernando III, ya empieza a idealizarse como se aprecia en el romance de la mora, y que acertadamente ha señalado María Rosa Lida: la peculiaridad de caracterizar a la mujer mozárabe "con una riqueza y primor incomparables", "sólo puede explicarse como voluntario embellecimiento del mundo musulmán".<sup>30</sup> Como se sabe, este proceso de idealización que se inicia con el Arci-

<sup>30</sup> "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", en *Estudios de literatura española y comparada*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966, p. 74.

preste, llegará a su cumbre dos siglos después, con el desarrollo de la novela morisca. Las "serranillas", finalmente, en las que se ridiculiza a las pastoras describiéndolas incluso con rasgos propios de la mujer salvaje según el folklore medieval, dibujan el desprecio burgués (citadino, se diría actualmente) hacia las mujeres del campo —tan falsamente idealizadas en otros géneros.<sup>31</sup>

Después de haber comentado el empleo de la lírica, los refranes y el habla del pueblo, pasemos a un elemento popular más: los cuentos tradicionales.

En el *Libro de buen amor* se incorporan treinta y cinco cuentos, los cuales ocupan una quinta parte del total del texto. Su carácter popular se corrobora no sólo porque la mayoría de éstos aparecen en diversas fuentes, sino también porque los motivos que tratan forman parte del acervo folklórico medieval: todos se encuentran documentados en el *Motif-index of folk-literature* de Thompson —según lo ha demostrado Michael—.<sup>32</sup>

Estos relatos, por otra parte, no se presentan repartidos a lo largo del *Libro*, sino que, como lo ha señalado Lecoy y más tarde precisado Michael,<sup>33</sup> se agrupan en determinados episodios; sobre todo, en aquellos que

<sup>31</sup> Según Menéndez Pidal las serranillas se inspiraron en la vida real: había pastoras que ganaban dinero alimentando y guiando a los viajeros. Sí, en las serranillas se toma este elemento de la vida real, pero se le transforma: la montañesa es rebajada al máximo. Por otra parte, no concuerdo con el erudito hispano en su afirmación relativa a que el género no parodia a la "pastorela". Es claro que lo hace, y en qué forma.

<sup>32</sup> Ian Michael. "The function of the popular tale in the *Libro de buen amor*", en G. Gybbon-Monypenny, "*Libro de buen amor*" Studies. Tamesis, London, 1970, pp. 177-218.

<sup>33</sup> F. Lecoy, *op. cit.*, p. 113. I. Michael, art. cit., pp. 183 y 216.

constituyen debates entre dos personajes. Y es que el objetivo básico de los cuentos dentro de la obra del Arcipreste, es ilustrar un punto de un argumento; por este motivo, puede afirmarse que éstos sirven a manera de *exempla*. En efecto, los manuales de retórica recomendaban como medio *probationis* para la tercera sección de la *inventio* (la *argumentatio*), el empleo de las *figurae simile, similitudo y exemplum*. Éstas ponían en relación de paralelismo con el asunto que se trataba una realidad de la vida humana, o un hecho fijado ya histórica, ya mitológica, ya literariamente; así, se encarecía o aclaraba la verdad de una argumentación, de un *ratiocinatio*, y además se lograba darle *ornatus* al discurso. La asociación *delectare-docere* que lleva implícita el uso de tales figuras fue notada por los predicadores medievales, quienes utilizaron masivamente sobre todo el *exemplum*, fundamentalmente a partir del siglo XIII. En esa época, como se sabe, se dio la 'revolución' dominica y franciscana que consistía —entre otras cosas— en predicar en la propia lengua —según lo hizo Cristo—, e incorporar elementos populares en los sermones (tales como relatos, anécdotas, proverbios, etc.). Así pues, Juan Ruiz se encuentra dentro de la tradición didáctica del *exemplum* que había puesto en boga la homilía popular, la cual —cabe señalarlo— se servía también del verso.

En virtud de que en el *Buen amor* los cuentos populares se emplean a manera de *exempla*, es obvio que en éstos no recae el avance del contenido argumental de un personaje, ni menos aún el de la historia. Representan, pues, la confirmación o demostración de un pun-

to de vista comúnmente ya dado, están subordinados a él —aunque le dan nuevos matices—. Para dar lugar al relato generalmente se utilizan lo que podría llamarse versos de engarce, por ejemplo, los siguientes:

quieres lo que el lobo quiere de la raposa:  
abogado de fuero, ¡oy' fabla provechosa! (320cd)

por pereza perdieron muchos conpañia mia,  
por pereza se pierde mujer de grand valia.  
Dezirte he la fazaña de los dos perezosos (456cd y 457a)

[...] Asi me contesçe con tu consejo vano  
como con la culuebra contesçio al ortolano (1347cd)

Concluido el cuento, aparecen también versos de “ligazón” que aplican la enseñanza de éste al punto que se trata, y que posibilitan se continúe desarrollando el argumento del pasaje. Veamos algunos versos que vienen inmediatamente después del *exemplum*:

Aqui tomen ensiemplo e licion cada dia  
los que son muy sobervios con su grand orgullia (245ab)  
Bien ansi tu lo fazes, agora que estas lleno  
de pan e de dineros que forçaste de lo ageno (255ab)  
Ansi con tu envidia fazes muchos sobrar (289a)  
Alegrese el malo en dar por miel venino (1354a)

La calidad artística del Arcipreste se aprecia en la forma como ajusta los cuentos populares a los objetivos didácticos del personaje que interviene en un determinado pasaje. Y es notable cómo las enseñanzas, supuestamente de validez universal, se ven relativizadas en cuanto que se ponen al servicio de un propósito no sano para la moral hegemónica. A veces las lecciones morales también

se mediatizan al usarse como argumentos contrapuestos. La moraleja de un cuento, por ejemplo, puede decir lo contrario de la de otro. Así, surge un efecto irónico, y se pierde el carácter *infinitem*, de verdad, de la lección. En términos generales, el autor explota para el propio provecho de su obra la moraleja implícita en un relato, o bien —como lo ha notado Michael en el artículo ya citado— extrae de éste una o varias enseñanzas diferentes a las tradicionales. Sin embargo, hay ocasiones —aunque son pocas— en las que no hay una adecuación entre el cuento y el contenido argumental que se pretende ilustrar. Esta falta de adecuación, me parece, es intencional; en otras palabras, el Arcipreste premeditadamente mantiene la polisemia de algún relato para dar al lector la oportunidad de discernir sobre su significado. Esta técnica es conocida, la usa Juan Ruiz en diversas ocasiones, e incluso marca el carácter del *Libro* en su totalidad.