

En torno a las observaciones que sobre el hablar formula Juan Ruiz en su *Libro de Buen Amor*

*Al Dr. Oroz.
Homenaje de gratitud y admiración.*

Irma Céspedes

SUMARIO

0. Introducción.
1. Lengua hablada y Edad Media:
 - 1.1. Predicación y enseñanza.
 - 1.2. Latín y lengua vulgar y el decir simbólico.
 - 1.3. La creación juglaresca.
 - 1.4. El Mester de Clerecía.
2. El arte narrativo de Juan Ruiz:
 - 2.1. Relativización del mundo creado.
 - 2.2. Caracterización de personajes mediante el metro y el decir.
 - 2.3. Valoración de la lengua hablada.
 - 2.4. Valoración del silencio.
 - 2.5. La discreción en el hablar.
3. El narrador:
 - 3.1. Habla no mimética.
 - 3.2. Habla mimética.
 - 3.3. Habla de los personajes.
 - 3.4. Situaciones caracterizadas por el decir.
4. Recursos expresivos del lenguaje:
 - 4.1. Comparaciones y otras figuras.
 - 4.2. Nombres y apodos.
 - 4.3. Refranes.
5. Interferencias en el proceso de la comunicación.
 - 5.1. Fallas del emisor.
 - 5.2. Fallas del mensaje mismo.
 - 5.3. Fallas del receptor.
 - 5.4. Ambigüedad en el decir.
6. Conclusión: El libro portador de Sabiduría.

0. INTRODUCCIÓN

A menudo en nuestro mundo contemporáneo olvidamos las posibilidades de la lengua hablada y tendemos a depreciarla —por su instantaneidad—, frente al valor que —por su permanencia— atribuimos a la lengua escrita.

La Edad Media es una época en la que la lengua hablada desarrolla ampliamente todas las potencialidades a ella inherentes. La labor de juglares, clérigos, poetas cortesanos, trovadores en cuanto creadores de una lengua literaria, sólo se puede comprender a partir de una lengua hablada.

Margherita Morreale, en “El idioma español y la progresiva internacionalización del lenguaje” (con una mirada retrospectiva hacia el “Libro de Buen Amor”)¹, señala que la obra del Arcipreste está compuesta sobre la base de una lengua hablada y necesariamente complementada por la mímica: “Una lectura del LBA por gestos constituye de por sí un medio valedero para la interpretación del poema, ya que Juan Ruiz no compuso sus versos para la lectura en voz baja, sino para la recitación, o sea, para que el juglar hiciera su parte con la entonación de la voz y con movimientos apropiados”. Esta observación, suficientemente demostrada en la ponencia de la señora Morreale, nos revela una voluntad de Juan Ruiz de emplear todos los medios de comunicación audiovisual de su época. Voluntad no alejada del espíritu clerical, sino respuesta adecuada a una actitud característica de los predicadores medievales y que se manifiesta tanto en los orígenes del teatro religioso europeo cuanto en las narraciones en torno a Milagros de María, hagiografías, sermones, etc.

Nos han llamado profundamente la atención, las observaciones que constantemente intercala Juan Ruiz acerca del habla y en torno a ellas queremos intentar un acercamiento en homenaje al maestro que nos enseñó a penetrar el texto medieval. Permítasenos hacer nuestras las palabras de Juan Ruiz:

¹ M. MORREALE, “El idioma español y la progresiva internacionalización del lenguaje” (con una mirada retrospectiva hacia el LBA), en *Presente y Futuro de la Lengua Española*. Ofines, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1964, vol. II, pp. 51-62.

Esme cosa muy grave en tan grand fecho fablar:
 es piélago muy fondo, más que todo el mar;
 so rudo, sin ciencia, non me oso aventurar,
 salvo en un poquillo que oí desputar (1133) ²

1. LENGUA HABLADA Y EDAD MEDIA

1.1. En su 'sermo humilis', Auerbach ³ nos incita a considerar cuán importante es para los predicadores cristianos el empleo de una tradicional retórica escolar: "La predicación cristiana se desarrolló muy pronto según el modelo de la diatriba, de la declamación escolar filosófico-moral, donde las opiniones de los demás se introducían en forma de diálogo simulado con sus respuestas correspondientes, de tal manera que resultaba como una escena dramática". Esta experiencia de los predicadores, refrendada por el testimonio de S. Agustín, en su *De Doctrina Christiana* (IV, 12 ss.), obedece a una necesidad pedagógica, a una exigencia de ser entendidos por el pueblo y para ello se recurre incluso en los sermones latinos a una construcción sintáctica casi coloquial.

Enfrentada la Iglesia con la necesidad de divulgar su doctrina, utilizó cuantas posibilidades de difusión le ofrecía la sociedad medieval. Cuando "las invasiones bárbaras del siglo V fueron destruyendo poco a poco el sistema escolar romano en las provincias de Occidente... la Iglesia... empezó a levantar sus propias escuelas. En esta primera época las más importantes son las escuelas monacales; no obstante, cabe situar asimismo en el siglo VI los inicios de las episcopales e incluso de las presbiteriales. Pronto la Iglesia tuvo toda la instrucción pública en sus manos; fuera de ella no existía ni ciencia ni cultura" ⁴. La enseñanza toma de la verdadera cultura clásica la concepción preferentemente retórica de la educación y, por supuesto, acepta la uniformidad que supone el latín escrito.

1.2. No puede extrañarnos el que, por una parte, los sacerdotes sean los primeros en tomar conciencia de cuán gravemente afecta al adoctrinamiento, a la labor dicente de la Iglesia, el paulatino y

² Las citas están tomadas de la edición crítica del *Libro de Buen Amor*, de Juan Corominas, Madrid, Ed. Gredos, 1967.

³ AUERBACH, Erich, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

evidente alejamiento de la lengua ritual del habla concreta de sus fieles y, por otra parte, valoraran rápidamente las posibilidades de difusión y comunicación —gracias a la vida nómada y al contacto con el pueblo— que ofrecía el hacer juglaresco. Esta valoración los impulsa a componer y traducir obras para que sean difundidas por los juglares, oponiendo su saber culto, ilustrado, docto, a la falta de doctrina institucionalizada —a veces, para la Iglesia, herética— del juglar, pero utilizando los recursos retóricos que el arte juglaresco había descubierto e impuesto como posibilidades del habla vulgar: anáforas, reiteraciones, variaciones retóricas, paralelismos, etc. Y cuyo empleo en la obra de Juan Ruiz, ejemplifica abundantemente Margherite Morreale.

1.3. Al leer el *Poema del Cid*, advertimos una maravillosa arquitectura creada por la palabra en la que el habla no reflexiona sobre sí misma, sino que es sólo y exclusivamente creadora. El río vital de la poesía fluye desde el primero hasta el último verso, sin remansarse en una reflexión sobre el decir. El narrador habla, hablan sus personajes, el mundo se crea sin dobleces, sin subterfugios. A la malintencionada calumnia se opone la sencillez de una oración: Dice el Cid desterrado:

Grado a Ti, señor Padre, que estás en alto
Esto me an buolto mios enemigos malos (vv. 8-9) ⁵

y la injuria, así remitida a Dios, se olvida.

Hay personajes dobles, traidores, pero su traición aparece develada desde el primer momento. La palabra es unívoca y muestra un mundo absoluto y definitivo.

1.4. El saber clerical introduce conciencia del decir figurado. Con el Mester de Clerecía se hace evidente que la palabra oscura debe ser aclarada, interpretada no en cuanto relata una leyenda, una explicación de mundo, sino en cuanto expresa un mundo trascendente, esencial. El propio autor interpretará ese sentido oculto más allá de la forma. Así Berceo, en la 'Introducción' a sus *Milagros*:

⁵ Anónimo, "Poema de Mio Cid". Ed. R. Menéndez Pidal; Clásicos Castellanos. Madrid, Espasa Calpe S. A., 1929.

Sennores e amigos, lo que dicho avemos,
Palabra es oscura, exponerla queremos:
Tolgamos la corteza, al meollo entremos,
Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.⁶

En el siglo xiv Juan Ruiz introduce por primera vez en la creación literaria, según señalaban Américo Castro y Leo Spitzer —citándolo—⁷, “como motivo artístico la interpretación que el lector pudiera dar a la obra:

De todos estrumentes yo, libro, so pariente:
bien o mal qual puntares, tal dire ciertamente (70 a, b)

Que sobre cada fabla se entiende otra cosa,
sin lo que se alega en la razón fermosa. (1631 c, d)

Continúa Spitzer: “Esta postura de complicada ironía corre pareja con el arte personal del autor; por vez primera se utiliza en España como tema la subjetividad íntima del poeta, y esta realidad es inseparable de la nueva valoración de lo personal, que por razones bien conocidas parece cobrar prestigio en la literatura europea.”

Ya no basta prevenir acerca del posible doble sentido, sino que se hace necesario exigir del oyente o lector, una correcta interpretación del texto. Spitzer relaciona esta actitud del Arcipreste con el simbolismo cristiano que arranca en último término de una interpretación exegético-bíblica: “El pensamiento simbólico reemplaza el pensamiento mítico”⁸.

La realidad aludida por el símbolo lo trasciende, el hombre debe penetrarlo a través del sentido literal. El autor debe adiestrar a su lector y oyente en el arte de penetrar e interpretar el símbolo.

2. EL ARTE NARRATIVO DE JUAN RUIZ

2.1. En Gonzalo de Berceo aparece la conciencia de esta necesidad de explicar y comentar, a fin de conducir a una correcta interpretación. Esta conciencia, sin embargo, no afecta su modo narrativo. Distintas son las consecuencias que tiene para Juan Ruiz, porque la

⁶ BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid, Espasa Calpe S. A., 1958, copla 16, p. 5.

⁷ SPITZER, LEO, “En tomo al arte del Arcipreste de Hita”, en *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1955, pp. 103 ss.

⁸ *Ibid.*, pp. 115 ss.

necesidad de explicar y reflexionar sobre el sentido último del hablar, modifica la estructura del narrador; provoca una especie de desdoblamiento en el narrador que, en su mimesis se entrega plenamente a la labor creadora, y en sus distanciamientos de esa mimesis, a través de un lenguaje no mimético, reflexiona sobre lo narrado y el lenguaje, analiza, aplica, aconseja, moraliza. En cada uno de sus cuentecillos y episodios se advierte esta doble actitud.

En el prólogo en prosa, Juan Ruiz enuncia un propósito: Quiere escribir sobre la vida concreta, tal como se da en la realidad circundante. No quiere mostrar el universo ideal y ejemplar, sino mostrar “lo que se usa y se faz” y a través de ese usar y hacer, mostrar la trascendencia del orden de Dios, conforme señala Spitzer.

A nuestro parecer, en esta actitud se refleja la nueva visión de mundo que impondrá el Renacimiento. La reflexión de Juan Ruiz acerca de sus narraciones es un modo de relativizar el mundo creado, de introducir en él la posibilidad de cambio y transformación que el hombre del Renacimiento descubre —tal vez con angustia y dolor existencial y que Fernando de Rojas en la *Celestina* explicita: “Todas las cosas ser criadas a manera de contienda o batalla”. Esta relativización de mundo encuentra su expresión en una lengua no fijada, sino esencialmente mutable: la lengua hablada.

Para llegar a todos los hombres de su comunidad, necesita usar el habla popular y vulgar, en sus distintos registros formales e informales, los propios de clérigos, cortesanos, villanos. Esta exigencia de su arte, lo obliga a reflexionar sobre la lengua en sí y le permite descubrir todas las posibilidades de verdad y de mentira que se conjugan en ella tanto por la intención y uso del hablante cuanto por la comprensión del receptor.

2.2. Corominas, en el Prólogo a su edición crítica del *Libro de Buen Amor*⁹, llama la atención al hecho de que “el autor utilizó el cambio de metro para subrayar o encuadrar el discurso entero de un personaje”. “Hay a menudo coincidencia total de una perícope métrica con un discurso de éstos: p. ej., el octosílabo empieza y cesa junto con las palabras del Galgo (325-328), del Lobo (775) o con los dos discursos de la Vieja en 761-763 y 872-876, mientras que otro discurso de Urraca, el de 886 a 890, empieza y termina con el heptasílabo (vd. coplas 333, 460, 466, 670, 701, 761, 764, 852, 872, etc.) . . . Tenemos aquí, pues, un uso del cambio de metro encaminado a subrayar y llamar la atención hacia algo en que precisamente sobre-

⁹ COROMINAS, Ed. crit., p. 48.

salió nuestro escritor: la caracterización de un personaje por medio de sus palabras y en cierto modo, puntúa y señala el efecto de esta parte tan importante y hábil del Libro. . .”

No sólo emplea el metro con esta finalidad, sino que caracteriza a sus hablantes en su forma total de expresarse mediante su estilo y el registro de habla que en su estrato socioeconómico le corresponde. JR ama la palabra. Se deleita reproduciendo el decir de su pueblo, puede caracterizar situaciones y ambientes por la palabra: ya con juegos y *retraheres* populares, con formas cultas y con galantes escarceos cortesanos.

2.3. La valoración de la lengua hablada arranca para el Arcipreste de su uso constante. Todo el hacer del hombre está precedido por la palabra. El habla implica una determinada concepción del mundo y una interpretación del entorno que nos revela lo que el mundo es y significa para cada uno de nosotros y para los nuestros. Por el decir sabemos cómo el hombre en el pasado pensó y actuó, por el decir conocemos y expresamos nuestro mundo. Adán con el nombre se apodera y crea mundo, a través de su decir también el narrador crea y organiza el mundo. Así todo hablante crea necesidades, deseos, situaciones verdaderas o falsas, adecuadas o inconvenientes para el interlocutor. De esta posibilidad se aprovechan los unos para engañar y apoderarse de los otros y de sus bienes. La vieja para engañar a Da. Endrina (724), el demonio para engañar a su víctima (1456), el mal amigo para aprovecharse de los demás (1478), los vecinos que se ceban en la honra de la joven (907), el zorro para robar el Cuervo (1436 ss.), etc. Incluso en la vida sacramental, no a través de lo escrito, sino de lo dicho, se llega al perdón en la penitencia:

Non se faz penitencia por carta nin escrito
sinon por la su boca del pecador conrito;
non puede, por escrito, ser assuelto nin quito:
mester es la palabra al confesor bendito (1130)

El hablar mueve al mundo. Puede poner en el entorno paz, amor, odio o malquerencia:

Quanto más malas palabras omne diz e las entiende
tanto más en la pelea se abiva e contiene;
quantas más dulces razones la dueña de amor atiende
atanto más doña Venus la enflama e la enciende. (856)

2.4. Hablar implica una gran responsabilidad y el hombre debe, por lo tanto, no hablar impensadamente, sino aquilatar lo que va a decir y el modo de decirlo a fin de no provocar daños mayores. Juan Ruiz insiste reiteradamente en la necesidad de pensar, de meditar cuidadosamente sus palabras:

o piensa bien lo que fablas, o calla, fázete mudo. (722 d)

El buen callar, cien sueldos vale en toda plaça. (569 d)

Sólo se debe hablar cuando se es dueño de sí mismo, no cuando el dolor paraliza e impide el pensamiento (1518). Dice un filósofo que saber hablar implica saber callar porque *es sabiencia mucha temprano callar* (877 b). Silenciar los propios errores y las faltas a las que ha sido inducido puede salvar al hombre de la difamación. ¡*Callat!*, aconseja la vieja a Da. Endrina, *guardat la fama non salga de so techo* (880). El mal callado es un mal menor, ¿para qué pregonarlo y hacerse así infame?, *menos de mal será que esto poco celledes*. Frente a la desgracia ocurrida, es para la doncella engañada *grave locura demasiado fablar* (877 c).

Quien mucho habla, yerra (733 b). No es conveniente al hombre ni a la mujer hablar en demasía. Ni siquiera para conseguir lo que uno pudiera desear: la *luenga fabla* puede tener chico provecho, en tanto que la palabra breve y oportuna puede lograr gran efecto (734). Más importante que la mucha palabra es la oportunidad y discreción en el decir. Por eso el hombre debe pensar mucho lo que dirá, a fin de que su decir se ajuste a su entendimiento —a su *seso*— y a lo justo —al *derecho*— (720), sólo así no se arrepentirá de lo dicho:

del comienço fasta el cabo, pensat bien lo que l'digades,
fablat tanto e tal cosa que non vos arrepintades; (721 a, b)

Más vale el silencio que la palabra mal dicha o torpe (722). Por eso la dama prudente y cuerda no se apresura en una respuesta que la pueda perder, sino que reflexiona sus palabras e incluso pospone su decir:

Dixo doña Garoça: “oy más non te diré,
en lo que me tú dizes, en ello pensaré;
ven cras por la respuesta e yo te la daré:
lo mijor que yo viere de grado lo faré”. (1395)

2.5. Esta reiterada insistencia en la necesidad de callar y no hablar impensadamente, nos parece equivalente a la actitud que ca-

racteriza al siglo XVI y que constituye el ideal lingüístico de Cervantes: la discreción en el hablar que se siente “más como asunto de razón que de instinto, una vez sentado el principio de que la lengua materna ha de usarse por motivos naturales”¹⁰.

La dueña debe cuidarse porque grandes daños le pueden sobrevenir de la palabra. No todos los hombres hablan con honestidad. Se dan el engaño y la doble intención; la mujer puede perder su fama por exponerse en pequeñas cosas a las habladurías mal intencionadas; el narrador aconseja a la dueña que se cuide del más pequeño decir, porque la *fabla chica, dañosa* dará ocasión para que luego:

andan por todo el pueblo de ella muchos dezires,
muchos después la enfaman con escarnios e reires. (908 a, b)

Estas observaciones sólo pueden provenir de un hombre que domina el decir, que lo ha escuchado, que ha hablado. Este manejo total de la lengua, le permite establecer oposiciones —ciertamente relevantes— en el decir de sus personajes, e incluso en las diferentes formas que adapta la voz del narrador.

3. EL NARRADOR

3.1. Uno es el estilo del clérigo que entrega su mensaje doctrinal en puridad, sin crear mundo con su palabra, sino exponiendo una doctrina. Véase sobre todo el uso de la lengua en el prólogo en prosa, verdadera muestra del lenguaje doctrinal del medioevo, de períodos bien redondeados, extensos, unidos por conjunciones. Exégesis bíblica. Comentario de las palabras del salmista que le permiten justificar su obra. Indudablemente nos enfrentamos en el prólogo con un habla no mimética que, no sólo por la ubicación en la estructura del todo —entre las dos oraciones preliminares en verso— debemos considerar como perteneciente a la mimesis, sino también porque de inmediato reaparecen sus temas y motivos en las composiciones siguientes, pero con un tono no ya de púlpito, sino de plaza (coplas 11 ss., 44 ss., 64 ss., etc.).

Habla no mimética es la de la oración del creyente que se dirige con humildad a su Dios, conforme al tópico del mester de clerecía,

¹⁰ Cf. A. CASTRO, “La lengua vulgar”, en *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Ed. Noguer, 1972, pp. 185-190.

para pedir ayuda en la composición de la obra, y se dirige luego a su público para presentársela. Invocación y Exposición que muestran un lenguaje no mimético, diferente en el tono al del narrador, cuando, distanciado de su narración, aconseja a su público femenino, a las dueñas, que se cuiden y se aparten del varón. El narrador, en sus consejos, pareciera adueñarse del mundo creado, analizarlo, comentarlo, aplicarlo, incluso discutirlo: Tras los consejos de Don Amor, el narrador básico que se autodenomina Juan Ruiz, se distancia de lo narrado para hacer saber a su receptor su duda frente a las palabras del dios:

Yo Joan Ruiz, el sobre dicho acipreste de Hita,
pero que mi coraçon de trobar nunca se quita,
nunca fallé atal dueña, como a vos Amor pinta,
nin creo yo que la falle en toda esta cohita. (575).

3.2. Este decir no mimético mostraría un desarrollo intelectualizado, casi apolíneo, opuesto al habla mimética en la que pareciera que el narrador, arrebatado por el impulso creador se dejara arrastrar —dionisiacamente—. La creación fluye entusiástica, no catalizada por la razón; experiencia vital que lo hace olvidar casi su doctrina y su hacer... aunque se sienta impulsado a excusarse tras ese dejarse arrebatar, como le sucede con la *estoria de la fija del Endrino* (909 a), que crea con todo su arte, sin censurar lo escabroso de la seducción. Sólo terminado el relato, reflexiona:

Si villanía he dicho, aya y de vos perdón,
que lo feo de la estoria dize Pánfilo e Nasón (891 c, d)

y de esta reflexión se desprende la enseñanza que las dueñas deben considerar y jamás olvidar:

Dueñas, abrit orejas, oit buena liçión,
entendet las fablas: guardad vos del varón; (892 a, b)

Assí, señoras dueñas, entendet el romance,
guardad vos de 'amor loco, non vos prenda ni alcance;
abrit vuestras orejas, el coraçón se lançe
en amor de Dios limpio; loco amor non le trance. (904)

Con ninguna otra historia se ha deleitado tanto el oyente como con ésta; en ninguna otra situación el narrador ha arrastrado a tanta

libertad expresiva, pero también es cierto que a ninguna otra dedica tanta moralidad (vd. copas 891 a 909).

Como muy bien señala Spitzer, el arte de Juan Ruiz es total, ningún aspecto de la vida queda fuera de su obra. “*El Libro de Buen Amor* cuenta *locuras* (y no sólo locuras, como atestigua el himno de la muerte) porque la necia conducta de los hombres entra también en el orden querido por Dios. No constituyó problema ninguno para Juan Ruiz lo que tantas dificultades parece crear a los críticos modernos, es a saber, cómo un libro acerca del buen amor, del amor divino, puede tratar tanto del amor necio, del amor pecaminoso. La *locura* está ahí en el mundo: sin necesidad no hay verdad . . .” Juan Ruiz es “un hombre de mundo juguetón, de una formación y de una filosofía católica a machamartillo . . .” El Arcipreste no necesita “pasaporte” de ningún género para pasar del reino de la frivolidad al de la decencia, por la razón de que no había barreras que impidieran el paso de uno a otro”¹¹.

El habla mimética del narrador se adapta convenientemente a la caracterización de sus personajes y de sus situaciones. El clérigo que satiriza usos y costumbres de los religiosos difiere en tono y vocabulario del hombre dolido, llagado por el amor o por el cautiverio que demanda a Dios ayuda y del fiel devoto de María que se complace en sus gozos.

3.3. En relación con el habla de los personajes creados, diferentes niveles de lengua sirven a la conquista de la dama —la que recurre a respuestas altamente formalizadas— mostrando su formación al responder con *fabla compuesta de Ysopetes sacadas* (896), y a la de la villana. Tanto al hablar con ellas como al narrar la aventura, se evidencia el empleo de términos *viles et desapuestos* y el uso de un habla dialectal y popular.

En las Cantigas se suele caracterizar a las serranas por un modo de expresarse directo y grosero, lejos del mesurado de las damas letradas, que evitan la respuesta directa y saben entender y leer la doble intención implícita en las palabras del galán.

El diálogo directo da a estas composiciones un tono ágil, versátil. Las expresiones de la Chata son las de una mujer fuerte, decidida, acostumbrada a defenderse y valerse sola (959, 967, 969). Incluye en su habla juramentos (963 f). Las respuestas del Arcipreste también corresponden a un nivel informal vulgar: *gaha royn e heda* (961 b) *Chata endiablada* (963 a).

¹¹ SPITZER, *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1955, pp. 128 ss.

Dos códigos lingüísticos se conjugan en las coplas 988 y siguientes. El habla del cortejante se ajusta paródicamente a los cánones del *amor courtois*: alabanza a la perfección física de la dama, trasunto de su perfección moral. El saludo inicial: ... "En buen ora sea de vos cuerpo tan guisado" (988 e, f) no corresponde al habla de la mujer a quien se dirige; mucho menos el requiebro posterior, con el reconocimiento de estar perdido, aunque

del camino non he cura,
pues vos yo tengo, ermana,
aquí en esta verdura,
rribera de aqueste río (989 f ss.)

La serrana a quien se dirige el hablante es una mujer inteligente y prudente. Rompe con su respuesta el código cortesano empleado por su interlocutor. Comprende el doble sentido del habla galante y su primera reacción es el rechazo:

la carrera as errado,
e andas como radío (988 h-i)

Nuevamente se recurre a una fórmula cortesana, y la reacción de la muchacha es de cólera, manifestada en un rechazo airado a la insolencia de la intención:

Quiçá el diablo te puso
essa lengua tan aguda (990 g h)

Del mismo modo, la aventura con Fernán García y Cruz se construye sobre la base de un doble juego burlesco, muy del gusto de la época, que implica una alusión religiosa involucrada en la homonimia:

Mis ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz (115)

nos dice el estribillo y empezamos a movernos en ese plano satírico: personal y religioso. Perder la Cruz significa no sólo perder a la amada, sino también perder la salvación. Así sus ojos no recibirán la luz del amor, ni la salvación eterna; el juego semántico basado en la ambigüedad del nombre, va más lejos aún: la Cruz es ca-

mino de salvación, pero esta mujer resulta no camino sino cruce, desvío en el hacer amoroso del hablante que tomó *senda* por *carrera* (116 c), el amor fácil y no el buen amor: villana por dama¹².

3.4. Algunas situaciones aparecen caracterizadas y definidas por el decir. Cuán consciente de este hecho es el hablante, nos lo revelan sus propias palabras:

Después muchas cántigas fiz' de dança e troteras
para judías e moras e para entendederas;
para en estrumentes, comunales maneras:
el cantar que non sabes, oilo a cantaderas. (1513)

Estas cantigas para ser cantadas por mujeres difieren de otras que también compuso el de Hita:

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

A distintos públicos corresponden diferentes estilos y modos de cantar, así como cada tipo de cantor debe utilizar sus modos propios de expresión, correspondientes a niveles de lengua diferentes en cuanto sintaxis, vocabulario e incluso pronunciación.

Obsérvese cuán altamente formalizado, casi notarial, es el estilo de las cartas de Doña Cuaresma:

De mí, Santa Quaresma, e sierva del Criador,
emiada de Dios santo e a todo pecador:
a todos los aciprestes e clérigos sin amor,
en Jesucristo salut... fasta la Pasqua Mayor (1069)

Obsérvense las estrofas siguientes y las coplas 1193 a 1197, que contienen el reto de Doña Cuaresma a Don Carnal y en las cuales

¹² Para un análisis detallado del habla popular en el Arcipreste, revisar el artículo ya citado de M. Morreale y sus "Apuntes para un comentario literal del 'LBA'", en BRAE, Tomo XLIII, cuad. CLXIX, 1963, y "Más apuntes para un comentario literal del LBA", sugeridos por la edición de Joan Corominas, en *Hispanic Review*, Vol. 37, N° 1, 1969, pp. 131-163 y Vol. 39 N° 3, 1971, pp. 271-313.

señala su dignidad: se autodenomina *alguazil de las almas que se an de salvar* (1075). Conforme a su dignidad y condición emplea un lenguaje mesurado, siguiendo una retórica en uso. Su estilo es parafraseado burlescamente por Don Carnal, una vez recobrada su libertad:

“De os, don Carnal, fuerte matador de toda cosa,
a ti, Quaresma flaca, magra, vil e sarnosa:
non salut, mas sangría, como a fea flemosa . . . (1190 ss.)

carta insultante que refleja el resentimiento y afán de venganza de Don Carnal y que mueve a Doña Cuaresma a la fuga aprovechando el momento para ir en peregrinación a Jerusalem (1202 ss.).

La vanidad y jactancia de algunos clérigos que creían valer por su conocimiento del latín —*ca no so tan letrado por fer otro latino*, había ya dicho Berceo— aparece ridiculizado en el *Libro de Buen Amor* en las coplas 374 a 387. Su falta de piedad y de auténtica caridad, los hace siervos de Don Amor, quien les enseña a hablar con *maestría* para que a *muchos enlacen* (372 d) en su doctrina de amor carnal, olvidando las enseñanzas del verdadero Amor que es Cristo¹³. Estos clérigos, *garçones golfines* (374 a), se caracterizan por un hablar macarrónico en el que la lectura del salterio se combina con su hacer no santo y con su rutina diaria.

El gran maestro en la seducción por la palabra mentirosa es Don Amor. En su conversación con el Arcipreste lo instruye ampliamente acerca de la lengua que se debe usar para conquistar a la dama. No hablar en demasía, ni con mentiras evidentes, antes bien que la verdad oculte la falsa intención, halagando el orgullo de la dama, sus cualidades,

Quando fables con dueña, dil doñeos apuestos,
los fermosos rretraeres tien ‘para dezir prestos:
sospirando le fabla, ojos en ella puestos. (549)

El amante debe dominar el ritmo, el tono, el tempo de su hablar (coplas 550, 551, 553, 557, 558 y ss.) y . . . —muy importante—, saber callar los favores recibidos. (vd. coplas 485 c, 550 ss., 561 ss.).

¹³ Cf. la segunda llegada de Don Amor en el Domingo de Resurrección (coplas 1210 a 1314).

Las relaciones entre hablantes de diferentes lenguas crea situaciones cómicas o de total incomunicación. Frente al habla chapurreada de Don Pitas Pajas está la respuesta similar de la mujer:

“Yo volo ir a Frandes, portaré muyta dona”.
 Diz la mujer: Monseñer, andéz en ora bona;
 non olvidéz casa vostra nin la mía pressona”. (475 b, c, d)

Adecuarse lingüístico del narrador al habla del pintor bretón, que usa una lengua diferente a la suya materna, y de la esposa a su intencionalidad hasta culminar el relato con la respuesta “*sotyl e mal sabyda*” (484 b).

Imposible conquista es la de la mora porque no hay posibilidad de usar la labia amorosa, ya que ella sólo puede responder con palabras ininteligibles para la tercera (1509 ss.).

4. RECURSOS EXPRESIVOS DEL LENGUAJE

Juan Ruiz posee una extraordinaria sensibilidad ante los recursos expresivos del lenguaje. Si analizamos su obra advertimos que, aparte de las observaciones que acerca de la lengua y su función comunicativa intercala reiteradamente, su sentido lingüístico lo impulsa a observar y recoger las mismas constantes de la lengua hablada que a mediados del siglo XVI, el napolitano Massimo Troiano señala como características del habla española¹⁴: la abundancia de figuras patéticas, los apodos burlescos y el uso de refranes.

4.1. Abundancia y frecuencia de comparaciones, exclamaciones y preguntas retóricas. Corominas señala que “se sirve abundantemente de recursos típicamente retóricos para subrayar sus efectos, o embellecer su estilo (el empleo del quiasmo, p. ej., es visible en su pluma), e indudablemente la aplicación de tales recursos era natural en quien se sirvió tan claramente de recetas de este tipo como nos lo mostraron tan bien Lida, Lecoy y Leo...”¹⁵.

Las comparaciones de Juan Ruiz son espontáneas y no elaboradas. Por ejemplo, el libro en cuanto enseña, es un elemento valioso para el hombre, igual que el dinero. A este aprecio natural, se une la

¹⁴ Cf. ROSEMBLAT, *La lengua del Quijote*. Madrid, Ed. Gredos, 1971, pp. 35 ss.

¹⁵ COROMINAS, ed. cit., p. 60.

preocupación por la distorsión que nace del juego apariencia-realidad: una mala apariencia puede ocultar una realidad excelente y de esta doble valoración nacen no una sino cinco comparaciones:

Non cuidedes que es libro de necio devaneo,
 nin tengades por chufa algo que en él leo;
 ca segund buen dinero y yaze en vil correo,
 assí en feo libro está saber nonfeio.

el axenuz de fuera negro más que caldera,
 es de dentro muy blanco, más que la peñavera;
 blanca harina yaze so negra cobertera;
 açúcar dulçe blanco está en vil cañavera;
 so la espina yaze la rosa, noble flor,
 en fea letra está saber de grand dotor;
 como so mala capa yaze buen bebedor,
 assí so mal tabardo está el buen amor (coplas 16 a 18)

Con igual naturalidad se introducen las exclamaciones y preguntas retóricas, frente a situaciones concretas que despiertan admiración en el hablante y provocan un cambio del hablar enunciativo al decir patético.

La gallardía de Da. Endrina avanzando por la plaza, o el recogimiento y entrega a la oración de la bella doña Garoza (vd. coplas 653, 1500 ss.); también el dolor lo obligan a un decir no lógico:

¡Ay, coraçón quexoso, cosa desaguizada!
 ¿Por qué matas el cuerpo do tienes tu morada?
 ¿Por qué amas la dueña que non te precia nada?
 Coraçón, por tu culpa bivrás vida penada; (786 y ss.).

4.2. El empleo de nombres, apodos y sinónimos picantes, mordaces y burlescos, es la segunda característica señalada para el español del siglo XVI por el músico y compositor Massimo Troiano, antes aludido. Curiosamente en el *Libro* encontramos un número relativamente escaso de nombres propios. Los más frecuentes corresponden no tanto a los personajes mismos de la obra, sino a citas bíblicas, históricas o filosóficas del tipo de: *Como dize Aristóteles, cosa es verdadera* (71 a); *Como diz Salomón, e dize la verdat* (105 a); *Catón, sabio romano, en su libro lo manda* (568 c) o la estrofa 1560 y siguientes, en que nombra a varios personajes bíblicos, redimidos por la muerte de Cristo:

Sacó de las tus penas a nuestro padre Adán,
 a Eva, nuestra madre, a sus hijos Set e Can,
 A Jafet e patriarcas, al bueno d'Abrahán,
 A Ysaac e Jacob e non dexó a Dan; (1561)

Hay nombres que caracterizan la condición social y psicológica del sujeto. Así las serranas llevan nombres populares: *Alda*, *Gadea*, *Menga* e incluso, apodos burlescos: *Yo so la Chata recia* (952). Otras nominaciones implican una tácita personificación: *Don Almuerzo* (1191 ss.), *Don Ayuno* (1075, 1181 s.), *Don Jueves Lardero*, *Don Carnal* (1070 ss.), *Doña Cuaresma* (1067 ss.).

La mayor riqueza significativa la encierran los nombres y apodos tomados del reino animal y vegetal: *Don Jimio* (320 ss.), *Don Cabrón* (327). Estas denominaciones pueden implicar un sentido mordaz o burlesco como *Alcaraz* (129), aunque tampoco falta el matiz simbólico en los nombres de *Endrina*, *Rama*, *Melón*, *Pepión*¹⁶.

4.3. Tercera constante es el empleo de innumerables refranes: "El refranero es expresión de la sabiduría vieja, del fondo moral que el humanismo buscó en la vida pastoril y esbozó y exaltó en sus descripciones de la edad de oro"¹⁷.

Como tal lo aprecia Juan Ruiz y lo incorpora preferentemente a su obra. Dada la importancia del bien hablar, la necesidad de saber decir exactamente lo que se quiere decir, tal vez la mejor habla sea el discurso repetido, el dicho popular de uso reiterado a través del tiempo, retraído por la anciana parlera. *Por esto la pastraña diz de la vieja ardida* . . . (64 a, vd. 957 a). En la vieja se reconoce *seso y sapiencia*, no sólo por la mayor experiencia acumulada, sino sobre todo por una especie de distanciamiento de la vida que la hace reflexivamente sabia: *es en el mucho tiempo el saber e ciencia* (886 b). En la obra se justifica y explica ampliamente la incorporación del proverbio, del dicho popular, calificado de sabio y de verdadero en su brevedad —*que bien dize verdat nuestro proverbio chico* (869 a)—. Es el decir breve, acrisolado por la experiencia, no ambiguo, sino monovalente significativamente aunque sea aplicable a distintas situaciones, porque —en último término— apunta a lo esencial de la experiencia humana, y que el hombre debe recordar:

¹⁶ Acerca del nombre de Pitas Payas, vd. M. Morreale: "Apuntes para un comentario literal del *Libro de "Buen Amor"*, p. 284, en torno a una posible intencionalidad burlesca en nombres como Ferrán García, Cruz, Pitas Payas; ver además la edición crítica de Corominas y el artículo citado de Spitzer.

¹⁷ COROMINAS, op. cit., pp. 42 ss.

Por ende cada uno esta fabla decuere:
 Quien su enemigo popa, a las sus manos muere”
 (1200 a, b)

para ponerlo en práctica y actuar conforme *la chica fabla* lo recomienda; porque de otra manera, fácilmente se caerá en error, como le ocurre al propio narrador:

Non me acordé estonces desta chica parlilla:
 Juga jugando dize el omne grand manzilla
 (921 a, b)

5. INTERFERENCIAS EN EL PROCESO DE LA COMUNICACIÓN

Hablar es un hecho social. Se habla para expresarse y para que unos a otros escuchen. Cada hombre desea ser bien interpretado en su decir. Sin embargo, la experiencia le ha enseñado al Arcipreste que en el proceso de comunicación puede haber equívocos y malas interpretaciones provenientes de fallas ya en el propósito del hablante de engañar; su mala intención, su deseo de seducir lo pueden llevar a emitir mensajes falsos, conducentes al error y a la pérdida de los receptores. Ya la falla puede deberse a un defecto del mensaje mismo que puede resultar insuficiente, o ambiguo; o bien, del receptor que no entiende o no quiere escuchar sino lo que desea oír.

5.1. Hay emisores que desean engañar. Dos de ellos pueden ser altamente peligrosos para la dueña incauta e inexperta: el hablar donoso del seductor y el mal consejo de la tercera.

El hablar donoso encanta. La gran seducción amorosa arranca de la palabra. Por eso el Arcipreste dice a las damas:

Una tacha le fallo al amor poderoso,
 la qual, dueñas, a vos yo descubrir non oso;
 mas porque no m'tengades por dezidor medroso,
 es esta: que el amor siempre fabla mintroso;
 (161)

y Don Amor recomienda al galán que a fin de que no sea advertido el gran arte de la seducción, diga verdad. El enamorado conforme a lo que Don Amor aconseja, debe usar su palabra con maestría a

fin de lograr el amor de la dama y vencer su resistencia. Pero el Arcipreste lo advierte a la dueña, el habla del Amor es habla de apariencia, jamás de realidades:

lo que en sí es torpe, con amor bien semeja,
tiene por noble cosa lo que non val arveja.
lo que semeja non es . . .

(162 b, c, d)

Maestra en el arte de engañar y ocultar los verdaderos propósitos es la tercera que, con su consejo, logra más que con el querer el enamorado. Domina a la perfección la técnica de la expresión y de la comunicación con fines persuasivos. Así, la vieja sabedora de amores, puede llegar incluso a dar lecciones de bien decir a su señor:

Nunca jamás digas nombre malo nin de fealdat,
llamat a mí “Buen Amor” e faré yo lealtat,
ca de la buena palabra págase le vezindat
e el buen dezir non cuesta más que el dezir necedat

(932)

De este dominio en el decir arranca su poder en el LBA. Con sus palabras concientiza la carencia, despierta la necesidad e incita a buscar lo que ella induce a anhelar

Fija, siempre vos estades en casa tan encerrada,
sola envejeceredes, queret alguna vegada
salir, andar en la plaça, con vuestra beldat loada:
entre aquestas paredes non vos aprestará nada

(725)

El encanto terceril se basa en una interpretación falsa y halagüeña del mundo que crea en la joven inexperta una inseguridad que la impulsa a confiar en la Tercera, y en el galán, la certeza de una posesión del objeto pretendido. El propio Don Melón descubre y denuncia con dolor este truco de la Trotaconventos:

Señora, madre vieja, ¿qué m’dezides agora?
Fazedes como madre quando el moçuelo llora,
que le dize falagos porque calle essa ora:
por esto me dezides que es mía mi señora

(799)

Si la dueña la escucha, y empieza a confiar en ella, lentamente la encanta, disipa su natural desconfianza y su miedo al qué dirán. Se transforma arteramente en su confidente:

Agora, señora fija, dezit vuestro corazón:
 esto que vos he fablado si vos plaze o si non;
 guardarvos he poridat, celaré vuestra razón:
 sin miedo fablat conmigo todas quantas cosas son”
 (736)

La sitia sabiamente con su palabra hasta rendir la plaza para entregarla, encantada por su verba; como si le diese agua de beleño, la conduce al punto que su mandante desea: (916-918)

Començo a encantalla, díxol: Señora fija,
 catat que aquí vos trayo preciosa sortija . . .

Puede prometer, desde que el galán la contrata, que hará con su *encanto* que la amada se venga hacia él *passo a passillo* (718 c).

La dueña debe estar prevenida para evitar su propia perdición a través de los malos consejos (1453) que pueden perder a hombres y mujeres. El narrador dirige su obra preferentemente a las dueñas para que no sigan los malos consejos de las terceras y no se engañen con las falsas voces de los galanes que desean su perdición. De importancia vital para ellas es aprender a conocer al verdadero amigo (1479) y distinguir el mal consejo —que la puede perder— de la advertencia íamiga que la salva: *Faz'consejo d'amigo e fuy'loor d'enemigo* (573 d). El habla mentirosa es halagadora: la lisonja, la *falsa onra*, y la *vanagloria* son los recursos que, quien desea perder a otro, debe saber manejar con maestría, como la Trotaconventos:

Non es cosa segura creer dulce lisonja:
 de aqueste dulçor suele venir amarga lonja
 (1443)

Debe aprender a distinguir las palabras verdaderas de las falsas, tal como el narrador que repentinamente se distancia de su narración para dirigirse al público y advertirle los engaños y posibles seducciones.

5.2. El mensaje puede ser de difícil o de ambigua significación. Porque *en general a todos fabla la escritura* (67 a), al autor le inte-

resa buscar aquel modo de decir que sea más comprensible para el receptor. El más agradable. Cree que el mejor modo de entregar su enseñanza es buscando la diversión del oyente: *Por vos dar solaz a todos fablevos en jograría* (1633).

De esta necesidad de *dar solaz* puede arrancar una mala interpretación de su obra:

E porque de buen seso non puede omne reir,
abré algunas burlas aquí a enxerir (45 a, b).

Juan Ruiz es consciente y conocedor de los códigos retóricos que en su época se cultivan; en las copas 987-992 el hablante se refiere al encuentro con Gadea de Riofrío. La saluda con un piropo al modo cortesano; es rechazado violentamente por la joven, no tanto por el requiebro cuanto por la mentira oculta en el habla cortesana. Esta serrana responde rudamente a un código no usual, pero cuya intención capta. El encuentro siguiente es la antítesis. Menga Lloriente es una *serrana lorda*. Incapaz de escuchar y entender lo que el hablante desea decir, interpreta sus palabras de acuerdo con sus deseos más íntimos:

Preguntóm muchas cosas, cuidos'que era pastor;
por oír mal recabdo dexós'de su labor,
cuidós que me traía rodando enderredor:
Olvidósle la fabla del buen consejador . . .

(994)

Muy diferente al habla coloquial es el decir de las dueñas, mesurado; con una respuesta inteligente muestran el total rechazo o la verdadera comprensión de la situación planteada:

Como la buena dueña era mucho letrada,
sotil e entendida, cuerda e bien mesurada,
dixo a la mi vieja, que le avía embiada,
esta fabla conpuesta, de Ysopete sacada:

(copla 96)

El arte juglaresco, la maestría clerical, la gala y ornato cortesano, el dominio de la oratoria sagrada, el conocimiento de las retóricas medievales son parte del acervo cultural de Juan Ruiz. En su obra coordina y sintetiza estas diferentes concepciones literarias. De allí arranca la dificultad de su mensaje, de su maestría en el decir, de la dificultad del trobar.

Tan básico para la creación literaria es este arte del estilo que en el fondo tal vez constituya la gran preocupación del Arcipreste. El único aspecto de su obra que no desea ver traicionado. El mensaje mismo podría ser mal interpretado por el receptor; pero sólo el que haya alcanzado verdadera maestría en el arte de la versificación podrá y deberá agregar nuevas coplas al LBA:

Qualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede i más añadir e emendar si quisiere
(1629 a, b)

El Arcipreste desea mostrar su arte retórico, su saber literario consciente del efecto que puede lograr en su público al que quiere proporcionar, por una parte, ayuda moral a través de la denuncia de los

... muchos males e daños
que fassen muchos e muchas a otros con sus engaños ...
(1634 b, c)

por otra, solaz y divertimento tanto por las burlas en él contenidas, cuanto por la ambigüedad de su decir:

De la santidat mucha es bien grand liçonario,
mas de juego e de burla es chico breviarío
(1632 a, b)

El bien decir, la maestría trovadoresca es un trabajo difícil que lo acerca a su oyente; éste debe pagar el gran esfuerzo que significa componer la obra. No sólo el cantor popular que es el vehículo que transmite su mensaje, debe recibir la paga correspondiente al esfuerzo realizado, también el autor:

en la obra de dentro ay tanto de fazer
que, si lo dezir puedo, merecía el beber
(1269 c, d)

pero a Juan Ruiz, más que interesarle el *bever*, le preocupa un estipendio espiritual:

yo un galardón vos pido: que por Dios en romería
digades un Paternoster por mí e Ave María
(1633 c, d)

5.3. El introducir burlas puede tener como consecuencia una mala interpretación de la obra. Su *Libro* está dirigido a todos los hombres. Cualquier ser humano es receptor ideal de su mensaje y puede solazarse con él. Desea ser de todos escuchado (15 a) y que sus versos *anden de mano en mano . . . Como pella las dueñas, tómelo quien podiere* (1629); sin embargo, todo lector debe tener presente siempre que *las del buen amor son razones encobiertas* (68 a) cuyo sentido último sólo se entregará cuando el hombre piense, medite e interprete sus palabras. Cuando tú, receptor, oigas las burlas, *non quieras comedir, salvo en la manera del trobar e dezir* (45). Insiste una y otra vez en la necesidad de trabajar el verdadero y oculto sentido de su mensaje, antes de acusarlo de una intencionalidad baja y grosera:

Desta burla passada fiz'un cantar atal:
non es mucho fermoso creio, nin cumunal.
Fasta que el libro entiendas, [del] bien non digas nin mal,
ca tú entenderás uno e el libro dize al.

(986)

Su obra tiene un valor espiritual, toda otra interpretación provendrá del mal espíritu del receptor. Ejemplifica su temor de una mala interpretación, con lo que le acaeció al sabio griego en su disputa con los romanos (coplas 46 ss.). Del Arcipreste se podría decir lo que Leo Spitzer aplica a Cervantes¹⁸: . . . “sabe muy bien que la transparencia del lenguaje es una realidad solamente para Dios”; esta certeza lo obliga a insistirnos reiteradamente en la necesidad de una correcta interpretación de sus palabras: *Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia* (46 a), *Las del Buen Amor son razones encobiertas* (68 a), *a trobar con locura non creas que me nuevo* (66 c), *do cuidares que miente dize mayor verdat* (69 a), *Non cuidedes que es libro de necio devaneo, nin tengades por chufa algo que en él leo* (16 a, b), e insiste: *Dueñas, abrit las orejas, oit buena lición, entendet bien las fablas* (892 a, b), Assi, señoras dueñas, entendet el romance (904 a). No podemos pensar que estas palabras correspondan a habla mimética del narrador, sino a una defensa del propio decir que se manifiesta igualmente en el prólogo

¹⁸ “Perspectivismo lingüístico en el Quijote, en *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Ed. Gredos, 1955, p. 213.

en prosa en el que el autor se dirige a sus posibles lectores¹⁹, rogando y aconsejando que al leerlo recuerden:

las tres cosas del alma: lo primero que quiera bien entender e bien juzgar la mi entención por que lo fiz, e la sentencia de lo que y dize e non al son feo de las palabras, e segund derecho las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras. E Dios sabe que la mi intención non fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por mal dezir; mas fue por reduzir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensiemplo de buenas costumbres, e castigos de salvación, . . .²⁰

El autor manifiesta su intención con clara conciencia de que el instrumento de expresión puede ser tergiversado, no es absoluto ni definitivo, sino que su interpretación depende del oyente y de la mayor o menor capacidad y voluntad de comprensión que este receptor posea.

El moralista medieval quiere considerar el mundo desde una perspectiva divina. Ante Dios todos los hombres son iguales. Los méritos mayores que humanamente pudieran considerarse valiosos, no son sino gracias otorgadas por Dios y que hacen al hombre más responsable. Cada uno debe responder conforme a los dones recibidos: "A los ojos de Dios el sabio puede pasar por necio y por burla la seriedad . . . Burlas y bromas son productos exclusivos de la óptica terrena y sólo por ellas se nos descubre el trasfondo del mundo . . . Las burlas del Arcipreste quedan justificadas desde este trasfondo dogmático: esas burlas hay que insertarlas y justificarlas dentro del ordo Dei . . . La locura está ahí en el mundo y sólo ella completa el mundo: sin necesidad no hay verdad"²¹.

Por esto la pastraña diz, de la vieja ardidada:
 "non ha mala palabra si no es a mal tenida";
 Verás que bien es dicha, si bien fuesse entendida:

¹⁹ En una época de literatura oral, como lo es la Edad Media, este lector necesariamente debe ser un hombre de cierto nivel intelectual y perteneciente, casi con seguridad, a la clerecía; de allí el habla culta altamente formalizada de este texto en prosa.

²⁰ COROMINAS, ed. crít., p. 79.

²¹ SPITZER, op. cit., pp. 128 ss.

entiende bien mi libro, e avrás dueña garrida”
(copla 64) ²²

5.4. Una mala interpretación en la comunicación puede deberse a la ambigüedad del mensaje transmitido. El último verso de la copla citada constituye un excelente ejemplo de la ambigüedad del decir. *Entiende bien mis dichos y tendrás dueña garrida*. El hombre, según su intención, en este tener *dueña garrida* puede entender:

- a) mujer guapa que satisfará sus apetitos carnales;
- b) mujer inteligente, superior, que satisfará su deseo de superación; conforme lo que representa la dama para el poeta cortesano;
- c) la Sabiduría divina.

En el primer caso, el hombre carecerá de cordura y como tal, usará el libro para lograr satisfacer sus apetitos carnales, ateniéndose al sentido literal de la escritura. Corresponde al tercer grupo de hombres que distingue Juan Ruiz en su prólogo en prosa, el de aquellos que, arrastrados por la debilidad de la carne, la incapacidad de entrever la trascendencia del hacer humano, “*porque es humanal cosa e el pecar, quieren usar del loco amor*”.

La segunda interpretación implica un sentido alegórico-cortesano: admiración hacia la dama que los impulsará a conquistar su amistad y su benevolencia, a fin de servirla sin pretender servirse de ella. Sin embargo, en la rígida división tripartita establecida por Juan Ruiz, correspondería a los hombres de poco entendimiento en cuanto, viendo descubiertas las maestrías y artilugios, *que usan para pecar y engañar las mujeres, acordarán la memoria e no despreciarán su fama . . . e querrán más a si mesmos que al pecado . . .*

Existen hombres *de buen entendimiento* que buscan sobre todo su salvación. Para éstos la dueña *garrida* se refiere a la figura bíblica de la Sabiduría divina, a la inteligencia para comprender y buscar el camino de Dios. Cf. *Eclesiástico* xxiv: La sabiduría es representada como una nobilísima y santísima matrona que dice de sí misma: *Yo soy la madre del bello amor, y de la ciencia y de la santa esperanza . . . venid a mí todos los que os halláis presos de mi amor*

²² De acuerdo con la nota de Corominas correspondiente a esta copla en su ed. crít., no tomo en consideración la posible lectura propuesta por el señor S. Reckert (RFE xxxvii, 227-237): *buena guarida*, por parecerme además irrelevante frente a las posibilidades de interpretación que ofrece *dueña garrida* y que esclarece y ejemplifica, la intencionalidad del narrador.

y saciáos de mis dulces frutos. Cf. asimismo Prov. VIII, Sabiduría VII, 24, etc.

6. LIBRO PORTADOR DE SABIDURÍA

Ambivalencia lingüística que los Padres de la Iglesia habían señalado en relación con el decir bíblico (cf. Sto. Tomás, *Summa Theologica* I q. 1 art. 1) y que en la literatura medieval se hace motivo literario. Así Dante en su *Convite* se siente obligado a ofrecer —a través de su explicación— el saber como alimento conveniente y atractivamente aderezado para todo paladar. Dante parte de un postulado aristotélico: apetencia natural de los hombres es el saber. La ciencia es la perfección última del alma y en ella reside nuestra última felicidad. Puede haber impedimentos del cuerpo y del alma que imposibiliten tal conocimiento, y uno de esos impedimentos es “el defecto del lugar en donde la persona ha nacido y se ha criado, pues a veces ésta se verá no solamente privada de todo estudio, sino alejada de toda gente estudiosa”²³.

Como el hombre es amigo del hombre, y “como la misericordia es madre de la generosidad, los sabios ofrecen siempre con generosidad de sus abundantes riquezas a los verdaderos pobres... El conocimiento debe ser ofrecido a todos los hombres y ésta es misión no sólo de los predicadores y de la Iglesia, sino también de cuantos hayan alcanzado un más alto saber”. Así, pues, todo aquel que en su vida algo haya aprendido, tiene el deber y la obligación de enseñarlo a otros en forma sencilla, al alcance de su entendimiento. ¿Puede haber algo más sencillo para el hombre ignorante que sus propias necesidades?:

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra placentera...
(copla 71)

Dante utiliza como medio de comparación el *aver mantenencia*, en tanto que Juan Ruiz recurre a la apetencia de la *fembra placentera*. En ambos es común una característica de la época: el hablar figurado que caracteriza el decir culto (vd. la introducción a los

²³ “El Convite”, en *Obras Completas* de Dante, B.A.C., Madrid, 1965, p. 571.

milagros de Nuestra Señora de G. de Berceo). El propio Dante, según sus comentaristas, en la Divina Comedia habría representado en la figura de Beatriz a la Teología (Purgatorio, Canto xvii, vv. 46 ss.). Y porque el uso medieval permite este doble juego, Juan Ruiz puede trabajar la ambivalencia lingüística de su mensaje y advertirlo:

La burla que oyes, non la tengas en vil;
 la manera del libro entiéndela, sotil;
 ¿saber mal, dezir bien, cobuerto e doñeguil?
 ¡tú non fallarás uno de trovadores mill!
 (65)

La maestría del decir del Arcipreste se prueba justamente en este empleo casi travieso de las posibilidades polivalentes de la lengua vulgar: por una parte, la burla que hace reír al simple; por otra, la certeza de una enseñanza a la que el verdadero interesado puede llegar, no gratuitamente, sino con un esfuerzo, con un trabajo:

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

El Arcipreste ha tomado plena conciencia del difícil trabajo que se ha propuesto y desea realizarlo sintetizando el saber retórico medieval: la experiencia juglaresca, el largo aprendizaje del clérigo y la elaboración poética del trovador cortesano. Espera contar con la favorable acogida de su público y el apoyo de una correcta interpretación basada en el trabajo y estudio de su texto. La obra no vale en sí; es sólo instrumento que cada uno deberá aprender a tocar. No sólo el autor, el propio libro lo señala como su característica:

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

Curtius —citado por Leo Spitzer— señala la importancia que el libro tiene en la Edad Media en cuanto expresa un comprender el

mundo que “no se concibe ya como una función creadora, sino como un aceptar y reelaborar una situación dada cuya expresión simbólica es la vida... El libro es símbolo de la salvación y del valor supremo”²⁴.

La Edad Media es una época en la cual el hombre se juega no en un mundo de representaciones —como el moderno— sino en un mundo de realidades que significan —no representan— otro mundo de ser absoluto y eterno diferente del contingente y relativo del hombre. Mundo al cual el hombre puede penetrar durante el lapso vital que le ha sido concebido. Cada ser humano puede tomar y definir su vocación humana enfrentado con la realidad concreta que le circunda, aceptándola o trascendiéndola; con esfuerzo y trabajo puede penetrar en la otra realidad, en la trascendente de la esencialidad absoluta y eterna de Dios.

El Libro pretende señalar un camino. En cuanto sea camino de salvación, requiere del hombre esfuerzo y trabajo, diversas posibilidades interpretativas sobre las que deberá meditar y trabajar para lograr el cabal sentido. Es una especie de *koan* cuya solución revelará al hombre integral:

En general a todos habla la escritura:
 los cuerdos, con buen seso, entenderán la cordura;
 los mancebos livianos guárdense de locura:
 escoja lo mejor el de buena ventura.

(67)

Las observaciones lingüísticas de Juan Ruiz no son sino indicadores del verdadero sentido hacia el cual apunta la obra conforme la intencionalidad del narrador; pero —como todo camino de salvación— presupone la libertad; cada hombre debe dejarlo o seguirlo conforme a su natural inclinación.

Santiago, 8 de julio de 1975.

UNIVERSIDAD DE CHILE

²⁴ L. SPITZER, op. cit., pp. 121 ss.