



University of Oregon

---

El Libro de Buen Amor Del Arcipreste de Hita

Author(s): Americo Castro

Source: *Comparative Literature*, Vol. 4, No. 3 (Summer, 1952), pp. 193-213

Published by: [Duke University Press](#) on behalf of the [University of Oregon](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1768534>

Accessed: 06/05/2013 03:24

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



University of Oregon and Duke University Press are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Comparative Literature*.

<http://www.jstor.org>

# COMPARATIVE LITERATURE

VOLUME IV

SUMMER 1952

NUMBER 3

## EL LIBRO DE BUEN AMOR DEL ARCIPRESTE DE HITA

AMERICO CASTRO

**E**XPONGO a continuación mi actual modo de pensar y de sentir acerca de una obra capital de la literatura hispánica y europea. Creo que la interpretación dada en *España en su historia* sigue siendo históricamente verdadera; pienso también que algunas de mis ideas ganarán en precisión al ser expuestas como ahora lo hago.

Bajo las burlas, junto a la fragmentación de tanta divertida anécdota, es perceptible una constante de sentido. Los motivos didácticos, paródicos, o de la índole que sean, se ordenan según una cierta visión estructurante de la realidad poetizada. Ese es el *quid* distintivo del *Libro de Buen Amor* respecto de los *Carmina Burana*, de los *fabliaux*, de las imitaciones ovidianas (*Pamphilus*, *Nuntius sagax*), o de cualquier poesía de *clerici vagantes*. El Arcipreste tomó de todo ello cuanto le plugo, pero lo recreó en una forma poética sin análogo, y, en realidad, sin continuación. Ni siquiera cabría decir, rigurosamente, que sea el Amor la única cima hacia donde converjan los demás valores. El Amor es aquí punto de partida, sin duda alguna, y también luz que alumbró otros aspectos en sí mismos valiosos: la versificación, el lujo verbal, el son de los instrumentos, el dinamismo creador del dinero, el arte incitante de las alcahuetas, el juego-pelea entre las huestes del placer y de la abstinencia, o el universal alegrarse de cuanto posee expresión en la vida. Mas no obstante todo eso, el tema primario y orientador sería, más bien, la tensa y animada actividad del vivir voluntarioso, atraída por el amor y espoleada por la alegría. Tiene conciencia Juan Ruiz de

que todo ello acontece *en y a su Libro*, centro y *primum mobile*, órgano de múltiples resonancias para quien sepa oírlas. Veamos en qué consiste ese acontecer :

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,  
el mundo por dos cosas *trabaja* : por la primera  
por aver manteniencia ; la otra cosa era  
por aver juntamiento con fenbra plazentera . . .  
Omes, aves, animalias, toda bestia de cueva  
*quieren*, segund Natura, compañía *sienpre nueva*,  
e quanto más el ome que *a toda cosa se mueva* [71-3].

El texto anterior está inspirado en la *Política* de Aristóteles (libro I, capítulos I y III), según ya observó Erasmo Buceta (*Revista de Filología Española*, XII [1925], 56-60). Algo análogo se halla también, aunque mucho menos próximo, en la *Física* del mismo filósofo ; “cada ser natural tiene en sí mismo un principio de movimiento o de estabilidad” ; la golondrina fabrica su nido llevada por un impulso natural, las plantas echan raíces hacia abajo para procurarse alimento ; “la naturaleza significa movimiento y cambio” (libros II y III). La diferencia entre el Filósofo y Juan Ruiz no sólo consiste en el tono humorístico, que falta en el griego, sino en que Aristóteles escribe para explicar el ser de la naturaleza, en tanto que el Arcipreste se sirve del vital impulso de la existencia humana para construir su obra poética sobre un frenético y omniabarcante dinamismo. Lo que en Aristóteles es teoría aparece aquí como esforzante vitalidad : el hombre *trabaja*, *quiere*, se mueve incitado por *toda cosa*. A Juan Ruiz no le interesa qué sea el hombre ; le fascina, en cambio, sentirlo afanándose, queriendo, o incluso pecando :

el ome quando peca, bien ve que desliza ;  
mas non se parte ende, ca natura lo *entiza* [75].

Afanes y cuidados aguijonean al hombre y le preocupan. La busca de la mujer deriva de su básico estar en el vivir afanoso :

partíme de tristeza, de *cuidado dañoso*,  
busqué e fallé dueña, de qual so deseoso [580].

El libro de Juan Ruiz es más que un *Ars amandi* ; su tema radical sería más bien el trabajo e inquietud anejos a la necesidad de amar :

en servir dueñas todo tiempo non cansé . . .  
; cuál fué la raçón negra por qué non recabdé? [577].

Las dificultades se acrecientan justamente por existir otras junto a las creadas por el amor :

Como dize el Sabio, *cosa dura e fuerte*  
es dexar la *costumbre*, el *hado* e la *suerte* ;  
la *costumbre* es otra que natura ciertamente [166].<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nótese cómo vitaliza Juan Ruiz la idea que, como trillado lugar común, corría desde Aristóteles. Cf. “Lo que demanda las costumbre es más fuerte que lo que demanda la natura” (*Bocados de oro*, ed. H. Knust, pág. 375).

La naturaleza, la costumbre y el hado a la vez impulsan y obstaculizan la marcha del vivir. La conciencia de ser así la vida interviene auténticamente en la compleja estructura de la obra del Arcipreste, pese a todas las bromas de su irrefrenable humorismo. El *Libro* se mueve dialécticamente, menos entre las nociones de virtud y pecado, que entre las vivencias de impulso vital (esfuerzo, ligereza, alegría, etc.) y del obstáculo encontrado (rechazo, desengaño, tristeza, etc.). La interpretación del *Libro* como obra burlona y salaz (goliardismo) impedía captar lo que hay de seriamente humano tras su estilo alegre, juguetón y juvenil.

El tema del *Libro* enlaza con las posibilidades de la vidivida hispana. El lector familiarizado con el *Roman de la Rose* (terminado hacia 1280 por Jean de Meun) medirá la distancia entre su racionalismo muy sobre aviso<sup>2</sup> y el vitalismo de Juan Ruiz, envuelto en las peripecias del vivir dificultoso, en continuo vaivén entre anhelos y caídas. El *Libro de Buen Amor* no cabe en los límites de la poesía didáctica, en la cual la vida es contemplada desde fuera de ella, puesta entre paréntesis y vista en la firme realidad ideal del deber ser, no en la realidad problemática de su existir. Junto a la usual literatura didáctica hubo en la literatura hispano-árabe otra forma de literatura a la vez moralizante y vitalizada, de la cual es máximo ejemplo Ibn Hazm. En su libro *Los caracteres y la conducta* la moral se presenta como una función del vivir, ilustrada mediante experiencias autobiográficas:

Yo he buscado con empeño un fin para las acciones humanas que todos los hombres juzgasen unánimemente como bueno y que todos apetecieran, y no encontré sino uno tan solo: el fin de evitar la preocupación... Nadie se mueve a obrar, ni se decide a pronunciar palabra alguna, si no espera con sus actos o palabras desechar la preocupación y ahuyentarla de su espíritu... El hombre llega hasta exponer su vida para arrancar de su alma la preocupación que le abruma [traducción de M. Asín, págs. 4, 145].

Una de las mayores preocupaciones presentes en la textura del vivir de Ibn Hazm fué la de corregir lo que él juzgó defectos, por ejemplo, su "inclinación irresistible a la burla en son de chiste, porque el hablar en serio me parecía fastidioso y propio de gente soberbia" (*op. cit.*, pág.

<sup>2</sup> *Bel Accueil* afea el que *Raison* se sirva de palabras tan sucias como *coilles* "Qui ne sont pas bien renomées / En bouche a courteise pucele" (vv. 6930-1, ed. E. Langlois). La *Raison* replica que "Coilles est beaus nons e si l'ains; / Si sont, par fei, coillon e vit; / Je fis les moz e sui certaine / Qu'onques ne fis chose vilaine; / E Deus, qui est sage a fis [de *fiar*], / Tient a bien fait quanque je fis" (vv. 7116-22). No hay espontaneidad en el uso de esos vocablos, como la hay entre árabes, o en Juan Ruiz cuando desea que la mujer tenga los "sobacos mojados" (445). Jean de Meun piensa y calcula cuanto dice, no se zambulle en el vivir.

44). Ibn Hazm, por tanto, no define el hombre como ser racional, como criatura divina, o en cualquier otro modo conceptual: el hombre es para él un ser dotado de una "vida preocupada," y en ella queda así totalmente incluso. No interesa ahora rastrear antecedentes a tal modo de entender al hombre; más nos importa hacer ver que Juan Ruiz también lo enfoca, como totalidad, desde el punto de vista de sus afanes y cuidados. Las menciones de sus fuentes ("díxolo Catón," copla 44; "dize Aristóteles," 71; "dize el Sabio," 166; "díiz Tholomeo e díizelo Platón," 124) no son rasgo anecdótico y abstractamente medioeval; son manifestaciones de su manera de ver al hombre, apretado por sus cuidados y trabajos, y por los designios del hado y la suerte. Algo como esto sería la estructura literaria de la creación del Arcipreste, bien explicable dentro de las posibilidades y preferencias de la vidvida hispánica, y sin encaje en las formas poéticas de la Europa cristiana. El efecto cómico del *Libro de Buen Amor* no deriva únicamente de que el vicio fracase frente a la virtud; las acciones humanas están vistas en tanto que eficaces o inoperantes, y se sitúan entre un afán vital, basado en una *preocupación*, y la finalidad que se pretende conseguir. El pintor don Pitas Payas emprende un largo viaje, toma ciertas precauciones ingenuas para evitar que su mujer le engañe y, como era de esperar, no lo logra (474-84): "mujer, molino e huerta siempre quieren grand uso" (472). Don Pitas Payas fué engañado por alguien "más sutil" que él, y que siguió el consejo de que quien "levanta la liebre," si "non la sigue nin la toma, faze como cazador vil" (486).

Las personas y las cosas que moran en este libro viven en tensión, entregadas a la tarea de atraer y ser atraídos. Para cautivar a la mujer hay que decir palabras, "fazer ligerezas e fazer valentías" (518), tan eficaces todas ellas como el dinero. El "Ensiemplo de la propiedad que el dinero ha" (490-513) no figura aquí para insistir sobre fuerza corruptora, según tantas veces se había hecho<sup>3</sup> y se seguiría haciendo. El dinero crea y fomenta el mal, pero también grandes valores; nadie puede pensar que sean un mal "las mejores moradas, / altas e muy costosas, fermosas e pintadas, / castillos heredades e villas entorreadas" (501); o "los nobles paños, doradas vestiduras, joyas preciosas, nobles cabalgaduras" (502). El dinero corrompe a los clérigos, pero "do son muchos dineros, y es mucha nobleza" (508). El dinero es una de tantas fuerzas impulsantes en el caminar por la vida; su función se armoniza con la estructura total del libro, pues quien no tiene dineros que dar, puede ser "franco de palabra," o tañer instrumentos, o cantar hermosas canciones (514-5). No son éstas simples recetas ovidianas para lograr el amor de una mujer; al poeta le subyuga la visión del

<sup>3</sup> Ver Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, pág. 237.

proceso vital, incitado e incitante, capaz de vencer las resistencias que al hombre le salen al paso: “Con una flaca cuerda non alçarás grand tranca . . . / a la peña pesada non la mueve una palanca, / con cuños e almadanas poco a poco se arranca” (517). La intención artística se expresa en esas imágenes de fatiga sudorosa y eficaz, seguidas en elegante contraste, de un destello rápido y bellissimo :

Prueba fazer ligerezas e fazer valentías [518],

a tono con estos otros versos de tema no erótico :

con buen servicio vençen cavalleros de España [621]  
 más orgullo e más brío tienes que toda España [304].

El servicio de la mujer amada o deseada es un aspecto máximo, pero no único, del vivir del hombre, “que *a toda cosa se mueva*” (73), partiendo de sus cuidados y apetencias, y ayudado por la alegría, el brío, la ligereza, la valentía, la sutileza, el esfuerzo, las palabras, los cantares y las músicas.

Los motivos, los modos y los fines de las actividades primarias del vivir aparecen rápidamente intuidos y esbozados con un trazo. El autor carecía del arte y de la posibilidad de encauzar aquel torrente en vidas individuales; las figuras de *Libro* reiteran una y otra vez su vaguedad carente de espacio y tiempo, al impulso de un dinamismo que las arrolla. No es menos verdad, sin embargo, que la idea impersonalizada de los motivos naturales y el latir de aquel dinamismo en el ánimo del poeta toman aquí formas expresivas, eficacísimas, en fábulas y ejemplos, o en intensos destellos de poesía. La realidad más valiosamente poética del *Libro* aparece en aspectos sueltos, discontinuos: “Tomé senda por carrera, / como faz el andaluz” (116). O en la visión de doña Endrina cruzando, sola y esbelta, por medio de una plaza :

¡ Ay Dios, e cuán fermosa viene doña Endrina por la plaça!  
 ¡ Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!  
 ¡ Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buena andança!  
 Con saetas de amor fiere cuando los sus ojos alça [653].

He ahí en que se convirtió el verso del original latino inspirador de este episodio: “*Quam formosa, Deus! nudis uenit illa capillis*” (*Pamphilus*, v. 153). La vaga mención de una hermosa mujer en cabellos adquiere líneas, gracia, color y movimiento; por la plaza espaciosa va dejando un rastro de amores su grácil figura, adivinada a través del erguido y rítmico andar.

Surge así la paradójica impresión de ser la atmósfera de fuerzas y motivos que circunda a las personas más artísticamente real que éstas, nunca concretadas en auténtica individualidad. De ahí lo extraño y heterogéneo de la forma literaria creada por Juan Ruiz. Parece, en

ocasiones, que nos acercamos a un estilo de veras personal, novelístico, libre de toda ganga abstracta y genérica :

... encima del puerto fazía orilla dura,  
viento con grand helada, rozío con grand friura.

Como ome non siente tanto frío si corre,  
corrí la cuesta ayuso . . . [1006-7].

Inmediatamente, sin embargo, el mito reaparece :

. . . al pie del puerto falléme con vestiglo,  
la más grande fantasma que vi en este siglo . . .  
En el Apocalipsi, sant Johan Evangelista  
non vido tal figura . . ." [1008, 1011].

El mismo contraste se repite una y otra vez :

Acercándose viene un tiempo de Dios, santo ;  
fui me para mi tierra por folgar algún cuanto ;  
dende a siete días era cuaresma . . . [1067].

Pero la cuaresma se personifica en un ser mítico : doña Cuaresma y todas las abstracciones en torno a ella. Así pues, el marco y los accesos que conducen a la acción están vistos en una perspectiva literaria que no concuerda con la de las figuras en quienes el acontecer humano se concreta y perfila. Lo no individualizado cae más del lado de la experiencia de lo "convivable" que lo pretendidamente individualizado : el labriego, en enero, "Fazía çerrar sus cubas, fenchirlas con embudo, echar de yuso yelos, que guardan vino agudo" (1276). Los asnos, "fasta que pasa agosto non dexan de rebuznar" (1285). En julio, "la mosca mordedor faz traher las narizes a las bestias por tierra" (1293). Etcétera.

El mundo, la tierra, en cuanto motivo o escenario para las acciones humanas, están más próximos a la experiencia personal que los seres humanos situados en aquel escenario. La razón de ello es obvia : el frío de la sierra, las cubas de vino, el rebuzno de los asnos, o el andar rítmico de una linda muchacha por el ámbito de una plaza no eran realidades "categorizadas" literaria y tradicionalmente;<sup>4</sup> podían esos fenómenos de vida estar o no ahí, ser unos u otros, según fuesen la forma y la dirección del propósito artístico. Un personaje literario era, en cambio, una estructura con su vida ya hecha dentro de una trascendencia épica, religiosa, didáctica, alegórica o truhanesca. El Arcipreste intuyó libremente las circunstancias en torno al vivir personal, o los motivos que lo hacen posible ; pero no podía aún sacar a los personajes literarios de los marcos en que se hallaban tradicionalmente encajados,

<sup>4</sup> No me refiero al marco tradicional de la descripción de los meses del año (F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor*, págs. 276 y sigs.), sino a lo que Juan Ruiz pone de suyo en cuanto a intensidad vital y concreto detalle. La bella descripción de los meses en el *Libro de Alexandre* (ed. Willis, págs. 440-442) está enfocada desde otra forma de sensibilidad.

e individualizarlos dentro de un sistema de impulsos y circunstancias “secularizados” y no tradicionales. Esto no acontecerá sino en *La Celestina* (1499). En el *Libro de Buen Amor* hallamos estratos literarios de desigual extensión, densidad, época y sentido. La básica desarmonía de la obra impide resolverla en un género, o en fuentes agrupadas sin propósito; pero de ahí arranca también su poderosa originalidad, su ambigüedad cristiano-islámica. Las páginas que siguen permitirán confirmar lo ya dicho y contemplar algunos aspectos del *Libro* con más detalle.

### *Huellas de la literatura árabe*

Las transformaciones observadas en el estilo del *Libro* emanan de una disposición formal y previamente activa en el ánimo del poeta, no de los temas que le llegan de la tradición europea. Ni en el *Pamphilus*, ni en la *Bataille de Caresme et de Charnage*, ni en todo lo demás, se encuentra la forma fluida y deslizante característica del estilo del Arcipreste. Ahora bien, este modo de entrar el poeta en su realidad literaria, y de instalarse en ella, es propio de la estructura oriental de vida y, por consiguiente, de la manera árabe de estar en la vida.<sup>5</sup>

Ya es significativo que el tema básico del *Libro* sea el amor y las experiencias amorosas de un personaje literario. Acontecimientos, moralidades, ideas sobre la vida o expresiones líricas se subordinan a la forma autobiográfica en que la obra se moldea. La preocupación, el cuidado de amor, hace que un personaje se sienta alternativamente atraído y repelido por la persona amada, encarnada en sucesivas y muy varias figuras. El amor, gran taumaturgo, muda la condición de objetos y personas, y da motivo a la ilusión y al engaño. Alguien, por ejemplo, cree poder casarse con tres mujeres, cuando la verdad resulta ser que con la mitad de una le bastaría (189-192). El amor lleva al pecado y al peligro, pero al mismo tiempo cultiva la amistad, no de “los presos y dolientes, / sinon [de] solteros sanos, mancebos y valientes” (373). Como antes en el caso del dinero, mézclanse también en el amor los pecados y los valores.

También en *El collar de la paloma* de Ibn Hazm aparece el amor como un sentimiento ambiguo y lleno de riesgos: “En él verás subsistentes todos los opuestos. Y así, ¿cómo podrás definir los conceptos contradictorios? . . . Es el amor una dolencia rebelde, cuya medicina

---

<sup>5</sup> El escritor cordobés Ibn Abd Rabbihi (860-939) “compuso gran número de poesías que coleccionó en una obra intitulada *Al-Mahasat*, en la cual cada una de las piezas eróticas iba seguida de otra composición moral o religiosa, con el fin, según decía, de purificar las ideas profanas de las primeras con los sentimientos religiosos que excitaban las últimas.” F. Pons Boigues, *Historiadores y geógrafos arabigo-españoles* (Madrid, 1898), pág. 57. Esta es la tradición secular con la cual enlaza el Cancionero del Arcipreste, una tradición que inútilmente buscaremos en la Europa cristiana.

está en sí misma, si sabemos tratarla . . . Torna bello a ojos del hombre aquello que antes aborrecía, y le allana lo que antes le parecía difícil, hasta el punto de trastornar el carácter innato y la naturaleza congénita” (trad. de E. García Gómez, Madrid, 1952, pág. 82).

Los ascetas cristianos y musulmanes desestiman igualmente cuanto aleja de Dios; difieren, en cambio, en que el musulmán, sea o no asceta, se mueve en un mundo de apariencias deslizantes, que no conoce la literatura cristiana cuando no ha sido fuertemente afectada por la islámica, como en el caso del Arcipreste. Ante todo, se vacila entre si el amor es o no ilícito religiosamente: “¿Cuándo vedó Mahoma el Amor? ¿Consta acaso su ilicitud en el claro texto revelado?” (trad. cit., pág. 123). Es también significativo que la virtud brote en el corazón al descubrir éste lo que en él yacía oculto: “Ya era tiempo de que el corazón despertara, y se desprendiera de los velos que lo cubrían” (trad. cit., pág. 287).

Ese “desvelarse” es un motivo estructural en la poesía árabe, sea o no religiosa: “Tal vez el surtidor ha desenvainado un sable al salir del agua, en la cual se ocultaba a nuestra mirada como en una vaina.”<sup>6</sup> O esto otro: “La vi desprenderse de su túnica, y abracé aquel sable que acababa de salir de su vaina” (*ibid.* pág. 403). Esta metáfora del siglo XI penetró en la tradición española, y Lope de Vega dice de la duquesa Casandra:

Ya viene aquí  
desnuda la dulce espada  
por quien la vida perdí.  
(*El castigo sin venganza*, II, 7)

El surtidor se desenvaina del agua, la mujer de sus velos, en una alternancia entre exterior e interior, que no ignorarían los españoles del siglo XIV, mucho más ligados entonces a los musulmanes que Lope de Vega, o Góngora, en el siglo XVII. El arte de tales transiciones era familiar a Juan Ruiz, quien se sirve de él en la forma que puede:

De prieto fazen blanco, volviéndole la pelleja [929].

Vid blanca fazen prieta buenos enxeridores [1281].

Las razones de su *Libro* no están patentes y han de ser también desveladas:

Si la razón entiendes, o en el seso aciertas,  
non dirás mal del libro que ahora rehiertas [repruebas] [68].

Del mismo modo se precavía tres siglos antes Ibn Hazm contra malas interpretaciones y por análogos motivos: “Bien sé que algunos de mis encarnizados enemigos condenará que yo haya compuesto una obra como ésta y dirá: ‘—Échóse fuera de su camino’ o ‘—Se salió de

<sup>6</sup> De una poesía del rey sevillano Al-Mu'tamid, en H. Perès, *Poésie andalouse*, pág. 203.

su campo<sup>7</sup>; mas no he de consentir que nadie me cuelgue lo que no me he propuesto . . . No echas a mala parte palabra ninguna que salga de boca de un muslim, siempre que puedas darle una buena explicación” (págs. 295-296).

El amor acerca y aleja a la vez el objeto de los deseos, sin que sea fácil saber si es el hombre o lo deseado quien se acerca o se aleja. Un célebre poeta contemporáneo de Ibn Hazm, Al-Ma'arri dice que “men of acute mind call me an ascetic but they are wrong in their diagnosis. Although I discipline my desires, I only abandoned wordly pleasures because the best of these withdrew themselves from me.”<sup>7</sup> Y dice también en otro lugar que la poesía es esencialmente falsa, “because it follows human life and nature, which belong to the vanities of this world and are themselves radically false” (*op. cit.*, pág. 51). Nicholson cita de otro poeta: “It was said by a man of acute mind that gay poetry raises a laugh, while grave poetry is fiction: therefore the poet has no choice but to tell lies or to make people laugh” (*ibid.*). Según un autor persa, “poetry is that art whereby the poet arranges imaginary propositions, and adopts the deductions, with the result that he can *make a little thing appear great and a great thing small, or cause good to appear in the garb of evil and evil in the garb of good.* By acting on the imagination, he excites the faculties of anger and concupiscence in such a way that by his suggestion men's temperaments become affected with exaltation or depression; whereby [the poet] conduces to the accomplishment of great things in the order of the world.”<sup>8</sup>

Unos dos siglos más tarde Juan Ruiz dice que “En dueña chica yaze muy grand sabor . . . En chica rosa está mucha color” (1612). El poeta es el artista de lo reversible y de lo ambiguo, de lo cómico y de lo evanescente. Las formas métricas de Juan Ruiz, exceptuando el zéjel, proceden de la tradición cristiana, pero la poética de su ánimo creador enlaza con la tradición islámica. Tardarán en percibir esto los aferrados en no aceptar mi idea de que pueden existir conexiones de “forma interior” compatibles con las diferencias de los contenidos poéticos. En el cancionero de Juan Ruiz se “desvelan,” se deslizan uno en otro el bueno y el loco amor, sin que haga falta que coincidan en todos sus temas las obras de Juan Ruiz y de Ibn Hazm. Refiere éste que dos padres blancos tuvieron un niño negro, porque en la pared de su cuarto había “la imagen de un negro en la parte del muro en donde recaía la mirada de la mujer . . . Ha sido esta idea muy traída y llevada por los poetas afiliados a la escolástica en muchos poemas en que se dirigen a lo exterior sensible como si fuese lo interior inteligible” (trad. cit., pág. 81).

<sup>7</sup> R. A. Nicholson, *Studies in Islamic Poetry* (Cambridge, 1921), pág. 125.

<sup>8</sup> *Chahār Maqāla* (cuatro discursos), por Nizāmī i 'Arudī i Samarkandī (hacia 1150), apud E. G. Browne, *A Literary History of Persia* (1906), pág. 32.

Mucho antes de Góngora es perceptible en Juan Ruiz la tradición musulmana, la cual convivía con el arte cristiano de aquél como con tantos otros aspectos de la vida española. De ahí los juegos, o corrimientos de palabras de que luego hablo: *cruz-Cruz*, *pintadas-puntos*, *ciervo-siervo*, etc. Lo cual armoniza con el entrar y salir de la figura poética que habla en el *Libro*, en la figura de don Melón de la Huerta; así se encarna también la figura de la muchacha amada por Ibn Hazm en el sol que se pone, “un sol encarnado en esta doncella” (trad. cit., pág. 233). Los personajes se desdoblán, se encarnan unos en otros, como la imagen y lo imaginado.

Aunque Juan Ruiz carezca de la riqueza poética de Góngora, y se mueva en un plano mucho más elemental, su metaforismo posee una estructura tan árabe como el de aquél. Compárense estos dos pasajes:

Los estandartes de los jinetes se cernían como pájaros en torno a tus enemigos.  
Las lanzas puntuaban lo que escribían las espadas; el polvo del combate era la arenilla que secaba el escrito, y la sangre lo perfumaba.<sup>9</sup>

Las puestas de la vaca, lechones e cabritos  
allí andan saltando e dando grandes gritos;  
luego los escuderos, muchos quesuelos fritos,  
que dan de las espuelas a los vinos bien tintos [1085].

Juan Ruiz interpretó temas de la tradición cristiano-europea con sensibilidad hispano-musulmana. Los quesos fritos espolean a los vinos tintos como las lanzas puntúan, o las espadas escriben. La diferencia es que las metáforas de Juan Ruiz son más prácticas, menos desinteresadas, que las árabes y gongorinas, porque el campo de su fantasía es más reducido. Lo que no significa que alguna de ellas no sea lindísima:

Estaba delante [de don Carnal] su alférez homil,  
el hinojo fincado, en la mano el barril;  
tañía a menudo con él el añafil;  
parlava mucho el vino, de todos alguacil [1096].

El fondo de acción narrable y de figuras esculturalmente cerrada no es el de la poesía lírica de los árabes, cuyas imágenes—perlas sin enlace—piden ser contempladas como una discontinuidad, y en actitud extática:

La luna es como un espejo cuyo alinde han empañado los suspiros de las doncellas.

Y la noche se viste con la luz de la lámpara, como la negra tinta se viste con el blanco papel.

No hay en Juan Ruiz símiles en que, como en algunos árabes, el dato de nuestra experiencia casi queda en sombra: la berengena “Parece un corazón de cordero entre las garras de un buitre” (*Libro de las*

<sup>9</sup> *Libro de las banderas de los campeones*, trad. E. García Gómez, pág. 229.

*banderas*, pág. 171); las imágenes de nuestro autor enlazan con un acontecer más que con un parecer, y tienden a vitalizar la actividad de cuanto su fantasía le representa. En otras imágenes del árabe se suprime el enlace entre lo real y lo imaginado (“parece,” “es como,” etc.), y la metáfora animante se convierte en actividad de un objeto, o en cualidad, si el objeto es pasivo:<sup>10</sup>

Cada una de las flores abría su boca en la oscuridad buscando cada una de las ubres de la nube fecunda [pág. 183]; La mejilla de la tierra se ha cubierto del bozo de las hierbas [pág. 156].

En los dos últimos ejemplos hay una superposición de imágenes (flores-recentales, tierra-rostro, hierbas-bozo) que no aparece en Juan Ruiz. Pero éste hace del objeto algo activo y animado, y recela así su familiaridad poética con los moros; sus vitalizaciones son muy distintas de la abstracta personificación usual en la alegoría medieval europea. Al Amor

rescibenlo los árboles con ramos e con flores . . .  
 rescibenlo los omes e dueñas con amores . . . ,  
 el rabé gritador, con la su alta nota . . .  
 La viuela de arco faz dulces devailadas . . . [1226-31].

Un frenesí verbal e imaginativo anima el estilo de Juan Ruiz, perfecta simbiosis artística de la tradición cristiana y de la árabe. Personas, animales y cosas conviven en una armonía poéticamente fecunda:

Sey como la paloma, limpio e mesurado;  
 sey como el pavón, loçano, sosegado [563].

La tendencia a animar cualquier objeto de la fantasía, lleva a concebirlo como expresión de sí mismos, como siendo realización de su propio existir, no como narrados o descritos desde fuera de ellos:

Vino el cabrón montés, con corços e torcazas,

---

<sup>10</sup> La tendencia a equiparar el sujeto y el objeto es funcional en la poesía árabe y es auténtico aspecto de la estructura del vivir árabe:

“El corazón se vuelca por entero en favor [de los versos], y ellos se adentran en el corazón sin permiso.”

“El amor está cansado de recorrer la distancia que nos separa, y de viajar de él hasta mí y de mí hasta él.”

“Yo le hice caer [al vino] en mi boca, y él me ha hecho caer a mí” (*ibid.*, págs. 121, 136).

El tema del amor, por consiguiente, es expresión de la realidad del mundo en que el hombre se mueve; unifica en existencia lo que el pensamiento occidental unifica como esencia objetivada. La realidad en esta poesía se manifiesta en la niveladora reciprocidad del sujeto y del objeto. Pero como ocasionalmente hubo ciencia de tradición helénica entre los árabes, algún verso de un desconocido poeta reaccionó contra la creencia habitual: “Los ojos tienen por diminuto al astro; pero la culpa de la pequeñez es del ojo y no del lucero” (pág. 124).

de siendo *sus* bramuras e muchas amenazas [1091].<sup>11</sup>  
Vino *su* paso a paso el buey, viejo lindero [1091].

El pulpo a los pavones non les dava vagar . . .  
como *tiene* muchas manos, con muchos puede lidiar [1116].

Cada persona y cada animal existe según la condición y la posibilidad ínsitas en ellos; el andaluz fantaseando y dejándose seducir por el amor, el toledano siendo austero, y el pulpo luchando con sus numerosos tentáculos.<sup>12</sup> La vivificación del “dentro” lleva a presentar a personas y cosas realizándose en el “fuera” de su trabajo vital—doña Endrina, don Carnal, el buey, el pulpo, o los instrumentos de música. Y así está visto el *Libro* mismo, que vive mientras irradia sus versos bellos y . . . “extraños” según su autor.

Seguro en cuanto a su fe cristiana, el autor discurre, al mismo tiempo, por los caminos literarios de los moros españoles, no muy seguros en cuanto a los límites entre unas cosas y otras. De ahí que “bueno” y “loco” amor recíproquen sus valores, y que el *Libro* pretenda dar lecciones de ambos; de ahí que nunca se sepa con claridad qué se dice en broma, y qué en serio. El “buen amor” de Dios se vuelve así el de Trotaconventos:

Por amor de la Vieja e por dezir razón,  
*Buen Amor* dixe al libro [933],

lo cual ni es chiste, ni deja de serlo, porque no podemos aplicar a esta obra nuestros criterios racionales de hoy acerca de lo que es razón, comicidad y seriedad. Proponiéndoselo o no, la transposición a la zona románica de España de las formas de la imaginación y de la sensibilidad árabes producía efectos humorísticos o cómicos—se prestaba en todo caso a producirlos. ¿Cómo hubiera sido posible, por otra parte, que un escritor castellano poetizara en serio acerca del amor como impulso vital, a la vez delicioso y arriesgado? Para corregir nuestra perspectiva en este caso conviene tener presente algunas muestras de lo que se había poetizado y pensado sobre ello en la España árabe, abierta, sin duda alguna, al conocimiento de los cristianos.

Los textos árabes, como cualquier otra realidad, poseen sentido

<sup>11</sup> El *cabrón*, animal muy lujurioso, vino diciendo *bramuras* (no simplemente “bramando”); dice a Don Carnal que si *enlaza* con él a Doña Cuaresma, “non te podrá empercer con todas sus espiņas” (1091), frase que, como en otros casos, hay que completar con la imagen de una situación no expresada: Doña Cuaresma es una bruja que puede tener trato carnal con un *cabrón*.

<sup>12</sup> “El que conoce a fondo lo que son los temperamentos o complejiones morales de los hábitos humanos, así los laudables como los vituperables, sabe perfectamente que nadie es libre o capaz de hacer algo diferente de lo que hace, es decir, de lo que Dios crea en él . . . El hombre de feliz memoria no puede menos de recordar, como el de memoria torpe no puede menos de olvidar” (Ibn Hazm, *Historia crítica de las religiones*, trad. Asín, III, 277).

esotérico, lo cual guarda armonía con la posición total del musulmán frente al mundo y frente a su vida. Se comprende así que las ideas de la secta de los bātiniya, apegada al sentido oculto de los textos sagrados, penetraran en la literatura. Al-Mu'tamid, rey de Sevilla, roció con agua de rosas el cuerpo de una concubina, y un poeta dijo sobre ello: "Los rasgos de su belleza son seductores, y su piel es de extremada delicadeza: casi se podría percibir lo que es el interior (bātin) por el exterior (zahīr)." <sup>13</sup>

Dice Ibn Moqaffa' en su prólogo a *Calila e Dimna*, que los sabios de la India y de otras partes buscaron medios "para manifestar al exterior sus razonamientos," y por eso hicieron hablar a los animales salvajes. La ventaja de tal procedimiento era "decir *encobiertamente* lo que querían," y fomentar así el gusto por la filosofía (i.e., el saber acerca de la conducta humana), habituando la mente a descubrir lo interior tras lo exterior, sin lo cual ningún saber es provechoso: "si omne levase nuezes sanas con sus cascas, non se puede dellas aprovechar fasta que las parta e saque dellas lo que en ellas *yaze*." El saber aquí vale menos como conocimiento que como guía para la acción, porque "el saber es como el árbol, e la obra es la fruta; e el sabio non demanda el saber sinon por aprovecharse dél" (pág. 7). No versa tal saber sobre la naturaleza sino sobre el vivir del hombre; su meta es la valoración de la conducta, y no trazar normas absolutas y rígidamente objetivables. Recordemos que en el Islam no hay separación entre la ley jurídica y la ley religiosa, y que Ibn Hazm mezcla el amor humano y su restricción moral. Vivir es caminar entre símbolos de símbolos; no entre apaerencias de sustancias, sino entre "sesos" o significaciones.

Por este motivo los juegos de palabras en árabe son algo más que figuras retóricas o adornos supletorios; los juegos de los niños no son distracción, son su ocupación normal. Una forma de palabra se desliza en otra, como la figura negra de la pared se deslizaba en el color negro del hijo que tiene la mujer blanca. Un título de un libro reza: *Libro peregrino* (mugrib) *sobre las galas del Occidente* (Magrib). <sup>14</sup>

*La estructura del Libro consiste en una continua  
e interna transición*

La acogida adversa o favorable que Don Amor recibe en diversos lugares de España no está enjuiciada como pecado o como virtud sino presentada como un acontecer. Por las confidencias de don Amor,

<sup>13</sup> H. Perès *Poesie andalouse*, pág. 405.

<sup>14</sup> Ver Dámaso Alonso, "Poesía arábigo-andaluz y poesía gongorina," en *Al-Andalus*, VIII (1943), 147, y E. García Gómez, traducción de *El libro de las banderas de los campeones*, pág. 121, para otro hecho análogo: "Versos (*šī'r*) que sobrepasan en esplendor a Sirio (*al-Šī'ra*)."

hechas "con suspiro e como con coidado" (1303) al personaje que en el *Libro* se expresa, sabemos de sus andanzas :

en la invernada visité a Sevilla,  
toda el Andalucía, que non fincó y villa ;  
allí toda persona de grado se me omilla,  
andando mucho vicioso, quanto fué maravilla [1304].

Don Amor dice, pues, que los andaluces eran sensuales, y antes se nos dijo que eran fantasiosos: "tomé senda por carrera, como faz el andaluz" (116). El éxito o el fracaso de Don Amor no va ligado a un propósito moral, pues depende de la condición de quienes se enfrentan con él, o sea, del modo en que el autor los caracteriza (tal caracterización era un hecho nuevo en la literatura española). Para hacer sufrir a Don Amor los rigores de la austeridad cuaresmal el poeta eligió la gente toledana ; pocos lo recibieron, y, en cambio, vino a él

mucha dueña, de mucho ayuno *magra*,  
con muchos pater nosters e con mucha oración *agra* [1306].

Las oraciones, aunque *agras* y dichas por mujeres *magras*, ahuyentaron al malquisto visitante :

echáronme de la cibdad por la puerta de Visagra [1306].

Para consolarse de tanto desvío marchó Don Amor a Castro Urdiales, al puerto de mar desde donde la rigurosa Doña Cuaresma había iniciado su ofensiva (1073) :

Fui tener la cuaresma a la villa de Castro,  
recibieronme muy bien a mí e a mi rastro [séquito] [1311],

lo cual prueba que no fué la cuaresma el motivo para el mal trato recibido antes por Don Amor. El motivo hay que buscarlo en el ritmo alternado de cuanto en el libro acontece. La moral, como todo lo demás, se subordina a la estructura de transición y deslizamiento en que el *Libro* consiste. La vida es aquí impulso y movimiento reiterado, no una sucesión de contenidos cerrados y fijos. El estilo cambiante y translativo se manifiesta en ciertas palabras, en la reiteración del relato, en el paso del amor a la austeridad, o de Doña Cuaresma vencedora a Doña Cuaresma fugitiva.

En la pelea de Doña Cuaresma y Don Carnal, el ciervo ofrece a éste sus servicios :

Ahevos ado viene muy ligero el *ciervo* :  
"omíllome"—diz—"señor, yo el tu leal *siervo*,  
por te fazer servicio, ¿non fui por ende *siervo*?" [1089]

En la copla 121 la palabra *cruz* es, a la vez, nombre de persona y

nombre del símbolo santo ante el cual un cristiano se arrodillaba y santiguaba: "Cuando la *Cruz* veía, yo siempre me omillava."<sup>15</sup> En un pasaje importante para la intelección total del *Libro*, el autor juega con la alternancia entre *miente* y *verdat*, *pintadas* y *puntos*:

Las del Buen Amor son razones encubiertas:  
trabaja do fallares las sus señales ciertas.  
Si la razón entiendes, o en el seso aciertas,  
non dirás mal del libro que ahora rehiertas [repruebas].  
Do coidares que *miente*, dize mayor *verdat*;  
en las coplas *pintadas* yaze la falsedat;  
dicha o buena o mala, por *puntos* la juzgat;  
las coplas con los *puntos*, load o denostat.  
De todos instrumentos yo, libro, so pariente;  
bien o mal, cual *puntares*, tal te dirá ciertamente;  
cual tú dezir quisieres, í faz *punto* y tente;  
si me *puntar* supieres, siempre me avrás en *miente* [68-70].

*Pintadas* significa "coloradas, falsificadas";<sup>16</sup> la forma de la palabra suscitó *puntos*, los usados en los libros de música para notar la melodía y el modo de tocarla o cantarla; de ahí *puntar* o *puntear* un instrumento de cuerda. El sentido técnico de *punto* me interesa ahora menos que la comparación del libro con un instrumento musical, como consecuencia de haberse deslizado el *punto* del libro de música en el *puntar* del instrumento, todo ello iniciado en el contraste *miente-verdat*, y en los múltiples sentidos inherentes en *coplas pintadas* "falseadas." Los sentidos del *Libro* variarán como las reacciones de las gentes de Sevilla, Toledo o Castro Urdiales frente a Don Amor. El autor juega con ello deliciosamente, e invita al lector a entrar en el juego. Conociendo esta obra, resultaría pueril dar sentido lógico a las palabras *miente* y *verdat*, y buscarles un contenido firme y objetivo. El autor no se lo ha dado, y al pretender buscarlo algunos falsean su obra totalmente, pues insisto en que los versos antes citados no encierran ningún sentido cerrado y objetivable. "Señales *ciertas*, mayor *verdat*" flotan en un inasible aire poético lo mismo que "miente, pintadas, cual puntares." Ni cabe dar ningún sentido preciso a "siempre me avrás en miente." ¿Qué vamos a guardar en la mente? Las palabras y lo que dicen flotan en un aire de *ballet*, en el cual se nos invita a participar: "cual tú dezir quisieres, í faz punto y tente." Que cada uno, pues, se detenga en su verdad . . . poética, de instrumento musical. Ya es significativa la correlación fónica entre "do coidares que *miente*" y "siempre me avrás en *miente*."

<sup>15</sup> El nombre de la muchacha, *Cruz Cruzada* (116), era ya un deslizamiento de su nombre, una reiteración de sí misma, ampliada.

<sup>16</sup> Cf. el antiguo francés *peint*, "fingido, falso."

Al Arcipreste no le interesaba la verdad que buscaban los glosadores de la Biblia o de los textos legales.<sup>17</sup> Lo que claramente dice es que el *Libro* es como esos instrumentos que describe y anima en varios lugares de su cancionero, un instrumento creador de fluencias abiertas y reiterables, tan unidas al arte del poeta como al gusto interpretativo del lector. El Amor (¿loco?, ¿bueno?) es, por lo mismo, más una incitación reiterada, que una ocasión para dogmatismos moralizantes, incompatibles en absoluto con el tono y estilo de la obra. Las personas aman o desaman; los animales corren, luchan o nadan; los instrumentos tañen. Y el, lector, a su vez, ha de tañer el libro e interpretarlo. ¿Cómo? Juan Ruiz no lo dice; únicamente le interesa el movimiento interpretativo como tal, como función movедiza y deslizante:

Non tengades que es libro necio, de devaneo,  
 nin tengades que es chufa algo que en él leo . . .  
 El axenuz, de fuera más negro es que caldera:  
 es de dentro muy blanco, más que la peña vera;  
 blanca farina está so negra cobertera,  
 açúcar negro e blanco está en vil cañavera [16-8].

Esta admonición entra, como todo lo restante, en la fluencia del *Libro*, y es reiterada una y otra vez,<sup>18</sup> aunque nunca diga el autor: “esto es bueno, y esto es malo” en modo claro y decisivo—y en serio, y sin contradecirse unas líneas más tarde. El pasaje citado ha de entenderse en concordancia con estos otros:

A la razón primera tornóle la pelleja . . .  
 De prieto fazen blanco, volviéndole la pelleja [827, 929].  
 Vid blanca fazen prieta buenos enxeridores [1281];  
 Enxería los árboles con ajena corteza [1291].

Lo negro y lo blanco, la corteza propia del árbol y la corteza ajena no son mejores unos que otros, sino aspectos de la transición y alternancia de que son indicio. El injerto, los colores opuestos, mantienen viva y en eficaz movimiento la estructura del *Libro*; le son necesarios y poseen así auténtica validez artística. Salta a la vista la diferencia entre

<sup>17</sup> No cabe tampoco comparar a Juan Ruiz con los poetas provenzales del *trobar clus* (poesía cerrada a la fácil comprensión); aquellos adornaban y enrevesaban su arte para alejarse de la poesía de tono fácil y ligero (*trobar leu*). Los enigmas de aquella oscura poesía no eran funcionales, no enlazaban con la estructura interior de la obra. El poeta, por lo demás, declaraba conocer la clave de los enigmas que proponía al lector: “Si alguien quiere replicar a este verso, yo no te dejaré de defender, verso, y de decir por qué me he permitido poner en ti tres palabras de diverso sentido” (tres motz de divers sens) (Alegret, en A. Jeanroy, *Jongleurs et troubadours*, pág. 6; Martín de Riquer, *La lírica de los trovadores*, pág. 133).

<sup>18</sup> Véanse coplas 46, 65, 67, 443, 892, 904, 908, 986, 1390, 1631.

esta forma poética y la de las disputas medievales entre el alma y el cuerpo, el agua y el vino o el clérigo y el caballero, pues los términos en ellas opuestos son sustancias fijas, no cualidades adjetivas o situaciones flucentes y reversibles. Al Arcipreste le atrae lo movable y transmutable, en las plantas, en las pieles o en los amores. La muchacha *Cruz* se vuelve una *cruz*, del mismo modo que pasa de su primero a su segundo amador. El *Libro*, abierto en su fluir cambiante, proyecta esa su propiedad estructural en el vivir de quien lo lee :

... Faré  
 punto a mi librete, mas *non lo cerraré*.  
 Buena *propiedad* ha do quier que sea,  
 que si lo oye alguno que tenga *mujer fea*,  
 o si mujer lo oye que su marido vil sea,  
 fazer a Dios servicio en punto lo desea.  
 Desea oir misas e fazer oblaçiones,  
 desea dar a pobres bodigos e raciones [1626-8].

Así pues, tener mujer linda dispensaría de ir a misa ; aunque más exacto sería pensar que el lector, de no piadoso, se hace piadoso, en virtud del mismo ritmo vital antes observado : “Vid blanca fazen prieta buenos enxeridores” (1281). Sólo que en este caso el “enxeridor” es el impulso irradiante del *Libro* vuelto y volvedor.

Por todo lo cual no me limitaría a llamar paronomasia, o juego de palabras, el deslizamiento del nombre de persona *Cruz* en el nombre común *cruz* ; vería en ello un signo más de la estructura formal del *Libro* ; a la luz de tal idea podemos recorrerlo desde uno a otro extremo sin perdernos en su, a primera vista, informe laberinto. Porque la transición consiste, en ocasiones, en brincar desde la palabra a la imagen no expresada de algo relacionado con aquélla. Por ejemplo : al decir *liebre*, para designar al animal que acude “presta e ligera” al alarde bélico (1090), salta el poeta a la imagen de una vestidura forrada con pieles de liebre, las cuales transmiten la sarna y pueden causar diviesos a quien roce con las tales pieles su cuello ; la liebre entonces, hablando como animal vivo y como si ya fuese su futuro pellejo convertido en indumento, promete a Don Carnal comunicar sarna y diviesos a la vieja Doña Cuaresma. Cuando esos diviesos se revienten, la Vieja sufrirá tanto que “más quisiera pasar a ser yo, liebre, y a meterse en mi pelleja—a deslizarse su existencia en la mía.” La transición forma así un ciclo progresivo-regresivo, convertible y reversible. Con lo cual comprenderemos el hasta ahora ininteligible pasaje :

Vino presta e ligera al alarde la liebre :  
 “Señor,—diz—“a la dueña yo le metré la fiebre ;  
 darle he sarna e diviesos que de lidiar non se miembro :  
 más querría mi pelleja cuando alguno le quiebre” [1090].

El desdoble interior, en la fantasía, del animal presente como unidad en un *yo* o un *él* que habla o se mueve, presta vivacidad y encanto muy extraños a la obra de Juan Ruiz, muy distinta del alegórico *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, o de la *Bataille de Caresme et de Charnage*. En nuestro *Libro*, la visión del animal expresado ha de integrarse en la aureola metafórica, aunque tácita, que lo ilumina. La ballena atacó a Don Carnal: “abraçóse con él, echólo en la arena” (1120). ¿Quiere decir esto que la ballena lo derribó en la arena con sus *brazos*? En modo alguno. Hay, desde luego, un abrazo metafórico, pero la realidad poética es que la ballena se encuentra, a la vez, en la orilla y en el mar, abrazando a Don Carnal y teniéndolo en su vientre como a otro Jonás, para luego lanzarlo en la orilla: “et evomuit Jonam in aridam” (*Jonas*, II, 11). *El Libro de Buen Amor* es, en tales casos, la primera manifestación de lo que un día será la poesía de Góngora.

La simultánea estancia en el mar y en la tierra—la una expresa y la otra tácita—se repite en el caso de las anguillas:

De parte de Valencia venían las anguillas,  
salpresas e trechadas, a grandes manadillas:  
davan a Don Carnal por medio de las costillas;  
las truchas de Alverche dávanle en las mexillas [1105].

Como en el caso de la liebre, las anguillas, están muertas y vivas, lo mismo que Don Carnal está en la tierra y nadando en el agua, y como antes estaba la ballena. Se halla, además, en el mar de Valencia y a la vez en el río Alberche, vestido y desnudo; en otro caso, las anguillas no le darían “por medio de las costillas.” La trucha brincadora le pega en la cara, que lleva fuera del agua. Poco después la *lixa*, con su “muy duro cuero, con mucho garavato, / a costados e a piernas dávaes negro rato” (1109); la piel rasposa de la lija no habría causado mucho mal a una persona vestida.

Se pasa del pez en el mar al pez en la tierra; habla el poeta en primera persona en el episodio de sus amores con doña Endrina (596-891) y esa persona se convierte en don Melón de la Huerta (738) y luego en don Melón Ortiz (881). Escapa el poeta a la fantasía de imaginarse en amores con doña Endrina (“díxela por te dar ensiempro, non porque a mí avino”<sup>19</sup>—909), para inmediatamente infundir su conciencia de hombre de carne y hueso en la conciencia de otro ente de ficción:

Siendo yo después de esto sin amor e *con cuidado*,  
vi una apuesta dueña seer en su estrado:  
mi corazón en punto levómelo forçado [910].

El *cuidado* es la fuerza que impulsa a la actividad transiente del vivir,

<sup>19</sup> El poeta había seguido, en efecto, en sus líneas generales el diálogo *Pamphilus*, versificado en latín en el siglo XII. Véase la edición de Eugène Evesque, en *La “Comédie” latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*, II (Paris, 1931).

sentido por Juan Ruiz como un *salir de* para *entrar en*, sea cual fuere el motivo o la ocasión :

Pues que de penitencia vos fago mención,  
repetir vos querría una buena lición [1131].

Lo cual lleva a pensar en la persona de quien ha de dar la lección :

Esme cosa muy grave en tan grand fecho hablar . . .  
so rudo e sin ciencia<sup>20</sup> non me oso aventurar . . .  
escolar so mucho rudo, nin maestro nin doctor [1133, 1135].

De lo espiritual e invisible se pasa a lo material y visible. No basta con arrepentirse dentro de la conciencia, porque la Iglesia no tiene acceso a aquélla. Hace, pues, falta pasar del dentro del alma al fuera del cuerpo; el penitente “es menester que faga, por gestos y gemido, / signos de penitencia . . . sospiros dolorosos, muy triste sospirando . . . de los ojos llorando . . . la cabeça enclinando” (1138-9). Hay clérigos ignorantes que absuelven de sus pecados a quienes no son sus feligreses; el autor lo dice como algo general y abstracto, como una regla de derecho canónico. Mas de ahí pasa de golpe a la visión de una realidad concreta y tangible, para ejemplificar lo anterior :

¿Qué poder ha en Roma el juez de Cartagena,  
o qué juzgará en Francia el alcalde de Requena? [1146].

Esta frase, de un cómico sin precedente en España, enlaza, sin embargo, de modo normal con el estilo de entrar y salir, de subir y bajar, en el cual el *Libro* se funda y arquitectura. La fluencia y la transición son funcionales, y así carece de fijeza rigurosa la frontera entre el amor santo y el amor loco,<sup>21</sup> entre lo serio y lo burlesco, entre lo abstracto-genérico y lo concreto-sensible.

Precisaré bien que los términos de estos contrastes pueden hallarse en otras obras de la Europa cristiana, en las cuales coexisten la broma y la seriedad, la virtud y el pecado; pero en la obra de Juan Ruiz las posiciones extremas que señalo surgen como continuo deslizamiento de la una en la otra, según he hecho ver en los textos citados antes. Nos explicaremos ahora que aunque Juan Ruiz tome asuntos y motivos de la literatura juglaresca de Europa, éstos adquieran un sentido muy singular dentro del *Libro de Buen Amor*.

### Conclusión

La relación que establezco entre la obra de Ibn Hazm y la de Juan

<sup>20</sup> Ya había dicho Brunetto Latino al comienzo de *Li Livres dou Tresor* (escrito entre 1262 y 1266) : “Et si ne di je pas que cist livres soit esterais de mon *poure sens*, ne de ma *nue science*” (Y así no digo yo que este libro haya salido de mi pobre inteligencia, desnuda de ciencia).

<sup>21</sup> Dice Juan Ruiz : “Si algunos . . . quisieren usar del loco amor aquí fallarán algunas maneras para ello” (ed. Ducamin, pág. 6).

Ruiz en mi libro *España en su historia* y en las páginas anteriores, es una relación de estructura, no de contenido. Así está presente el *Quijote* en el *Tartarin*, de Daudet, o en *El Idiota*, *Le Rouge et le Noir*, *Madame Bovary*, etc.

E. García Gómez ha escrito unas excelentes páginas al frente de su admirable versión de *El collar de la paloma*, que ya era hora apareciese en español. En ellas se refiere amablemente a mis trabajos históricos, y a mi estudio del Arcipreste de Hita. De una parte asiente: "Creo, como Castro, que en la obra del Arcipreste hay muchísimos elementos árabes" (pág. 55); de otra, declara que "*El collar de la paloma* y el *Libro de buen amor* me siguen pareciendo obras distintas" (pág. 52). A mí también, y nunca he dicho otra cosa. Como no soy arabista, no he hecho incursiones en su campo, ni me he convertido "a las tesis árabes" (pág. 50), ni adoptado "las conclusiones de los arabistas españoles" (pág. 51). No me preocupa la cuestión de si la poesía provenzal deriva o no de la árabe, ni aspiro a realzar ni a rebajar la importancia de ninguna literatura. Estoy tratando de determinar con algún rigor qué sean, o cómo sean las gentes hispanas, y de poner sentido inteligible en el término "español." He hecho ver que los visigodos no pueden ser llamados españoles, y que éstos empiezan a manifestarse en conexión con la empresa de la Reconquista, y como una textura ya cristiano-islámica. La figura de esa vida no coincide ni con la de Toledo en el siglo VI, ni con la de Córdoba en el X. Sería absurdo pretender desgarrar tal complejo de vida en dos sociedades distintas, pues los hispano-cristianos de la Reconquista son como son por haberse forjado aquella su especial vida en lucha y convivencia con los musulmanes. Lo seguro es que los hispano-cristianos de los siglos X y XI (época en que he situado el origen de quienes hoy aparecen como españoles) no eran ya como los súbditos de los reyes visigodos. He hecho ver claramente la motivación islámica de la creencia en Santiago, de la guerra santa, de la tolerancia, del hecho de llamarse los nobles *ijosdalgo*, etc.

En el mismo sentido hablo de la presencia de *El collar de la paloma* en el *Libro de buen amor*; las anteriores páginas reiteran y aclaran lo dicho en mi *España en su historia*. No era fácil entender la peculiar estructura de la obra del Arcipreste insistiendo tercamente en su carácter cristiano-europeo, sin observar cómo funciona su contenido y sin preguntarse por las posibilidades de tal funcionamiento. Los lectores, algunos, reaccionan como quienes se niegan a reconocer que, sin el *Quijote*, no existiría la llamada novela moderna. De ahí que yo vaya prefiriendo decir "Literatura contrastada" en lugar de "Literatura comparada."

Careciendo de antecedentes en que apoyarme, he tenido que hacer comprensible en alguna forma la existencia de analogías entre las obras

de Juan Ruiz y de Ibn Hazm. El *Libro de buen amor* es un despliegue de experiencias amorosas, reiteradas y fluyentes, centradas en una voz que va relatándolas, voz de una conciencia que deambula por varios personajes, en progreso y regreso constantes, en alternancia de tono más y menos poético (como en una *maqāma*), de tensión ascética y tensión erótica. Unos mismos tipos, propios de la literatura árabe, aparecen en ambas obras: el mensajero infiel, el guardián de la mujer, el mesturero, el divulgador del secreto, etc. El acorde de la ilusión y el desengaño dan a ambas obras un ritmo homogéneo; en ambas, la visión de la realidad es como he hecho ver en las anteriores páginas. Podría añadir muchas más. ¿Para qué? Si alguien no percibe de golpe el enlace entre *Madame Bovary* y el *Quijote*, es inútil insistir. ¿Cómo demostrar que la pobre Emma, sin jamelgo y sin lanza, debe su existencia literaria a haber reencarnado en ella Flaubert, genialmente, la figura del Hidalgo de la Mancha?<sup>22</sup>

*Princeton University*

---

<sup>22</sup> Rafael Lapesa me ha hecho el favor de leer las pruebas de este artículo y de hacer alguna atinada sugestión.