

## DIGRESIÓN Y COHERENCIA LIBRO DE BUEN AMOR 1266-1380

La función estética, como función vacía, exige plantearse la alteridad de las relaciones que se crean en períodos históricos diversos y en grupos diferentes.

En general es una tarea difícil pero en el caso concreto de la literatura medieval el problema es mucho más arduo.<sup>1</sup> Entre otras cosas se trata de una poética tan diferente de la nuestra que incluso la diferencia habitual entre texto literario y no literario (por ejemplo), resulta muy difícil de fijar. O por lo menos sería bastante más complicado de lo que ya es actualmente. Una poética en la que un tratado teológico, una recopilación de epístolas o sermones de predicador, un pasionario, etcétera, son tan literarios como cualquier *roman courtois* o cualquier texto del mester de celiencia, o, si se quiere, tan poco literarios como muchos de esos textos.

Para acceder a esa poética hay dos formas posibles: o vemos lo que dicen los coetáneos sobre teoría literaria o intentamos deducir una estructura a partir de los textos mismos como realizaciones. Si partimos del segundo camino, caeremos fácilmente en la tergiversación de leer un texto medieval a partir de nuestra poética postromántica. Si tomamos el primer camino, resulta que hay poquísimos textos teóricos en romance y algunos más, en cantidad y calidad, en latín. Pero, en síntesis, la poética medieval es algo ya irrecuperable para nosotros.

De todas formas y a sabiendas que no vamos a llegar muy lejos, creo que se debería dar más importancia a lo poco que dicen los coetáneos, especialmente los textos teóricos en

<sup>1</sup> Baste remitir a intentos como los de E. Vinaver, "A la recherche d'une poétique médiévale" *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2 (1968), 1-18; A. C. Spearing, *Criticism and Medieval Poetry*, Whitstable, 1972; H. R. Jauss, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Munich, 1976.

latín. Si alguna vez dos sistemas lingüísticos y poéticos han estado más íntimamente unidos ésta ha sido la Edad Media. Creo que no necesito demostrar este punto.

Realmente, ni siquiera los textos editados y accesibles como las *Artes Poetriae* de los siglos XII y XIII han obtenido la atención que merecerían. Por citar un ejemplo, Paul Zumthor, en un artículo de síntesis del nuevo *Grundriss*, bajo el título de "Poétique et rhétorique", las despacha en unas pocas páginas tachándolas de poéticas estrictamente formales.<sup>2</sup>

Las *Artes Poetriae* aparecen como fruto del renacimiento del siglo XII, como obras complementarias en los Estudios de Gramática. Textos paralelos a las nuevas gramáticas en verso como el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu. Están pensadas para varios niveles: un nivel elemental como el *Ars versificatoria* de Mathieu de Vendôme para estudiantes de gramática, y un nivel superior como la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf o la *Poetria* de Juan de Garlandia para estudiantes de retórica.<sup>3</sup>

Son poéticas de género, como la mayor parte de las teorías literarias antiguas. Sirven para un tipo muy concreto de materiales: las narraciones en verso o en prosa de mitos o héroes clásicos, cuentos y fabliaux tradicionales como algunas de las comedias elegíacas, etcétera. La materia o el tema es general, tradicional (*communis*), expuesta por algún poeta anteriormente o es nueva, desacostumbrada (*inusitata*), no tocada (*illibata*), nunca se dice que es inventada. La misma palabra *invenire* significa encontrar pero no inventar. Esa cara de la teoría se alude de pasada pero no se desarrolla. Estas artes son como reglas generativas para desarrollar un tema dado, un breve argumento que se puede transformar casi mecánicamente en un poema.

<sup>2</sup> P. Zumthor, "Rhétorique et poétique latines et romanes" en H. R. Jauss — E. Köhler, *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters, I. Generalites*, Heidelberg, 1972, pp. 57-92; ahora también en P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, París, 1975, pp. 93-124.

<sup>3</sup> Cfr. D. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth and Thirteenth-Century Arts of Poetry", *Speculum*, 41 (1966), pp. 262 y ss.

Entre esas reglas de conversión que dan las artes, querría resaltar una que tiene especial interés: la cohesión a nivel semántico entre tema central y digresión. Entre lo que para una narratología ingenua sería estructura del relato y elementos inútiles, las digresiones, descripciones, comparaciones, etcétera. Elementos que para una poética medieval son mucho más importantes que la estructura del relato mismo.

Es el contrapeso de la ausencia de un criterio de unidad como la entendemos desde el Renacimiento. Las *Metamorfosis* de Ovidio ofrecen un modelo inicial y los textos paralelos pueden ser las materias de Bretaña, Francia y Roma, con sus inmensos ciclos sin principio ni fin, o el mismo *Libro de buen amor*. Se trata de apartarse del tema y volver a él como en meandros. Pero ese apartarse del tema no es arbitrario en modo alguno.

Uno de los textos más interesantes en ese aspecto es la justamente divulgada *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf de principios del siglo XIII de la que se conservan muchísimos manuscritos (en bibliotecas hispanas concretamente dos, número realmente exorbitante para la Península).<sup>4</sup>

Todo ese arte está guiado por el concepto recurrente de la íntima unidad entre idea central, tema y realización. Los pasos a seguir según el mismo Vinsauf son:

- 80 Est operae primae, quo limite debeat ordo  
Currere; — cura sequens, qua compensare statera  
Pondera, si juste pendet sententia; — sudor  
Tertius, ut corpus verborum non sit agreste,  
Sed civile; — labor finalis, ut intret in aures
- 85 Et cibet auditum vox castigata modeste,  
Vultus et gestus gemino condita sapore.

[Será la primera tarea a) fijar qué camino debe seguir la disposición; b) la siguiente preocupación será con qué criterio sopesar los elementos, si la idea está equilibrada; c) el

<sup>4</sup> Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, ed. E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París, 1962, pp. 194-262; en adelante citaré por esta edición; sobre la difusión de Vinsauf en España, *cfr.* Ch. Faulhaber, "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas" *Abaco*, 4 (1973), pp. 191-193, y también *infra* n. 27.

tercer esfuerzo se dirigirá a que el cuerpo de las palabras no sea agreste sino civil; d) será el trabajo final que entre por las orejas y que la voz, temperada y educada, alimento el oído, sazonada por el doble sabor del rostro y el gesto.]

Esto es: a) la disposición del material, b) desarrollo o síntesis de ideas (*amplificatio*), c) la *elocutio* u ornato, y d) la recitación del texto. Todos estos puntos están jerarquizados y deben tener una coherencia respecto a la idea, la materia.

La coherencia es un rasgo evidentemente fundamental en poética que recorre toda la obra literaria y permite que a través de un solo rasgo —si atendemos a la estilística de Leo Spitzer— podamos acercarnos a la obra de forma global.<sup>5</sup> En el medievo además, coherencia enlaza con analogía como forma de pensamiento y condiciona una concepción del mundo. Podríamos decir que comporta una forma poética de concebir el mundo.<sup>6</sup>

En la poética de Vinsauf esta coherencia tiene una especial importancia en el segundo paso de la elaboración de la obra, la teoría de la amplificación, uno de los primeros intentos que tenemos de hacer una taxonomía de los elementos que conforman una narración.

Vinsauf precisa que la amplificación no es un pegote que se añade a la narración, sino que es algo que surge de la materia que es maleable como la cera y puede estirarse o hacerse compacta (vv. 213-218). Vinsauf distingue ocho formas de amplificación: tres de ellas son focalizaciones, emparentadas con las figuras de dicción, la *expolitio* (repetir lo mismo con otras palabras), *circuitio* (perifrasis), *opositum* (por negación de su o sus contrarios). Las otras cinco son por cambio en la cadena de la comunicación: *apostrophe* (se aparta de los receptores-lectores para dirigirse a otro re-

<sup>5</sup> Cfr. P. M. Wetherill, *The Literary Text: An Examination of Critical Methods*, Berkeley-Los Angeles, 1974, p. 80; sobre otros aspectos de la coherencia, cfr. W. Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, 1978, pp. 268-77.

<sup>6</sup> Cfr. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, 1978, pp. 30-32; F. Rigolot, "Le poétique et l'analogie" *Poétique*, 9 (1978), pp. 257-268.

ceptor), la *prosopopeya* (cambia el emisor-narrador por otro, generalmente inanimado), y la *descriptio, collatio* y *digressio* (en las que hay una desviación en la información fundamental de la narración).

En esta última, la necesidad de coherencia es especialmente enfatizada por Vinsauf. Veámosla con más detalle.

Se distinguen dos tipos de digresión: la externa y la interna (*digressio extra e intra*). Sobre la digresión externa nos dice:

Si velit ulterius tractatus linea tendi,  
Materiae fines exi paulumque recede  
Et diverte stylum...;

(vs. 527-29)

[Si se quiere diferir la meta de lo que se trata, sal de los confines de la materia, aléjate un poco y aparta tu pluma];

Pero no es una digresión total. En el *Documentum de arte versificandi* Vinsauf nos aclara un poco esto: "Digredimur etiam a materia ad aliud extra materiam, quando scilicet inducimus comparationes sive similitudines, ut eas appetimus materiae. Illud enim quando inducitur, tanquam simile materiae facit ad materiam, sed extra corpus est materiae." [Nos apartamos de la materia a otra cosa fuera de ella cuando naturalmente introducimos comparaciones o símiles, siempre que los adaptemos a la materia. Pues cuando se introduce esto, en cuanto a semejante a la materia atañe a la materia pero está fuera del cuerpo de la materia.]<sup>7</sup> Vinsauf pone aquí de relieve los lazos que unen a la digresión externa, esto es, a las comparaciones y símiles con la materia. Las comparaciones deben estar "adaptadas" a la materia. Esto quiere decir que debe haber una correspondencia precisa que reproduzca un esquema lógico, marcada por unos signos claros del estilo de *magis, minus, aequae*.<sup>8</sup> Se

<sup>7</sup> Geoffroi de Vinsauf, *Documentum*, ed. E. Faral, o. c., pp. 274-275.

<sup>8</sup> Geoffroi de Vinsauf, *Poetria*, vs. 244-46: "...collatio quae fit aperte / Se gerit in specie simili, quam signa revelant / Expresse. Tria sunt haec signa: magis, minus, aequae."

trata de un tipo de coherencia distinta de la que postulará para la digresión interna.

El segundo tipo de digresión, la digresión interna, se da cuando uno se aparta de la narración para tratar algo que también forma parte del tema, pero que vendría después:

Est etiam quaedam digressio quando propinqua  
Transeo, quod procul est praemittens ordine verso.  
Progressurus enim medium quandoque relinquo  
535 Et saltu quodam quasi transvolo; deinde revertor  
Unde prius digressus eram.

[Hay también cierto tipo de digresión cuando lo que está próximo me lo salto, poniendo por delante lo que está lejos, con un cambio en la disposición. Así, al ir a avanzar a veces dejo lo de en medio y con una especie de salto paso por encima; después vuelvo al punto inicial de partida.]

El ejemplo que da es precioso y muestra bien la multiplicidad de correspondencias que nacen de este tipo de digresión:

Unius astringit duo pectora nodus amoris;  
Corpora disjungit nova causa. Sed ante recessum  
540 Oscula praefigit os ori; cingit utrumque  
Mutuuus et stringit amplexus; fons ocolorum  
In faciem lacrimas derivat; et ultima verba  
Singultus medius intersecat. Estque doloris  
Calcar amor viresque dolor testatur amoris.  
545 Veri cedit hiems. Nebulas diffibulat aer  
Et caeluni blanditur humo. Lascivit in illam  
Humidus et calidus; et quod sit masculus aer  
Femina sentit humus. Flos, filius ejus, in auras  
Exit et arridet matri; coma primula comit  
550 Arboreos apices; praemortua semina surgunt  
In vitam; ventura seges praevivit in herba.  
Hoc tempus titillat aves. Haec temporis hora,  
Quos nondum divisit amor, divisit amantes.

[El nudo de un amor aprieta dos corazones; una causa nueva separa los cuerpos. Pero antes de alejarse una boca imprime

besos en la otra; un abrazo ciñe y constricta a los dos; la fuente de los ojos deja correr lágrimas por la cara y las últimas palabras las entrecorta el sollozo; es el amor estímulo del dolor y el dolor es testimonio de la fuerza del amor. El invierno se retira ante la primavera. Dispersa la niebla el aire y el cielo acaricia la tierra. Retoca con ella húmedo y cálido; la tierra como mujer experimenta la virilidad del aire. La flor, su hija brota al viento y sonríe a la madre; la primera hoja dispone los cabellos de las cimas de los árboles; las adormecidas semillas salen a la vida; la mies que vendrá y vive ya en la hierba. Esta época del año solicita blandamente a las aves. Esta hora de la estación separó a los amantes que el amor no había todavía separado.]

Se trata de una digresión en forma de descripción de la llegada de la primavera. Uno piensa que podría haber surgido de esa preciosa cantiga de amigo de los *Carmina Cantabrigensia*, "Iam levis exsurgit Zephyrus". En nuestro texto las equivalencias y oposiciones que se crean entre la escena de la separación y la digresión no son puramente decorativas, sino que tienen una función explicativa a un nivel simbólico de la escena amorosa. Nos encontramos aquí con una búsqueda de coherencia más sutil, más "extrañante" y más literaria.

Resumiendo, Vinsauf distingue:

a) Digresión externa: en la que el material se busca fuera del hilo de la narración. Tiene como procedimiento fundamental las *comparationes vel similitudines*. En otro pasaje, cuando trata de las figuras, nos precisa el concepto de *similitudo* poniéndolo en relación con el *exemplum* y la *imago*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> *Ibid.*, vs. 1253-59: "...aut aliter, quando res comparo, secum / Contendunt positae rationes. Saepius ex re / Dissimili similem traho. Vel cum nomine certi / Auctoris rem, quam dixit, vel quam prius egit, Exemplum pono. Dictos vel omitto colores / Et color accedit aliis, collatio facta / Formae cum simili forma sub imagine recta." Es ya tradicional la unidad de estas tres figuras, *cfr.* por ejemplo Cor-nificio, *Ad Herennium*, iv, 45, 49-59, 62, y Marsh H. McCall, Jr., *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*, Cambridge, 1969, p. 79.

b) Digresión interna: en la que el material a desarrollar es algún punto del hilo narrativo fundamental. Por los ejemplos que da se trata principalmente de descripciones (la primavera en la *Poetria* y la fuente deleitable de Acteón en el *Documentum*).<sup>10</sup>

En estos dos tipos de digresiones la coherencia es fundamental aunque tiene un cariz diferente en una y en otra. En la digresión externa las *similitudines* y *exempla* exigen una equivalencia lógica —que incluso puede ser explícita— entre los dos miembros. Todos o algunos de los elementos de un punto del hilo narrativo deben tener su correspondiente en la *similitudo* o el *exemplum*. Tiene además un carácter demostrativo o persuasivo alto.<sup>11</sup>

En la digresión interna la coherencia funciona a un nivel distinto. Es un procedimiento principalmente literario y no es adecuado a otros tipos de discurso. No reproduce un razonamiento lógico sino que es fundamentalmente explicativo, alusivo y sintetizador. Las relaciones que mantiene con la narración principal, en la medida que no es algo distinto de ella, pueden darse a muy vario nivel: desde referirse a un punto determinado de la narración hasta englobarla en su totalidad o las dos cosas a la vez.

Esta teoría de la digresión resulta evidente en muchas obras medievales.<sup>12</sup> En la literatura española uno de los textos donde aparece más claramente es el *Libro de buen amor*. En él encontramos los dos tipos de digresiones: la digresión externa bajo la forma de comparaciones y sobre todo de *exempla*. Como señala I. Michael, los ejemplos aparecen justamente cuando hay una discusión y alguien debe ser persuadido con un razonamiento.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Documentum*, ed. cit., p. 274.

<sup>11</sup> Hasta el punto que en algunos tratados (por ej. Cornificio, *Ad Her.*, II, 29, 46) se estudia entre las pruebas del género judicial además de estudiarlo en la parte del ornato.

<sup>12</sup> Cfr. I. Michael, *The Treatment of Classical Material in the 'Libro de Alexandre'*, Manchester, 1970, especialmente cap. I; o E. Vianer, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971, p. 75.

<sup>13</sup> I. Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*" en G. B. Gybbon-Monypenny, ed., *Libro de buen amor Studies*, Londres, 1970, pp. 215-216.

Junto a ésta aparece también la digresión interna, principalmente en forma de descripciones: descripciones físicas, explicativas a un nivel “physiognomónico” de las acciones de los personajes, descripciones de lugares, que proporcionan un ambiente a la acción que allí se realiza, o descripciones de objetos. Analicemos uno de estos últimos casos: la descripción de la tienda de don Amor con la descripción de los meses.

Es un tema típico de digresión e incluso el autor lo advierte:

- 1266 La obra de la tienda vos querría contar  
 avérsevos ha un poco a tardar la yantar  
 es una grand estoria pero non de dexar.<sup>14</sup>

La Cuaresma ha acabado. Don Carnal se ha escapado. Don Amor vuelve el día de Pascua de Resurrección. Todos han salido a recibirlo: las aves, los instrumentos musicales, los clérigos, los abades, monjes y monjas y también caballeros. Todos quieren alojar “al grand emperante” (1245a) en su casa. Don Amor no lo acepta de nadie si no es del mismo protagonista. Va a su casa y coloca su tienda en un prado cercano. Antes de continuar con la conversación del protagonista y don Amor se inserta la descripción de la tienda con la pintura de los meses. La descripción de estos meses se presenta en forma de enigma que don Amor desvela al final. Cuatro grupos de tres personajes empezando por noviembre según era costumbre en el calendario litúrgico mozárabe:

- 1271 Tres cavalleros comen, todos a un tablero  
 asentados al fuego, cada uno señor  
 non se alcalzarían con un luengo madero  
 e non cabrié entre ellos un canto de dinero.

Siguen después las actividades agrícolas de cada uno de

<sup>14</sup> Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. J. Josep, 2 vols., Madrid, 1974 (*Clásicos Castellanos*, 14 y 17), en adelante citaré siempre por esa edición.

estos tres caballeros que corresponden a noviembre, diciembre y enero. Vienen después tres fijosdalgo con las mismas características de los anteriores y corresponden a febrero, marzo y abril. El mes de marzo es un poquito más largo, cinco coplas, porque aparecen tres diablos que soliviantan los apetitos de dueñas, abades, arciprestes y asnos:

- 1281 El segundo enbía a viñas cavadores:  
echan muchos mugrones los amugronadores,  
vid blanca fazen prieta buenos enxeridores;  
omnes, aves e bestias mételos en amore.
- 1282 Éste tiene tres diablos presos en su cadena:  
el uno enbiava a las dueñas dar pena,  
pésal en el lugar dola muger es buena:  
desde entonce comienza a pujar el avena.
- 1283 El segundo diablo remesce los abades;  
acíprestes e dueñas fablan sus poridades,  
con este compañero que les da libertades,  
que pierdan las obladas e faben vanidades.
- 1284 Antes vien' cuervo blanco que pierdan asnería:  
todos, ellos e ellas, andan en modorría;  
los diablos, do se fallan, lléganse a compañía,  
fazen sus díabluras e su trujamanía.
- 1285 Enbía otro diablo en los asnos entrar:  
en las cabeças entra, non en otro lugar,  
fasta que pasa agosto non dexan de rebuznar:  
desde allí pierden seso, csto puedes provar.

Todos ellos entrelazados y todos ellos sintetizados en la figura del asno: animal tonto, pero también prototipo de la *cupiditia*. El mismo asno que utiliza Andrés el Capellán para simbolizar el amor de los hombres viles y rústicos que no saben de amor cortés.<sup>15</sup>

Es una desviación larga en treinta y siete estrofas hasta que vuelve a retomar el hilo de la historia. Y, sin embargo, la digresión no es en absoluto casual o arbitraria. Está íntimamente ligada al tema por varios motivos. Vamos a intentar desglosarlos.

<sup>15</sup> Andreas Capellanus, *De amore libri tres*, ed. A. Pagés, Castellón de La Plana, 1954, p. 120.

El tema con la descripción de la tienda con los meses del año procede del *Libro de Alexandre* que, a su vez, sigue una tradición francesa que se remonta al *Roman de Thebes*, como ha señalado Lecoy.<sup>16</sup> Sin embargo, esa no es la única tradición, el único texto que puede estar imbricado en la significación de la pintura de la tienda. Hay otro, quizás más importante: la tradición litúrgica, que está en la base de todas estas descripciones. En la iconografía religiosa, una de las formas de representar a Dios como creador y rey de todas las cosas era colocarlo como núcleo central de una serie de esferas o niveles en los que se iba situando todo lo creado: el cosmos, los hombres, los animales, las tierras, los planetas, los dioses paganos, los vientos, los ángeles, y, naturalmente también, el año con todos los meses.

En el museo de la Catedral de Gerona, se conserva un precioso tapiz del siglo XI siguiendo ese esquema: la figura de Cristo en el centro, rodeada por la esfera de la Creación y rodeándolo todo, los planetas y dioses paganos y el año con los meses.<sup>17</sup> Es también un tema de drama litúrgico, que encontramos, por ejemplo, en el *Auto dos quattro templos* de Gil Vicente.<sup>18</sup>

Un tema litúrgico parece un tanto alejado de un contexto profano como es la descripción de las pinturas de una tienda, pero si analizamos los elementos de la tienda de Alexandre resulta que viene a ser un tapiz de la Creación: el cielo y los ángeles (ms. O, 2386), la creación del hombre (O, 2387), el diluvio (O, 2389), un mapamundi con todas las tierras (O, 2412), dioses y héroes de la mitología pagana (O, 2390). En el caso de Alexandre, como en el caso del *Libro de buen amor*, la digresión no es fortuita. Se pone en relación con la soberbia de Alejandro, uno de los temas centra-

<sup>16</sup> F. Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, Westmead, 1973, pp. 273-74.

<sup>17</sup> Es un tema divulgado en la iconografía religiosa española; cfr. M. Criado de Val, *Teoria de Castilla la Nueva: la dualidad castellana en los orígenes del español*, Madrid, 1960, p. 219, donde cita ejemplos de las iglesias de Beleña y Campisábalos.

<sup>18</sup> Cfr. E. Asensio, "El *Auto dos quattro templos* de Gil Vicente", *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 350-75.

les de la doctrina del libro. El emperador Alejandro ante todas estas figuras es como un émulo de Dios al que implícitamente intenta igualar.<sup>19</sup>

En el caso de Don Amor el esquema religioso de fondo resulta más palpable. Como ha señalado Alicia C. de Ferraresi, la figura de don Amor es el reverso de la de Cristo. Don Amor sufre su "pasión" y justamente vuelve en Pascua Mayor para tener también su "resurrección". Don Amor es Dios y como tal está rodeado de los atributos de la divinidad.<sup>20</sup> Pero a todos los atributos que apunta Ferraresi hay que añadir también el de la Creación. Las pinturas de la tienda evocan precisamente un tapiz de la creación en el que el autor del *Libro* resalta el dominio fundamental de esa divinidad especial que es don Amor: el ritmo del tiempo, espejo de la condición mortal del hombre.<sup>21</sup> Ritmos que se repiten y nunca llegan a alcanzarse, a salir de su condición natural. Lo mismo que el hombre sometido al poder de *cupiditia*, de don Amor.

Es un enigma del mundo físico, íntimamente relacionado con el tema central del triunfo de don Amor. Y también por ello se presenta en la digresión, con la figura retórica del enigma, uno de los procedimientos de la simbología medieval, en serie con *similitudo*, *integumentum*, *misterium*, *figura*, *imago*, etcétera. En general, el enigma funciona, lo mismo que el símbolo o la alegoría como un procedimiento del dominio de clase. Es el lenguaje de la casta clerical. Es también un instrumento para guardar las grandes verdades del universo, que, como dirían los grandes filósofos del siglo XII, no pueden estar al alcance de todos. Verdades físicas que se compaginan mal con la fe y deben expresarse en forma de enigmas como el *Mathematicus* de Bernardo Silvestre. El enigma de todo el *Libro de buen amor* debe es-

<sup>19</sup> Cfr. I. Michael, *The Treatment*, especialmente cap. VII.

<sup>20</sup> Alicia C. de Ferraresi, *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, México, 1976, pp. 222 y ss.

<sup>21</sup> Cfr. J. Fontaine, *Isidore de Seville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, II, París, 1959, pp. 550-53: "Les rythmes du temps image de la vie intérieure."

tar en esa línea. La preocupación por el mundo físico no es ajena al pensamiento cristiano occidental del medievo. Allí están los grandes poemas cosmológicos del siglo XII.<sup>22</sup> Y el *Libro de buen amor* participa de ello desde el principio, planteando el problema de la predestinación astrológica del hombre: la predestinación del hijo del rey Alcaraz y el destino erótico del protagonista, siempre fallido.<sup>23</sup> Aunque pueda sorprendernos, aceptar la astrología es una actitud progresista en esa época. Es enfrentarse al mundo físico e intentar explicárselo. Aunque la astrología medieval sea todo lo absurda que se quiera. Es el progresismo de un Enrique de Villena: mago, astrólogo, literato y mal noble, naturalmente, despreciado por sus iguales.<sup>24</sup>

Volviendo al tema de la tienda de don Amor, la exposición de los meses se relaciona también con esa recurrencia a lo largo del *Libro* de un mundo físico exterior explícable.

Cuando dice al principio de la digresión (1269 ab):

En suma vos lo cuento por non vos detener  
do todo esto escribiese en Toledo no hay papel.

Precisamente alude a Toledo por ser un centro de estudios físicos, además de un centro productor de papel. También concuerda con esto el desvelamiento del enigma por el clérigo don Amor (1300 ab).

El tablero, la tabla, la dança, la carrera  
son quattro temporadas del año del espera.

<sup>22</sup> Sobre estos aspectos, cfr. P. Dronke, *Fabula. Explorations into the uses of Myth in Medieval Platonism*, Leiden-Köln, 1974.

<sup>23</sup> Cfr. D. Catalán-S. Petersen, "Aunque omne non goste la pera del peral... (Sobre la "sentencia" de Juan Ruiz y la de su *Buen Amor*)" *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 56-96.

<sup>24</sup> Cfr. P. Dronke, *Fabula*, p. 139, n. 1 y N. G. Round, "Five Magicians, or the uses of Literacy" *Modern Language Review*, 64 (1969), pp. 793-805.

"El año del espera" es, naturalmente, el sistema ptolomai-co de esferas: los *quatuor tempora anni*, las cuatro divisiones de la esfera del sol.

También en la exposición de los meses se resalta precisamente la eclosión física del amor con fuerza cósmica en la figura de los tres demonios de marzo, que se amparan de dueñas y clérigos. La idea es vieja: "Martius appellatus quod eo tempore cuncta animantia agantur ad marem et ad concubendi voluptatem" [En esa época todos los seres animados se sienten atraídos por varón y por el placer de yacer en uno].<sup>25</sup> Todos los seres animados tienden a la cópula en ese mes. Es el mes de la gloria de don Amor. La descripción de los meses el año es también la descripción del ritmo de esa fuerza cósmica que es don Amor y también de la anda-dura vital de su criado, nuestro protagonista. Es el tiempo agrícola que enlaza, por ese punto, con la trayectoria del tiempo litúrgico y oficial que han sufrido ambos. Tiempos que corren paralelos y se contraponen, lo mismo que se con-trapondrán tiempo agrícola y tiempo del comerciante y el terrible tiempo industrial. También se complementan y se entrecruzan, por eso son elementos del tiempo litúrgico los que emergen en ese mes de marzo: tres diablos. Seres malé-ficos que se introducirán en las personas más censuradas del tiempo oficial: las dueñas y los clérigos. Los mismos que han ido a recibir a don Amor a su regreso triunfante.

Un regreso que no es más que una reinstauración de la armonía del mundo.<sup>26</sup> En un esquema en que los símbolos religiosos sirven de significantes del carácter divino de don Amor.

Como en otros casos, la digresión no es arbitraria, sino que a muy diverso nivel enlaza con la materia de la que surge,

<sup>25</sup> Isidoro, *Origines*, v, 33, 5.

<sup>26</sup> No es casual que los primeros que salgan a recibirla sean las aves y los instrumentos musicales como primeros representantes de esa armonía. Armonía que para un cristiano es principalmente atri-buto de Dios como perfecto cítarista y consecuentemente del Dios Amor. Cfr. L. Spitzer, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, Bolonia, 1967, pp. 147 y ss.

el regreso triunfal de don Amor, y también con otros temas fundamentales del *Libro* como conjunto.

Esto no significa que el autor del *Libro* hubiera leído la *Poetria Nova*. Aunque tampoco es improbable. De hecho algún lector de Vinsauf sí leyó al Arcipreste e insertó en un manuscrito español de la *Poetria* dos estrofas del *Libro* como ejemplos de puntuación correcta y de miedo y valentía.<sup>27</sup> Esto por lo menos nos indica que para un lector medieval el libro del Arcipreste podía servir para exemplificar a Vinsauf. Y en última instancia creo que un escritor no necesita haber estudiado retórica para emplear procedimientos que se estudian y analizan en las *Artes Poetriae*. Es más plausible que lo aprenda traduciendo e imitando a otros poetas. Y eso sí que lo hizo el Arcipreste. Es posible que desconociera a Vinsauf, pero estaba ciertamente bien empañado de la poesía latina sobre la que teoriza Vinsauf: la comedia elegíaca, los poemas mitológicos o la poesía go-liardescas. De cualquier manera sería ingenuo y simplista postular una relación mecánica entre Vinsauf y el *Libro*. La obra no es tan pobre. Pero lo que importa subrayar es una forma en la que tradición latina y romance se corresponden y no se puede comprender una sin la otra. Una unidad difícil de captar para la óptica fragmentaria del mundo actual.

JUAN F. ALCINA ROVIRA

Facultad de Filosofía y Letras

<sup>27</sup> Cfr. Ch. Faulhaber, "The Date of Stanzas 553 and 1450 of the *Libro de buen amor* in Ms. 9589 of the Biblioteca Nacional de Madrid", *Romance Philology*, 28 (1974), pp. 31-34.