

UNA FÁBULA EJEMPLAR DE JUAN RUIZ

Un esclarecimiento textual en sus fundamentos filológicos

Inducido por el tema de la querrela contra el amor (*Contigo siempre traes los mortales pecados*, 217a),¹ Juan Ruiz pone delante el asunto de los pecados capitales:

La soberbia e ira, que non falla do quepa,
avaricia e lojuía, que arden más que estepa,
gula, envidia, acidia, que s' pegan como lepra,
de la cobdicia nacen, es della[s] raíz e cepa (219)

materia que inmediatamente se expande, asumiendo total autonomía y siendo tratada por nuestro arcipreste hasta su entero agotamiento (ee. 217-371), según un módulo básico repetido ocho veces: exposición doctrinal del pecado y ejemplo impresivo del daño práctico que éste origina:

con la mucha cobdicia los omnes engañados
fácesles cobdiciar e mucho ser denodados (217bc)

.....

non han lo que cobdician, lo suyo non mantienen:
lo que contenció al perro a éstos tal les viene. (225cd)

Alano carnicero en un río andaba;
una pieza de carne en la boca pasaba (226ab)

.....

¹ Cito por la magnífica edición de Criado-Naylor (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965), actualizando la ortografía en lo que tiene mero carácter gráfico y procurando resolver inteligiblemente las disyuntivas cuando hay más de una alternativa textual. Según un anuncio que tengo a la vista, debe de andar impreso el sumario que, con este mismo título, envié a un congreso efectuado en Madrid, en 1972, y que debe de haberse leído allí. Escapaba totalmente a mis previsiones que tal sumario —donde muchos puntos quedaron nebulosos— fuera a imprimirse: para tal eventualidad contaba con el texto que el lector tiene delante ahora.

y así.²

1. COMPOSICIÓN DEL LIBRO DE BUEN AMOR.

La expansión inducida incidental es la ley estructural de nuestro *Libro*. Cualquier momento llano del decurso adquiere inesperadamente un desarrollo desmesurado, que lo convierte en una unidad independiente perfectamente separable, con su propio orden interno. El factor que determina tal expansión es la preexistencia de aquella materia expandida como tema de tratamientos literarios previamente consagrados, que la hacen reaparecer una y otra vez en la tradición libresca con la fijeza de un género autónomo; ello actúa como modelo gravitante en cuyas líneas pasa a desenvolverse ahora la materia fugazmente mencionada (*Por poquilla cosa del tu haber que l' dieres / ... farà por los dineros todo quanto l' pidieres*, 489a,c, alusión suficiente para insertar la subsecuente reseña pormenorizada del poder del dinero: ee. 490-513), ora apendicularmente motivada (*Fiz con el grand pesar esta troba cazurra*, 114a, con que se introduce la troba absolutamente autónoma de Ferrand García, que a lo sumo armoniza con el contexto por el talante sentimental: ee. 115-120): al conjuro de una pasajera referencia incidental que evoca el modelo, éste desencadena todo un desarrollo con sus precisas categorías formales. El propio tema de los siete pecados mortales es un modelo literario de ese estilo, cuya activa vitalidad en la época de Juan Ruiz puede detectarse am-

² La cuestión de la cuenta supernumeraria de pecados capitales —ocho en lugar de los siete canónicos— está, por cierto, cumplidamente analizada en el ineludible F. LECOCY, *Recherches sur le "Libro de buen amor"*, París, Droz, 1938, pp. 173-175. (¿Cuándo tendremos una edición española de esta pieza, que, en fin, sería un modo de ampliar el tiraje de un libro irremplazable que nació siendo una rareza bibliográfica?). Entendida la codicia-avaricia como el pecado radical, generador de todos los demás, tiene un tratamiento primordial de encabezamiento (*De todos los pecados es raíz la cobdicia*, 218a), pero luego, además, bajo el nombre de *avaricia*, se le añade otro tratamiento en su lugar de orden como uno más de los pecados mortales que derivan de la codicia.

pliamente, por ejemplo, en Pero López de Ayala, *Rimado de palacio*, 63-126; Fernán Pérez de Guzmán, *Confesión rimada*, 65-131; Ruy Páez de Ribera, *Disir a manera de confesión*, pp. 630-632; Pedro de Veragüe, *Tractado de la doctrina*, p. 375; Alfonso Martínez de Toledo, *Corbacho*, caps. 30-36, pp. 60-68; Juan de Mena, *Debate de la razón contra la voluntad* o *Coplas de los pecados mortales*, pp. 150-179; *Libro de Alexandre*, 2181-2246.³

A desarrollar ese tema en las dilatadas dimensiones en que lo hizo se vio precipitado el arcipreste por la atracción de un autorizado modelo previo que actuaba como paradigma. Ciertamente que una factura así da lugar también a las expansiones complejas, ya encadenadas, ya imbricadas: de una materia incidentalmente desarrollada fluyen a su vez nuevas expansiones que complican sus relaciones con el decurso.

El procedimiento no constituye, naturalmente, una invención de Juan Ruiz, sino que es justamente un procedimiento, es decir, una técnica generalizada en una época regida por la adhesión a las formas autorizadas. Esta proclividad, pues, a "dejarse llevar" por un asunto fortuito y lateral que "pierde el hilo" del tema central y se configura como un excursu, se encuentra aquí y allá en toda la literatura medieval; e incluso, en algún texto, al entrarse en un desvío así atraído por la fácil pendiente del camino repisado, el narrador se adelanta a dar muy explícita indicación del modo de operar del mecanismo retórico que lo conduce.

En el *Libro de Alexandre*, por ejemplo, ocurre el episodio en que

³ Según las siguientes ediciones: PERO LÓPEZ DE AYALA, *Rimado de palacio*, Biblioteca de Autores Españoles (BAE), t. 57, Madrid, Ediciones Atlas, 1952, pp. 427 y ss; FERNÁN DE PÉREZ GUZMÁN, *Confesión rimada en Cancionero castellano del siglo XV*, Nueva Biblioteca de Autores españoles, ts. 19-22, Madrid, Casa Editorial Bailly-Ballière, 1912-15, no. 271, I, pp. 630-650; RUY PÁEZ DE RIBERA, *Disir a manera de confesión en Cancionero de Baena*, no. 293, Madrid, C.S.I.C., 1966, II, pp. 630-632; PEDRO DE VERAGÜE, *Tractado de la doctrina*, BAE, t. 57, p. 375; ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, *Corbacho*, Torino, Rosenberg & Sellier, caps. 30-36, pp. 60-68; JUAN DE MENA, *Debate de la razón contra la voluntad en Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, no. xx, Madrid, C.S.I.C., 1956, I, pp. 150-179; *Libro de Alexandre*, BAE, t. 57, pp. 214-216.

La natura, que cría todas las creaturas,
 las que son paladinas e las que son escuras,
 tuuo que Alexandre dixo paraulas duras:
 que querié conquistar las secretas naturas (2161)

Esto es, se sobresalta "la natura" por el hecho de que la soberbia (antes fue la codicia: e. 2110) empuja a Alejandro a querer saberlo todo (*Saber del sol dó nace, e l'agua ónde mana, / el mar qué trahe forcia quando fier na montanna, 2106ab*), hasta el extremo de que según *unas façianas que suelen las gentes retraer (2141a)*, Alejandro,

por saber qué fazen los pescados,
 cómo uiuen los chicos entre los más granados,
 fizo cuba de uidrio con puntos bien cerrados;
 metiós' en ella dentro con dos de sus criados (2142),

la cual cuba luego —primera batisfera— *fu con priegos firmes a las naues pregada, / que fonder non se podiesse e estodiesse colgada (2144cd)*. Para parar aquello, "la natura" realiza diversas diligencias, entre las cuales *Decendió al infierno su pleyto recaldar / por al rey Alexandre mala carrera dar (2169cd)*.

El infierno es en sí un viejo asunto tradicional, cargado de resonancias, a cuyo conjuro el narrador no puede sustraerse, y se enfrasca en una demorada descripción alegórico-doctrinal del infierno, anunciando previamente la expansión:

De la corte del infierno, un fambriento lugar
 la materia lo manda, e quiero ende faular (2170ab).

El excursus —enteramente desconectado del relato— se prolonga hasta la estrofa 2246 (esto es, más de setenta cuartetas), dando cabida, incluso, a una expansión subordinada sobre *los vii uicios cabdales (ee. 2181-2246)*. De modo, pues, que el desarrollo de ese asunto incidental se justifica porque *la materia lo manda*; es decir, porque su propio contenido se impone: la fórmula es una magnífica síntesis del mecanismo que mueve el procedimiento de la expansión incidental, con la ventaja de provenir de las propias fuentes comprometidas,

así que bien podemos referirnos, para los efectos terminológicos, al tópico del *mandato de la materia*, aunque éste no sea siempre tan explícito como en el caso considerado.

Lo distintivo del arcepreste, entonces, no es la presencia del procedimiento, sino su acumulación intensiva al punto de convertirlo en la ley estructural de la obra.

Para los efectos de la composición, es ésta una estructura esencialmente abierta: en cualquier momento se puede volver sobre la pieza para expandir un punto de ella o, incluso, para introducir materias autónomas no contempladas originariamente, con el expediente de conectarlas con el decurso mediante un breve nexa justificatorio añadido, que les confiera el cariz de materia expandida; cada una de tales unidades posee su propia razón orgánica, la cual no depende del conjunto de que forma parte, sino que emana del modelo que realiza.

Esto nos conduce a entrever cómo el *corpus* de una obra de esa índole se va generando por la literal adición (o sustracción, o transposición) física sucesiva de nuevos folios a una carpeta, que va ofreciendo así, vez a vez, variados estados o versiones; estados que pueden ir quedando fijados por las sucesivas copias que se vayan sacando al cambiante conjunto: cada copia, distanciada en el tiempo, lo es de un original en variadas medidas distinto, o de un segmento que no siempre estuvo en el original. A la postre, se comprende que a quien se ve enfrentado a algunas de tales copias —más o menos completas en su momento o fragmentarias— no le es cosa fácil coordinar y compaginar todo lo que tiene delante, y menos ofrecer un “arquetipo” con el método de la crítica textual recibida.

Por cierto que no todo ese material acumulativo queda siempre bien engarzado con el decurso: nexos conectivos que justifiquen los nuevos añadidos quedan pendientes y faltan o son muy débiles o, al revés, se induce material que a continuación no se registra. ¿Cómo enlazar con el conjunto el paso “De las propiedades que las dueñas chicas han”, expansión que viene sorprendentemente inducida por la *brevedad* como tópico de la conclusión de la obra literaria: el narrador declara poner término a su exposición en mérito de la *brevedad*, que aquí resulta no ser conclusión en absoluto:

Quiero vos abreviar la predicación,
 que siempre me pagué de pequeño sermón
 e de dueña pequeña e de breve razón (1606ac):
 De las chicas que bien diga el amor me fizo ruego (1608a);

o la "Cántiga de los clérigos de Talavera"? ¿Dónde está la cántiga anunciada en 80a: *Enviél' esta cántiga que es de yuso puesta?*; y las de 92b, 122b, 915a, 918b, 947b, 1319b? La evidente autonomía de esas piezas —que se manifiesta diáfananamente al observador— es lo que las convierte en un surtido de composiciones de todo tipo que pueden manejarse con entera individualidad, ora separándolas del contexto, si ya estaban incorporadas en él, ora tomándolas del cancionero, si aún mantenían su independencia. Uno recuerda a este propósito la minuta de aquel juglar del siglo xv, encontrada por Menéndez Pidal, que recoge una lista de breves pasajes dispersos como guía memorística de sus recitales, encabezada con un "Agora comencemos del libro del açipreste".⁴

Ello nos explica cómo nuestro *Libro* posee una coherencia tan precaria y de distinto signo de un punto a otro de la obra: mientras en ciertos lugares es posible seguir un decurso de algún modo progresivo, donde las diferentes piezas tienen efectivamente el rango de materias expandidas a partir de una línea narrativa, en otros asistimos a una mera yuxtaposición de unidades asociadas sólo aditativamente, donde cada una mantiene la individualidad con que se gestaron. En la versión transmitida del *Libro de buen amor*, se agolpa hacia el final un confuso material heteróclito sin ilación alguna: uno no puede dejar de ver en ello el típico papeleo de fondo de carpeta a la espera de ser más o menos mañosamente articulado con el frágil cuerpo de la obra. Esto nos muestra que la historia del modo en que se fue generando el libro es cosa distinta de la estructura de expansiones que, de resultas de esa historia, ostenta él como su ley de orden. Es a todas luces evidente que las diferentes piezas que componen hoy el *Libro de buen amor* fueron escritas por nuestro arcipreste independientemente unas de otras, como crea-

⁴ Cf. RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 234-235 y 388-392; también en CRIADO-NAYLOR, pp. 605-613.

ciones autosuficientes, y en fechas muy diversas: antes y después y durante el irse constituyendo el libro como *corpus*. Es ello fruto de una permanente tensión creativa de Juan Ruiz, de la cual nos ha dejado él muy precisa declaración:

Después fiz' muchas cántigas de danza e troteras,
para judías e moras e para entendederas (1513ab).

El modo de engarzar tales composiciones en constante gestación consistió básicamente en el variado manejo del recurso de la expansión incidental, con el que cada pieza venía a figurar como eventual desarrollo demorado de un momento del decurso. La estructura abierta así resultante es, pues, la organización de la amplia virtualidad receptiva del *Libro*, también perfectamente consciente en Juan Ruiz, y que él por sobre sus derechos de autor exclusivo, magnifica más allá de todo límite, al extender a todos los hombres la facultad de ir modificando el *corpus*, en la forma de su famosa espléndida invitación:

Cualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere,
puede más añedir e enmendar lo que quisiere (1629ab).

Tal configuración, mantenida con alegre entusiasmo a lo largo de la pieza entera, otorga al *Libro* su cariz más llamativo: el constituir un nutrido muestrario heterogéneo de las letras medievales —formas y temas—, y le confiere su fisonomía tan desconcertante de pieza en que coexisten los valores opuestos más extremos. Por un lado, junto a un programático propósito doctrinal, la más indisimulable fruición de la creación poética en sí misma: cada pieza incidental se ha desarrollado autónomamente en función de un modelo literario que se procura emular. Por otro lado, junto a rendidos actos de devoción, como manifestación del amor verdadero, la exaltación más franca del sensualismo erótico: los modelos vienen equipados de su propia carga semántica, que necesariamente es distinta en cada caso. El *Libro* acoge todo ello con igual amplitud, donde no es posible inquirir por una unidad del decurso —inexistente—, que sí podrá hallarse, no ya en el narrador —casi uno diferente para cada com-

posición—, sino en la figura del autor, hombre de complejidades insondables.

Al espíritu reviene con porfiada insistencia la convicción de que el *Libro de buen amor* no tuvo jamás una unidad discursiva, ni siquiera en la mínima dimensión de un relato embrionario inicial que se hubiera desfigurado después por la injerencia creciente y descontrolada de piezas extrañas al asunto. Lo que sí parece cierto es que, sobre la base de composiciones sueltas como todas las otras, pero de mayor aliento y de un contenido narrativo más sostenido —como son la disputa del galán y el amor, la historia de don Melón y doña Endrina, la serie de cántigas de serrana, etc.—, se procuró en un momento hilvanar, zurciéndolas más o menos trabadamente, un componimiento con visos de relato continuo y progresivo, y a este frágil armazón, cuyos parches y pegotes resaltan ostentosamente por todos lados, se adosó el resto de las piezas por el procedimiento de la expansión incidental, añadiendo luego, por la misma vía, cuantas nacían de la invención creadora de nuestro poeta, a medida que iban encontrando allí el resquicio donde deslizarse, cambiándolas unas veces de ubicación, trasapelándolas otras inadvertidamente. Un expediente muy rendidor que coadyuvó a afirmar mejor la débil ensambladura consistió en proyectar a otras piezas y a los nexos de enlace entre ellas —aunque sin extremar ni sistematizar el recurso— la forma en primera persona que alguna composición traía de suyo por su propia tradición literaria. El artificio confirió al conjunto el cariz de un relato autobiográfico de peripecias vividas, acentuado por los epígrafes enunciativos que preceden a las composiciones en el *ms.* Salamanca —muy seguramente extraños a nuestro poeta—, que imputan las aventuras narradas a “el arcipreste”. Pero, ciertamente, lo que es en verdad, es una autobibliografía de experiencias literarias: lo que muestran, por caso, las cántigas, no son las aventuras el arcipreste con las serranas, sino su encuentro con la serranilla; la historia de doña Endrina, no la seducción de una viudita desaconsejada, sino la incursión en la “comedia elegíaca”.

La repetida insistencia de las piezas prologales en una disposición devota del autor y en la intención didáctica del *Libro* dejan claro, más bien, que al arcipreste se le hacía

patente que tales rasgos estaban enteramente ausentes del grueso de las composiciones literarias que entraban en su libro, de raíces principalmente profanas. De ahí la mañosa astucia de proponer un oculto sentido edificante tras la corteza de las palabras, captable sólo mediante un aplicado trabajo de hermenéutica (*la manera del libro entiéndela sutil*, 65b; *Las del buen amor son razones encubiertas: / trabaja dó fallares las sus señales-ciertas*, 68ab), neutralizado ello por la paladina manifestación del discurso preliminar, que, en un raptó de franca debilidad, se rinde a los hechos:

Empero, porque es humanal cosa el pecar, si algunos,
lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor,
aquí fallarán algunas maneras para ello (p. 6).

De ahí también ese salpicar estratégicamente el libro aquí y allá con composiciones piadosas, para ir contrapesando discretamente la jubilosa terrenalidad que priva con excesiva evidencia en el conjunto.

Debe hacerse una cuidadosa disección del *Libro*, que aisle cada una de las piezas integrantes, tabulándolas según el distinto nivel de profundidad de análisis a que pertenezcan, para luego rehacer el esquema de composición progresiva y última de la obra, establecer una cronología relativa de las piezas, levantar un registro de las distintas manifestaciones del tópico del mandato de la materia y de los nexos conectivos; con ello se tendrá el modelo sobre el cual se quiso dar una fisonomía de unidad discursiva a lo que debió ser un simple cancionero, un *librete de cantares* (12c).

Los siete pecados mortales: expansión incidental.

Precisamente el tema de los siete pecados mortales es del tipo de las expansiones injeridas a posteriori como ya ha sido visto,⁵ con la salvedad de que se trata de una expansión compleja, de cuyos penosos artificios de engarce con el decurso ha quedado clara huella en la composición.

⁵ Cf. JOAN COROMINAS, en el "Prólogo" de su edición crítica del *Libro*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 52-53.

Desde luego, esta pieza tiene una estrecha conexión con la de las armas del cristiano (ee. 1579-1605), no sólo por la obvia unidad temática —las armas lo son contra los pecados capitales—, sino también por la expresa remisión que se hace en el capítulo de las armas al tratamiento de los pecados (ubicado 1300 estrofas antes), como cosa reciente y sin la menor referencia al contexto en que realmente aparece el asunto de los pecados: la controversia con el amor:

Los mortales pecados ya los habedes oídos;
 aquéstos de cada día nos traen muy combatidos;
 las almas quieren matar, pues los cuerpos han feridos,
 por aquesto debemos estar de armas bien guarnidos (1583).

Queda fuera de duda, pues, que en algún momento pecados y armas todo fue uno,⁶ unidad que se escindió para insertar cada segmento en dos lugares dispares donde pareció más a propósito, de modo que los pecados quedaron como una expansión inducida por los riesgos del amor, mientras que el tema de las armas se expande a partir del motivo de la muerte: La muerte de Trotaconventos induce sucesivamente la diatriba contra la muerte (ee. 1520-1567), "El petafio de la sepultura de Urraca" (ee. 1576-1578) y las armas del cristiano:

Debemos estar ciertos non seguros de muerte,
 ca nuestra enemiga es natural e fuerte;
 non podemos, amigos, della fuir por suerte,
 por ende cada uno de nos sus armas puerte (1580).

En uno y otro caso, la nueva materia surge imprevistamente a través de una breve transición ostentosamente postiza.

Pero la propia composición de los pecados mortales contiene ya en sí una expansión desorbitada. Como corolario ejemplar del pecado de la *acidia*, Juan Ruiz pone delante el "Pleito qu'el lobo e la raposa hobieron ante don Jimio, al-

⁶ Lo era incluso como modelo generalizado: en la *Confesión rimada* de Fernán Pérez de Guzmán, por ejemplo, a continuación de los pecados capitales se enumeran "las siete obras de misericordia" (ee. 132-188), como contrapartida de aquéllos.

calde de Bugía", fábula que se prolonga por 51 cuadernas (ee. 321-371);⁷ y como es el caso que su asunto —según el tratamiento que el propio Juan Ruiz le da— no guarda relación precisamente con la *acidia* ("pereza, indolencia"), sino con la hipocresía, nuestro autor motiva muy sueltamente esta fábula con un rápido vuelco: *otrosi con acidia traes hipocresia* (319a), con lo cual, ahora sí, queda abierta la puerta para ese relato:

de quanto bien pedricas non faces dello cosa,
 engañas todo el mundo con palabra fermosa:
 quieres lo que el lobo querié de la raposa;
 abogado de fuero, oy habla provechosa (320)

Terminada la fábula y cuando se esperaría una conclusión del pecado de la *acidia* —que todavía no tiene fábula ejemplar propia, pues la de lobo y raposa es ejemplo de hipocresía y no de *acidia*—, el *Libro* nos ofrece otra expansión más, inducida nuevamente por el motivo lateral de la hipocresía: la parodia de las horas canónicas (ee. 374-387): *Tal eres como el lobo: retraes* ('reprochas') *lo que faces* (372a), *rezas muy bien las horas con garzones golfines* (374a). Ésta es, a todas luces, una inserción aún posterior, no sólo porque quiebra la economía de la composición sobre los pecados (exposición doctrinal — ejemplo impresivo), sino porque, acabada la parodia, viene, ahora sí, la conclusión del pecado de la *acidia* y con ella la de todo el desarrollo de los pecados mortales:

Con la acidia traes estos males atantos,
 muchos otros pecados, anotojos e espantos (388ab).

⁷ Ya ésta sola cifra es un síntoma de rotura de la composición. Las fábulas ejemplares de los pecados no ocupan más de nueve cuadernas, que son las que trae la más larga; el "Ensiemplo del caballo e del asno" (soberbia); la mayoría tiene seis, excepto el "Ensiemplo del lobo e de la cabra e de la grulla" (avaricia), que ocupa cinco, y el "Ensiemplo del alano que llevaba la pieza de carne en la boca" (codicia), con cuatro. Cincuenta y una cuadernas, pues, señalan una composición enteramente autónoma e independiente de la serie en que hoy figura.

Pero la *acidia* se queda definitivamente sin fábula ejemplar, la cual —no puede haber duda— fue dejada de lado para ocupar su lugar con dos nuevas composiciones (el pleito y la parodia) que llenaron más el gusto del arcipreste, si bien para introducirlas hubo de retorcer el sentido de lo que tenía compuesto (convertir la *acidia* en raíz de la hipocresía).

2. LA FÁBULA DEL LEÓN Y EL CABALLO

Para ilustrar su exposición del pecado de la gula (ee. 291-297), Juan Ruiz desarrolla el "Ensiemplo del león e del caballo":

desto hay muchas fablas e estoria paladina;
decírtelo he, mas breve, por te enviar aína (297cd).
Un caballo muy gordo pacía en la defesa (298a)

.....

la conocida fábula esópica en que el león se ofrece a aliviar el daño que el caballo ha recibido en una pata, y cuya culminación es la soberana coz que recibe el león al bajar aturdidamente la cabeza y ponerla al alcance de los cascos del caballo.

Cuestión textual.

A la crítica se le ha impuesto, como de todo punto inexcusable, introducir una pequeña enmienda textual en el propio centro del relato, donde el *ms.* Salamanca, el único que nos ofrece el texto completo de los pecados, pone:

Abajóse el león por le dar algund confuerto;
el caballo ferrado contra sí fizo tuerto:
las coces el caballo lanzó fuerte en cierto,
diole entre los ojos, echóle frío muerto (301).

Margherita Morreale considera que, en vez de *el caballo*, en el segundo verso debe leerse *al caballo*⁸ en lo que es seguida,

⁸ "Apuntes para un comentario literal del *Libro del buen amor*", *BRAE*, XLIII/CLXIX (1968), pp. 249-371; cf. p. 272.

e incluso extremada, por Joan Corominas, quien no sólo introduce ese cambio, sino que además suprime el *le* del primer verso: "es preferible arreglar de una vez los dos detalles chocantes", con lo que su versión queda:

Abaxóse el león por dar algund confuerto
al cavallo ferrado; contra sí fizo tuerto.⁹

coincidiendo así con el sentido que puntualiza Margherita Morreale: "Para dar algún conforto al caballo, se agachó el león, y con ello se hizo daño a sí mismo", en armonía con el conocido desenlace de la situación: las coces del caballo que dejan al león *frio muerto*. Ciertamente que no es tal el desenlace en Juan Ruiz; pero, en todo caso, sólo por este camino puede fluir naturalmente la obvia moraleja del castigo a la doblez (o ingenuidad): el león disimulado (o atoloñdrado) se lleva un chasco mortal. Verdad que no es precisamente esa la enseñanza que desprende nuestro arcipreste: él está preocupado ahí por el tema de la gula y no por el de la doblez o hipocresía; pero aquélla es la moraleja intrínseca, de la cual emana cualquier otra conclusión.

Aunque, quizá, bien valdrá no seguir haciendo sin más tanta concesión, y considerar más de cerca el caso.

Historia y teoría de la moraleja.

La función propia y originaria de la fábula es ser utilizada como *exemplum*, esto es, como elemento auxiliar al servicio de la idea superior de un discurso, de cuya exposición la fábula es sólo un momento, si bien dotado de particular fuerza persuasiva, al mostrar ella, en un caso vivaz, la dimensión real de la tesis que se quiere probar. De modo que, a pesar de la brillante floración artística que ha tenido la fábula como subgénero literario prácticamente autónomo desde Fedro hasta hoy, el papel que cumple en el *Libro* de Juan Ruiz —objetivar imaginativamente una disertación teórica o doctrinal— está en plena conformidad con su razón histórica de ser.

⁹ Cf. pp. 146 y 167 de su edición.

Ello significa que, en rigor, la fábula no contiene una enseñanza o moral de suyo, una moraleja, sino que ésta emana del decurso al cual sirve la fábula; es decir que la lección que ella imparte es funcional y depende del contexto en el cual se la inserta. Su tema, pues, no es ideológico, sino propiamente narrativo: no contiene una idea, sino un acontecimiento; su eficacia le viene de narrar una peripecia vivaz (ingeniosa, sorprendente, halagadora), que atrae por su propio contenido y presta un seductor encanto al discurso donde se intercala, si bien la índole de esta peripecia puede llegar a determinar el área preferente de aplicabilidad de la fábula.

Por ello, la constitución de las primeras colecciones de fábulas sueltas, esto es, desligadas de todo contexto, en nuestra tradición grecolatina está orientada por el propósito, no de reunir un florilegio de composiciones independientes, sino de armar, para el uso de escritores y oradores, un repertorio de materiales rápidamente disponibles para las necesidades retóricas de la argumentación. Para ello, el asunto de cada fábula viene allí muy sucintamente reseñado en sus trazos nucleares, y cada una está precedida de una breve proposición acerca de su campo posible de aplicabilidad: el *promitio*, que es más bien un expediente para la ordenación y tabulación práctica de las fábulas dentro de la colección, que permite, a modo de un índice abarcable de una sola mirada, ubicar instantáneamente la fábula más adecuada para los fines circunstanciales.¹⁰ Precisamente de ese modo fue como se generó la colección inicial de fábulas esópicas, *Aesopia*, de Demetrio de Falero —orador, poeta y político del siglo IV a.J.C.—, escritas en prosa, signo claro éste de su carácter no literario, sino de meros materiales susceptibles de integrarse en una composición mayor verdaderamente artística.¹¹ La

¹⁰ Algo similar a los *speculi* medievales para uso sermoneal o nuestros repertorios —algo diversificados— del *Libro de los exemplos* o del *Libro de los gatos*.

¹¹ Aprovecho a discreción los datos, y su interpretación, que trae BEN EDWIN PERRY en la brillante "Introduction" (pp. xi-cii) de su edición de *Babrius and Phaedrus* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1965: The Loeb Classical Library, no. 436), si bien no puedo asegurar que siga siempre sus ideas. Corona esa edición el "Appendix": "An analytical survey of Greek and Latin Fables in the aesopic tradition" (pp. 419-610), que consiste en un registro especi-

recopilación de Demetrio no ha perdurado, pero hay noticias de ella hasta el siglo X, y debe de haber sido la fuente principal de Fedro.

El *promitio*, convertido luego en *epimilio* al olvidarse su papel de simple ordenador, es decir, transportado al final de la fábula —o alternando uno y otro—, tiene su razón de ser e importancia justamente en las compilaciones de fábulas sueltas en que, faltando el decurso superior de donde emane la lección que la fábula ha de ilustrar, se hace necesaria la explicitación de un corolario posible enunciado en una fórmula oportuna: de allí procede la actual moraleja. Con mayor razón se justifica la presencia de la moraleja cuando la fábula pasa a constituirse en composición autónoma, acabada en sí misma y que no demanda un contexto, como es el caso de la colección de *Fabulae Aesopiae*, de Fedro, la primera serie conocida de fábulas propiamente literarias (esto es, en verso artístico). Ello inaugura un nuevo rango literario en esta forma menor, donde la moraleja, tan adventicia y anodina al comienzo, pasa a convertirse en formante típico de la fábula, indisolublemente unido a ella.

Con la moraleja adherida a su composición, cada fábula adquiere ahora un sentido didáctico específico, que parece ser como la enseñanza natural que se desprende de ella, y con la cual se transmite ya casi invariablemente en la tradición literaria. Y bien puede darse el caso de que la moraleja, favorecida para determinada fábula se desprenda, a lo sumo, del desarrollo de ciertos motivos presentes en la peripecia, los cuales, en el mejor de los casos, no son los únicos susceptibles de desenvolverse. Pues justamente en ello se asienta la fuerza de la fábula: en que, alrededor de la peripecia central, reseñable en unos cuantos trazos, se agolpa un haz de motivos latentes, cuyo desarrollo vez a vez adecúa mejor la pieza a nuevos campos de aplicabilidad y a otras tantas moralejas que quieran extraerse de ella.

Así sucede, precisamente, en nuestra fábula del caballo y el león. En una importante línea de su tradición figura ella asociada con la moraleja de la exhortación a la 'autenticidad'.

ficado de 725 fábulas. Perry hace frecuente mención de su *Aesopica* (Urbana, 1952), que no he podido conocer.

En palabras de los *Romuli* latinos.—una nutrida serie de manuscritos de fábulas fedrianas de los siglos x y xi, cuyo arquetipo, quizá del siglo iv o v, se imputa a un tal Romulus—: *quod es esto; noli mentiri* (sé lo que eres y no finjas, *Romulus vulgaris*, xxxii, p. 256).¹² Pues bien, tal moralidad de 'la sinceridad' está en conexión con el motivo de "fingirse médico el león" para aproximarse sin sospechas al caballo, al cual le tiene puesto el ojo, de lo que se deriva que el león atiende "profesionalmente" al equino de su espina (verdadera o falsa), clavada en el casco, y recibe una andanada de coces al bajarse a la altura de la pata doliente. "La simulación del león" es un motivo que aparece plenamente desarrollado en aquella línea de la tradición. Por ejemplo: *Leo dixit... se medicum esse* (el león manifestó que él era médico, *Romulus Nilantii*, ix, p. 582); *Leo falsidita fingens... mente locutus / quod doctam egrotis potuit prestare medelam* (el león expresó que sabía suministrar medicina eficaz a los enfermos, *Romulus Nilantii metricus*, xxv, p. 682). Pero no es de ninguna manera un motivo sustancial para el tema de la fábula, y su germen, en los precedentes esópicos (y también en Babrio), se encuentra en una reflexión irónica del animal coceado al recuperarse del castigo: "Habiéndome enseñado mi padre el oficio de carnicero, ¿quién me manda ensayar la medicina?",¹³ que es la única referencia allí a la medicina; o sea, ante la declaración del asno-caballo de que tiene una espina clavada en una pata, el lobo-león, que abriga torcidas intenciones, encuentra allí un pretexto para acercarse al otro sin sobresaltarle, y se ofrece a sacarle la espina, adoptando para ello una posición vulnerable a las coces. La reflexión del lobo-león, pues, es oportuna: si hubiera actuado él como carnicero (esto es, carnívoro depredador) que es, el asno-caballo ya no contaría el cuento; pero por

¹² Cito los textos de la tradición fabulística latina medieval por la edición de LÉOPOLD HERVIEUX, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge*, t. II, Paris, Firmin Didot, 1893. Sigo su nomenclatura de los manuscritos y sus tipos, que no siempre coincide con la nomenclatura generalizada.

¹³ En la versión de JUAN y JOSÉ BERGUA para las *Fábulas completas* de Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego (Madrid, Ediciones Ibéricas, p. 114). Recuérdese que en la forma esópica los personajes de esta fábula son el asno y el lobo.

meterse a extractor de espinas (= médico) recibió una paliza. De allí se generaliza el motivo del león que se presenta ante el caballo fingiéndose médico. Por el contrario, es perfectamente posible —como se verá— registrar versiones donde tal motivo no figura para nada, al punto de que Stith Thompson recoge sólo como variante incidental del tema la presencia del motivo del médico fingido. Compárese: "K1121. Wolf (lion) approachs too near to horse: kicked in face" (también "K566. Ass begs wolf to pull thorn out of foot before eating him: kicks wolf in mouth"), frente a "K1121.1. Wolf (lion) as sham doctor looks at horse's foot: kicked in face".¹⁴ La situación es la misma, si bien con la fluctuación del motivo del *sham doctor* (médico fingido).

En todo caso, este motivo y su moraleja tuvieron fortuna, pues, pasando por los *Ysopets* medievales franceses (siglos XIII y XIV)

Qui vult de sa profession
 faire fainte dévision,
 droit est que douleur et meschief
 li revienigne desus son chief¹⁵

y españoles (1489)

non deue mostrar el ombre otra cosa de lo que es,
 mas que se debe tener por quien es, e non se alabar
 de officios que non sabe, si no quiere caer en vergüenza¹⁶

llega hasta La Fontaine

¹⁴ STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Revised and enlarged edition, Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, 6 vols.

¹⁵ *Ysopet I* en A. C. M. ROBERT, *Fables inédites des XIIIe, XIIIe et XIVe siècles*, Paris, Etienne Cabin, 1825, I, p. 319.

¹⁶ *La vida del Ysopet con sus fábulas hystoriadas* (Zaragoza, Juan Hurus, 1489), reproducción en facsímile de la Real Academia Española, Madrid, 1929, f. XXXXIII v.

chacun a son métier doit toujours s'attacher.
 Tu veux faire ici l'arboriste,
 et ne fut jamais que boucher¹⁷

y Samaniego:

Hablemos con razón: no tiene juicio
 quien deja el propio por ajeno oficio¹⁸

Pero es claro que la irradiante virtualidad de esta fábula podía proporcionar otras cosas (e incluso más felices) a través de la acentuación de otros motivos. Bastará consignar una alternativa más para que se objective netamente la amplia gama de desarrollos divergentes que permite el género. La historia de nuestra fábula presenta una versión que, por el desenvolvimiento de un motivo latente y asombroso, da un vuelco total al tema e induce una moraleja pasmosa para el significado corrientemente aceptado de esta fábula.

En contraste con lo que parece ser el sentido natural del relato —sentido que está en armonía con la tipología fantástica convencional de los animales fabulísticos que intervienen en él: el enfrentamiento del león (o lobo) poderoso, hipócrita y agresivo, con el caballo (o asno) débil y pacífico, cuyo desenlace es la estimulante victoria del débil sagaz—, el *Romulus anglicus* (XXV, pp. 583-584), fundado en una dimensión perfectamente legítima e irreprochable del núcleo de la peripecia: el león se aproxima con el propósito de procurar efectivamente un alivio al caballo enfermo, va distribuyendo calificativos que configuran el motivo espectacular de "el león bueno y caritativo frente al caballo perverso e ingrato". *Leo nobilis est et misericors et pius* (en palabras del propio caballo), *solita pietate motus* (¡movido de su acostumbrada caridad!), *ipse simulato languori subvenire non dubitabit* (no vacilará en acudir a la simulada dolencia);

¹⁷ JEAN DE LA FONTAINE, *Fables*, I, v, no. VIII; p. 90 en la edición de L. CLÉMENT (Paris, Armand Colin, 1929), quien propone *arboriste*, 'celui qui étudie les vertus médicinales des arbres et des plantes', en lugar de la lectura aceptada *herboriste*, lo cual parece muy razonable por el claro paralelismo *arboriste* / *boucher*.

¹⁸ FÉLIX MARÍA SAMANIEGO, *Fábulas*, I, v, no. 3; en la edición de Bergua, p. 554.

Equo compassus est (se compadeció del caballo); en cambio, *fallax Equus... utrisque calcibus pii Leonis frontem impie conquassavit* (el caballo artero sacudió a patadas la frente del caritativo león), lo que trae consigo la pesarosa reflexión del león: *Frons mea testatur me nimis fuisse pius, cum volui iuvare perversum* (mi frente es testigo de que fui demasiado compasivo al socorrer al perverso) y la estupenda *Moralitas: Nullus ergo debet perversi misereri vel iniquum fovere, quia, quanto plus fovebitur, tanto adversior invenitur* (nadie debe compadecerse del perverso o socorrer al malvado, pues, cuanto más lo favorezca, tanto peor le irá), a años luz de la moraleja sobre la autenticidad, donde el malo es el león.

Los dos casos extremos considerados revelan el ancho campo de aplicabilidad de las fábulas en directa relación con el desarrollo de determinados motivos más o menos latentes, y muestran cómo la moraleja que la tradición más aceptada vincula intrínsecamente con cada fábula es sólo una posibilidad en la constelación de virtualidades que ofrece todo tema fabulístico.

Otros motivos fluctuantes en nuestra fábula son, por ejemplo, "la intención devorante del león" (pretende comerse al caballo), que no aparece desarrollado en todas las versiones, y "la huida del caballo tras su hazaña"; para lo que sigue, debemos retener ambos motivos, particularmente el último, así como también la virtualidad que se nos ha revelado, con el motivo de "el león bueno", de una estimación peyorativa del caballo.

Juan Ruiz, en efecto, no culmina su relato con la pateadura del caballo, y, además, deriva de la fábula una moraleja enteramente novedosa. En general, todo el desarrollo de la pieza constituye en sus manos una versión en que se acumulan las originalidades, si bien en su mayor parte se trata de motivos retenidos por el autor en un nivel secundario y que no tienen la virtud de alterar por sí solos allí el sentido del relato. Así, por ejemplo, en Juan Ruiz la dolencia exteriorizada por el caballo es un clavo demasiado hincado en la herradura:

ayer, do me ferraba un ferrero maldito,
echóme en este pie un clavo tan fito (300ab)

También es un clavo en Samaniego, pero en La Fontaine es *une apostume*; en los *Romuli, stirps, stipes (stipis, stips), spina, sentis*. Por otro lado, el león se presenta en Juan Ruiz como un soberano que exige vasallaje: —*Vasallo, dijo, mío, la mano tñ me besa* (298d). Lo cual, por supuesto, no es nada del otro mundo: la caracterización del león como “rey de los animales” es un rasgo latente en toda participación de esta figura en las fábulas; está vigente, incluso, en la tradición de nuestro tema: en el *Romulus Nilantii* el caballo se dirige en su parlamento al *sancto summoque monarcho*. Pero no es, de ningún modo, un motivo frecuente en las versiones de nuestra fábula; tal motivo podría, quizá, llegar a contraponerse e inclusive a anular el de “la intención devorante del león”, pues lo que movería al rey de los animales no sería el propósito de hacer presa del caballo, sino de obtener orgullosamente un acto de sumisión por parte de éste. Lo cierto es que Juan Ruiz va insinuando la intención devoradora con toques oportunos, en particular con los epítetos *goloso, gargantero*: *el león tan goloso al caballo sopesa* (298c); *al león gargantero respondió el caballo* (299a).

La fábula del león y el caballo: ejemplo de la gula.

Naturalmente que no podría desestimarse este motivo, pues la fábula está puesta en el *Libro* precisamente como ejemplo de la gula, así que le viene a la medida al propósito. No hay, pues, nada de la usual moraleja de ‘la autenticidad’ ni menos de la inusual de ‘no socorrer a los malvados’: la moraleja de Juan Ruiz —que no ha sido bien aquilatada en su presencia y novedad— es la de ‘el daño que trae consigo la gula’. El triste fin del león es un buen ejemplo de ello. Pero, junto al león, se perfila otro personaje tanto o más glotón que él: el caballo, el cual atraviesa la transmisión entera de nuestra fábula, desde sus primeros testimonios, paciendo en un prado; tanto en los términos neutros del *Romulus vulgaris* —*Equum in prato pascentem vidit*

leo—, como en los muchos más acentuados del *Romulus Nilantii metricus*:

Quadrupedem cupido pascentem dente caballum
dulcia purpureis conspexit gramina campis

([El león] divisó a un caballo paciendo con diente voraz la dulce hierba en los campos ubérrimos). “El caballo goloso”, pues, es un motivo latente que Juan Ruiz podía desarrollar e intensificar, asimilándolo a sus necesidades argumentales. Y es así, en efecto: desde el momento inicial mismo de su presentación, esta figura queda marcada en el *Libro* con un epíteto contundente que determina su categoría ejemplar de la gula: *Un caballo muy gordo pacía en la defesa* (298a); *muy gordo* afecta tanto al caballo como, de rebote, al león, que no lo estima presa demasiado voluminosa para su tragonería, y lo aquilata con ojo fascinado: *el león tan goloso al caballo sopesa* (298c).

El fin ejemplar del león gargantero ya lo sabemos: víctima de las coces del caballo, *cae frío muerto*; no es suficiente dejarlo descalabrado: hay que mostrar como *Muerte muy rebatada trae la golosina / al cuerpo muy goloso e al alma mesquina* (297ab). Pero no ha de quedar impune tampoco el caballo *muy gordo*, y, para obtener una segunda víctima de la gula, Juan Ruiz utiliza el desarrollo del motivo muy lateral de “la huida del caballo”.

Tal motivo está presente en diferentes formas en toda la tradición, ya sea como simple sugerencia —el león no ve al caballo al volver en sí (lo corriente es que el león quede aturrido por los golpes, y no que muera): *ubi memor sui factus, nusquam uidit equum* (cuando recobró el conocimiento, no lo vio por ningún lado, *Romulus vulgaris*) —, ya como declaración expresa: *aura velocius aufugit* (huyó más veloz que el viento, *Romulus anglicus*), *Equus velociter fugiens, diucius nusquam illi comparauit* (habiendo huido velozmente, no se le apareció por ningún lado, *Romulus Nilantii*), *sonipes quesiuuit loca remota / Vt potiut signo nusquam iam cernier ullo* (el corcel huyó a perderse, de modo que no quedasen ni rastros de él, *Romulus Nilantii metri-*

cus). Y es de presumir lo que ha de ocurrir a un caballo *muy gordo* que sale de estampida:

El caballo con el miedo fuyó aguas vivas;
había mucho comido de yerbas muy esquivas,
iba mucho cansado, tomaronlo adivas:
así mueren los locos golosos do tú y vas (302).¹⁹

Este desenlace de la fábula no es un aditamento apendicular postizo, sino que, motivado desde el principio (*un caballo muy gordo*. . .), se convierte en el verdadero tema de la fábula, del que fluye natural e inmediatamente, así que muere el caballo, la moralidad adecuada al contexto:

El comer sin mesura e la grand venternía,
otrosí mucho vino con mucha beberría,
más mata que cuchillo, Hipocrás lo decía (303ac).

La figura del caballo —acentuado su tinte peyorativo, latente en la tradición— resulta así más inquietante que la del león, cuyo castigo a coces se trueca en un mero motivo episdico que desencadena el final mortal del caballo goloso, que debe huir tras su engaño. Juan Ruiz lo señala bien:

Abajóse el león por le dar algund confuerto;
el caballo ferrado contra sí fizo tuerto:
las coces el caballo lanzó fuerte en cierto,
diole entre los ojos, echóle frío muerto (301).
El caballo con el miedo fuyó aguas vivas (302a)

.....

Esto es, al burlar al león el caballo se hizo un mal a sí mismo (*contra sí fizo tuerto*) por las consecuencias que se derivan de su acción.

La forma, pues, como han llegado hasta nosotros los versos 301ab armonizan perfectamente con una versión orgánica nueva de la fábula, fruto del desarrollo de ciertos motivos latentes en su peripecia central, que permiten la apli-

¹⁹ Suspendo el juicio sobre el problema que plantean las últimas palabras del verso *d*; mi impresión es que hay allí un yerro de transmisión de proporciones.

cación de ella a un caso distinto y donde la verdadera víctima ejemplar es el caballo. Las enmiendas que se han querido introducir allí, por insistir en la concepción habitual de este relato (el castigo del león farsante), sin atender a la índole funcional del género, traiciona la trabada composición de Juan Ruiz, con el agravante de que la enmienda adicional de Joan Corominas introduce un encabalgamiento inaceptable como recurso rectificatorio de la cuaderna vía y cojo en sí mismo:

Abaxóse el león por dar algund confuerto
al caballo ferrado; contra sí fizo tuerto (301ab).

El escrúpulo que Corominas aduce como fundamento suplementario de la necesidad de suprimir el *le* (que "es amétrico", p. 146) no deja de sorprender: el maestro, por haberse preocupado como nadie de las cuestiones métricas de nuestro *Libro*, debería ser el último en ruborizarse porque un verso de la transmisión de Juan Ruiz "es amétrico". A mano está, en todo caso, la solución más inofensiva de Cejaador: *darl'* por *le dar*.²⁰

MARIO FERRECCIO PODESTÁ

Universidad de Chile.

²⁰ En su edición del *L. de b. a.*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951, (*Gléssicos Castellanos*, no. 14 y 17), I, p. 112.

