

EL ENCADENAMIENTO DE PASADO Y PORVENIR. DEL CUERPO Y EL ESPÍRITU EN *EL LIBRO DE BUEN AMOR*

GABRIEL E. LINARES GONZÁLEZ
El Colegio de México

Yet the enchainment of past and future
Woven in the weakness of the changing body
Protects mankind from heaven and damnation
Which flesh cannot endure

T. S. Eliot, *Four Quartets*,
"Burnt Norton", vv. 79-82

PRELIMINARES

En el sentido más obvio de la palabra, "lo carnavalesco" es lo que pertenece a la celebración que precede a la cuaresma. Según Julio Caro Baroja (*El carnaval*, 155), consiste en "disfrazarse, invertir el orden de las cosas, insultarse o agraviar, comer, beber en exceso, representar escenas violentas, etc." Pero, además, para la crítica literaria, la palabra se ha convertido en una posible clave de lectura. En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Mijail Bajtin utilizó el término junto con otros como "cultura popular" o "cultura carnavalesca" para explicar las obscenidades y porquerías de *Gargan-*

tua y Pantagruel. De acuerdo con Bajtin, la abundancia en la obra de Rabelais de bocas que comen, beben y vomitan, de culos que cagan y dan a luz, de órganos sexuales, de chistes obscenos, de despedazamientos, golpizas, carnicerías y muertes no corresponde a un lenguaje críptico en el que los entendidos descifraban la historia de la Francia del siglo XVI, tal como algunos han querido. Por el contrario, según el autor ruso, este conjunto de imágenes formaba una parte central de una visión no-oficial del mundo propia de la Edad Media y el Renacimiento.

Lo corporal obsceno y burlesco festeja la historia del hombre en el mundo material. En las partes bajas del cuerpo, en las que "éste

se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones o excrecencias” (Bajtin, *La cultura popular*, p. 40),¹ se unen la vida y la muerte, el hombre y la tierra. Los órganos que nutren, desechan, hacen el amor o dan a luz son los mismos; y el cuerpo es un espejo de la tierra, que se siembra, se cosecha y se abona con desechos y con muertos.

Esta concepción del mundo es el centro de las comunidades agrícolas y ganaderas más antiguas. Pero esto es imposible para una sociedad regida por la razón o por el espíritu, porque en ella se privilegia la parte superior del cuerpo. “Con el advenimiento de la sociedad de clases [que diferencia y jerarquiza lo de arriba y lo de abajo] y paralelamente al surgimiento de las formas primitivas del Estado, la arcaica concepción del mundo se refugia en la cultura del carnaval” (Bubnova, *F. Delicado puesto en diálogo*, 44-45). Durante un breve tiempo cada año —que coincide con el inicio del ciclo agrícola— la cultura oficial y racional se ve obligada a permitir la celebración de lo bajo, de lo cual depende para su subsistencia. Para que esto sea posible, es necesario que lo oficial se degrade por medio de la burla y de la afrenta. La cultura carnavalesca se basa en esta inversión de valores establecidos.

Esta concepción de las relaciones entre el hombre, el tiempo y el espacio ha dejado su impronta en *Gargantua y Pantagruel*, en lo que podríamos llamar el cronotopo carna-

lesco —para usar la simpática terminología de Bajtin por intermedio de Tatiana Bubnova.²

En cuanto al *Libro de buen amor*, no parecería necesario usar una lupa para imaginar que el cronotopo esté presente ahí. Aparentemente, el nombre de uno de los personajes de la batalla cuaresmal, Don Carnal, introduce al lector en la “cultura carnavalesca”. Sobre todo porque en el siglo XIV la palabra “carnaval” era desconocida en España y en su lugar se usaban otras como “carnestolendas”, “antruejo” y “carnal” (Caro Baroja, *Carnaval*, 30-42).

Cuando uno conoce esta filiación todo lo demás parece muy sencillo. Hacer un análisis de lo carnavalesco en el *Libro* significaría analizar los atributos de este personaje, así como los de su séquito para declarar finalmente que corresponden a la concepción del mundo señalada por Bajtin en su libro. Pero el análisis revela que la “Pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma” no es carnavalesca, aunque contiene elementos de este tipo. En este caso hay que tener en cuenta la recomendación de Jacques Joset (*Nuevas investigaciones*, 88) para los estudiosos de las culturas oficial y popular en esta obra: “De ahí la necesidad, para el investigador, de establecer la cadena de mediatizaciones y articulaciones que unen [...] lo ‘popular’ y lo ‘culto’, sin olvidar que lo verdaderamente genuino de la obra literaria es esclarecer el texto con todas las luces posibles, dentro de la literalidad y literariedad de la obra realizada”.

¹ Remito al lector a la introducción y a los primeros tres capítulos del libro de Bajtin (7-249).

² (*F. Delicado*, 37) “término convencional, tomado de la física, con que designa el autor el tiempo-espacio literario en tanto que coordenadas que enmarcan la visión del mundo”.

En el episodio de la "Pelea" del *Libro* las "mediatizaciones y articulaciones" son distintas de las expuestas en el libro de Bajtin. En primer lugar, el cuerpo, que, según él, constituye una unidad, se presenta aquí como dos entidades separadas —Don Carnal y Don Amor—, ninguna de ellas bien vista por la posición oficial, pero no por ello compatibles entre sí. En segundo, aunque el pasaje celebra el paso del tiempo y la vida, la perspectiva del autor no es sólo material y popular, sino espiritual y oficial. Ambas visiones del mundo se unen para conmemorar que no sólo se nace y se muere en el cuerpo, sino también en el espíritu, y que la penitencia y el pecado pueden alternarse sin conflictos siguiendo el paso de las fiestas y las estaciones del calendario.

Para Bubnova (*F. Delicado*, 43) es claro que la conjunción de lo popular y lo oficial producía un conflicto: "Puesto que los mismos signos (los de la religión cristiana) tuvieron que expresar la visión arcaica del mundo y la ideología impuesta por la Iglesia [...] el cruce de dos interpretaciones diferentes de una sola festividad provocaba un enfrentamiento". Me propongo estudiar la naturaleza de tal enfrentamiento y preguntar hasta qué punto puede ser llamado así. Creo que el libro incorpora ambas sin conflicto y que esta interpretación puede aplicarse a buena parte del libro.

EL CUERPO DIVIDIDO

El cuerpo humano está dividido en las figuras de Don Carnal y de Don Amor. Decir

—como lo hace Fernando Delmar en "La representación del calendario", 87— que Don Carnal es una representación del "loco amor" es un error. Se puede replicar que ambos se han visto obligados a huir ante la llegada de Cuaresma (cc. 1181-1184 y 1304-1312); también que regresan al mismo tiempo al llegar la Pascua (1210-1261). Sin embargo, ni llegan ni se van juntos. Ambos mantienen cierta distancia con respecto al otro.

Aunque la sección comprendida entre las cuartetas 1210-1224 fue subtitulada por Paradinas "De cómo Don Amor e Don Carnal venieron e los salieron a rresçebir" sólo se menciona al primero en la cuarteta 1211:

Estos dos emperadores Amor e Carnal eran
a rresçebir los salen quantos que los esperan;
las aves e los árboles noble tiempo averan;
los que Amor atienden sobre todos se esmeran.³

Mientras que las restantes están dedicadas exclusivamente a describir la recepción hecha a Don Carnal. El autor se encarga de presentar detalladamente, y por separado, la llegada de Amor en las cuartetas 1223-1262, que aparecen bajo un subtítulo propio: "De cómo clérigos e legos e flaires e monjas e dueñas e joglares salieron a rresçebir a don Amor".

Cada personaje cuenta además con un séquito propio. En el caso de Carnal, se trata de todos los relacionados con el comercio de la carne, incluidos los animales. En el del otro, de los amorosos por excelencia, los hombres y las mujeres de la Iglesia, acompa-

³ Cito por la edición de Gybbon-Monnypenny.

ñados de los instrumentos musicales, emblemas de lascivia,⁴ y de los pajarillos primaverales. Tampoco se hospedan juntos; en cuanto a Don Carnal “Posó el emperante en sus carnesçerías” (1223a), y Don Amor

Diz: “Mando que mi tienda finque en aquel prado:
si me viniere a ver algún enamorado,
de noche e de día allí sea el estrado,
ca todo tiempo quiero a todos ser pagado

(1264)

Estas precisiones no son tan chocantes y absurdas como pueden parecer a primera vista. Existe una muy buena razón para que Don Amor esté alejado de Carnal. Lecoy (*Recherches*, 244) habla de una diferencia de jerarquía entre ambos personajes: “Mais cette fois il [Carnal] ne revient pas seul, il n'est que le fourrier d'un prince plus puissant, plus désiré que lui, plus charmant aussi, Don Amor”. La superioridad del personaje sólo puede mantenerse a distancia del otro. Ambas figuras no son compatibles.

Don Carnal es, ante todo, una representación de la glotonería extrema. Ésta, en principio, conduce en su exceso a la lujuria, como en el caso de Lot:

⁴ Éste era un emblema convencional, que puede encontrarse en muy diversas obras de arte medievales. Citaré un ejemplo tal vez un tanto tardío pero conveniente. En *El carro de beno* de el Bosco (1450?-1516), las parejas que aparecen arriba del carro están, una abrazándose apasionadamente, mientras la otra y un demonio tocan un laúd y una flauta, respectivamente. La música vuelve a aparecer en la representación de la lujuria que el mismo pintor hizo para los *Pecados capitales*. Allí se nos presentan dos parejas en el acto de la seducción. En el suelo yacen un arpa y una flauta. Walter Bosing, *El Bosco*, 46-48 y Mario Bussagli, *El Bosco*, lámina 8.

Feçiste por la gula a Lot, noble burgés,
bever tanto que yugo con sus fijas; pues ves
a fazer tu forniçio, ca do mucho vino es,
luego es la loxuria e todo mal después.

(296)

Pero a la larga la entorpece e imposibilita tanto la seducción como el acto sexual. Recuérdese que Don Amor aconseja al arcipreste no beber vino:

Faze perder la vista e acortar la vida,
tira la fuerça todad sis toma sin medida;
faze tenblar los miembros, todo seso olvida;
ado es el mucho vino toda cosa es perdida.

“Faze oler el fuelgo, que es tacha muy mala:
uele muy mal la boca, non ay cosa quel vala;
quema las assaduras, el fígado trascalá;
si amar quiere dueñas, el vino non te incala”.

(544-545)

La salud importa porque ayuda a seducir y a hacer el amor a una mujer. El exceso de vino hace al hombre desagradable y débil. Por eso los versos:

Con la mucha vianda e vino, creçe la flema:
duermes con tu amiga, afoga te apostema,
lieva te el diablo, en el infierno te quema.

(293abc)

Lo que importa no es que el vino haga que alguien se acueste con su amiga, sino que lo atormenten los achaques de la gula mientras está con ella.

Se puede replicar que, como Lee Ann Grace (“Multiple Symbolism”, 371-380) ha demostrado, los animales de Carnal en la batalla son símbolos eróticos. También que, en los preliminares de la batalla la liebre y el carnero presumen que pueden vencer a la cuaresma, de modo que parecen tener posibles connotaciones sexuales:

Vino presta e ligera al alarde la liebre;
 “Señor”, diz, “a la dueña yo le metré la fiebre;
 dalle he la sarna e diviesos que de lidiar nol mienbre;
 más querría mi pelleja, quando alguno la quiebre”.

Vino el cabrón montés con corços e torcazas,
 deziendo sus bramuras e muchas amenazas;
 “Señor”, diz, “a la dueña si con migo la enlazas,
 non te podrá enpesçer con todas sus espinaças”.
 (1090-1091)

Morreale (“Apuntes”, 324) interpreta la primera cuarteta como “[Ella] más querría tener mi pelleja que la suya, cuando alguien le quebrante la carne (es decir, ‘la viole’), pero Gybbon-Monnypenny lo considera improbable (nota a 1090d, p. 339). Hay un mayor acuerdo en el segundo caso: “enlazas” parece ser un sinónimo —como en los episodios de las serranas— de la relación sexual (Joan Corominas, nota a 1091c en su edición del *Libro de buen amor*, p. 422 y Gybbon-Monnypenny, nota a 1091c, p. 339 quien menciona, además, que Joset también comparte esta opinión).

Pero hay que tener en cuenta que éstos son sólo alardes: ambos animales son vencidos en batalla por las huestes de Cuaresma:

Las más de sus compañías eran le ya fallesçidas;
 muchas dellas murieron e muchas eran foídas;
 pero ansí apeado fazía grandes acometidas;
 deffendió se quanto pudo con manos enflaqueçidas.
 (1121)

Porque el triunfo en la batalla, finalmente, está entorpecido por la comilona de la noche. Los combatientes de Carnal están cansados, borrachos, indigestos y semidormidos:

Commo avía el buen omne sobra mucho comido,
 con la mucha vianda mucho vino ha bevido;
 estava apezgado e estava adormido

por todo el su rreal entró el apellido.

Todos amodorridos fueron a la pelea;
 (1100 y 1101a)

A tal punto están debilitados, que, paradójicamente, es un miembro del grupo de Cuaresma el que se convierte en acosador sexual. En la cuarteta 1108:

Allí con los lavancos lidian barvos e peçes:
 diz la pixota al puerco: “¿Dó estás, que non paresçes?
 Si ante mí te paras, dar te he lo que meresçes;
 ençierra te en la mesquita, non vayas a las prezes.”

Parece ser que “pixota”, aliado de Cuaresma, puede entenderse también como “pene”; mientras que “puerco” en latín podía significar el sexo de la mujer (Corominas, nota a 1108bc, p. 428 y Gybbon-Monnypenny, nota a 1108b, p. 342). Los “lascivos” carnales sufren el abuso de la Cuaresma. Si alguien comparara la batalla con una relación sexual, podríamos decir que el goloso tiene la parte pasiva.

Dice Kemlin M. Laurence en “The battle”, que “to interpret the ‘Pelea’ as evidence of Juan Ruiz’s personal sensuality and self-indulgence is wholly unjustifiable”. Estoy de acuerdo con ella, pero eso no quiere decir que lo contrario sea cierto, es decir, que el autor es un asceta piadoso.

De acuerdo con Bajtin, la fiesta del carnaval honra al conjunto de las partes bajas del cuerpo. Éstas constituyen un todo. En el libro del Arcipreste se puede hablar de dos fiestas que ocurren al mismo tiempo pero en lugares y con invitados distintos. El arcipreste prefiere lo erótico a lo culinario y étlico. Ha descubierto que ambas partes no consti-

tuyen un todo armónico mas que figurativamente. El que quiera ser un Don Juan, tendrá que sacrificar los placeres de la mesa para conseguir los de la cama.

EL CUERPO Y EL ESPÍRITU EN EL TIEMPO

En la fiesta del carnaval "se miraba hacia el porvenir y [se] reía en los funerales del pasado y del presente". Pero el concepto es completamente corporal. En el *Libro de buen amor* ocurre algo distinto: espíritu y cuerpo se alternan en el tiempo, lo popular y lo oficial se unen.

La alternancia es más visible en los personajes que representan los polos de lo espiritual y lo corporal: Cuaresma por un lado, y Carnal y Amor por el otro. Laurence ("The battle", 173) describe a los dos primeros del siguiente modo: "Carnival [is] a gay, youthful, lovable character, while Lent is an old, wrinkled hag of particularly unprepossessing appearance and temperance". Por su lado, Delmar ("La representación del calendario", 88) se refiere a ellos como "un hombre glotón y arrogante y una mujer preocupada por la salvación de las almas". Las definiciones de los dos son inexactas. Las características de los personajes cambian de acuerdo con el momento del conflicto en que se encuentran.

Don Carnal es, sucesivamente, un arrogante ("mostró en sí esfuerzo, pero estava medroso", 1080b), un glotón que no tiene el menor empacho en diezmar sus propias huestes durante el carnaval ("d'esas muchas viandas era bien abastado", 1095c), un mal estratega, que

está en estado inconveniente durante el momento de la verdad ("Como havia el buen omne sobramucho comido/ [...] /estaba apesgado e estava adormido", 1100ac), un hombre arrepentido ("óvose Don Carnal luego mucho a sentir", 1128c), y a dieta (1163-69), un pícaro que burla a sus captores ("Don Carnal el doliente iva salud aviendo,/ ívase poco a poco de la cama irguiendo;/ pensó cómo feziese que fuese reyendo"), y el héroe cuyo reto hace huir a Cuaresma ("Por ende Doña Quaresma, de flaca complisión/ resçeló de la lid, muerte o grand presión" 1202ab).

Por su parte, Doña Cuaresma es algo más que una vieja arrugada y desagradable. Es piadosa y perdona a su enemigo —aunque éste también es un error estratégico— ("Mandó a Don Carnal que l'guardase el ayuno", 1127a); es enérgica en el cumplimiento de su deber y ello no desagrada a nadie ("Repara las moradas, las paredes repega,/ d'ellas faze de nuevo, e d'ellas enxalvega; ado ella puede verlo suzedat non se llega;/ salvo a Don Carnal non sé a quién non plega", 1176); sólo al final la notamos decrepita cuando huye de Don Carnal.

Carnal y Cuaresma no pueden definirse con adjetivos que los representen como el "bueno" y la "mala" o viceversa, ni por medio de uno solo. No quiero decir con esto que el autor del *Libro* estuviera particularmente interesado en la "profundidad psicológica" de los personajes, sino que las transformaciones se deben únicamente a los movimientos del calendario y a las necesidades fisiológicas del ser humano. Carnal es derrotado el primer día de la cuaresma; Cuaresma huye en la Pascua. El tiempo de ayuno

es, además, necesario para recuperarse del exceso y luego volver a pecar. Por otro lado, la penitencia extrema lleva a lo mismo que la gula, a la debilidad. Curiosamente, ambos personajes en sus peores momentos son “flemosos”: “fizo le escupir flema [a Don Carnal], esto fue grand señal”, (1102c) y “a ti Quaresma flaca, magra e vil e sarnosa/ non salud, mas sangría, como a seca flemosa” (1190cd).

Los movimientos del calendario han sido expresados por Caro Baroja, (*Carnaval*, 147) del siguiente modo:

diciembre	enero	febrero	marzo	abril	mayo	junio
			Cuaresma		Pascua	

La llegada de Don Amor no puede ser más lógica. Como contraparte corporal de Carnal, no le corresponde el tiempo de penitencia; ése es para el Buen Amor de Dios. Pero las fiestas de mayo y del día de San Juan están, además, dedicadas al amor y la fertilidad. En Inglaterra, por ejemplo, existieron hasta el Renacimiento los “May Games”, durante los cuales las parejas bailaban, cantaban y seguramente hacían otras cosas en el bosque. En *A Midsummer's Night Dream* de Shakespeare podemos ver algunos resabios de estas festividades y, también, de las del día de San Juan (Gabriel Linares, “Prólogo” al *Sueño de una noche de Verano*, 15-16). De tal modo que el ciclo del pasaje podría representarse de la siguiente manera: Amor y Carnalidad—Penitencia—Amor y Carnalidad. El autor no toma partido por la cultura “popular” o por la “oficial”, sino por ambas.

Laurence ha dicho que la ambivalencia del pasaje no se debe a una decisión personal, sino al calendario. De ello deduce la falta de originalidad de la “Pelea”. Dejando de lado lo anacrónico que resulta hablar de originalidad en literatura de la Edad Media, creo que es posible decir que el poeta decidió contar la pelea de tal modo por razones muy específicas. Incluso creo, junto con Fernando Delmar, (“La representación del calendario”, 82) que esta sección “puede reordenar las unidades constitutivas del *Libro de buen amor*”, para dar una versión más o menos general de él.

Existen cerca de 42 versiones conocidas de peleas cuaresmales en Francia y en Italia (Delmar, “La representación del calendario”, 83). El desenlace no siempre se ajusta al calendario, sino a la preferencia del autor. En su afán por demostrar que el pasaje es convencional y su inclusión en el *Libro* más bien casual —opinión compartida por Gybbon-Monnypenny (“Introducción”, 29)— Laurence (“The battle”, 175), afirmó que “It is true that while [la “Pelea”] maintains a precise chronology within itself, the episode seems to have been inserted at random at this particular point of the poem”. A Laurence se le escapó un detalle: la “Pelea” es congruente desde un punto de vista cronológico, y, como se verá también, de sentido, con una gran parte de la obra. Laurence, que en tantas otras cosas sigue a Lecoy, parece haber olvidado que, para éste (*Recherches*, 352), la “Pelea” era uno de los puntos temáticos focales de la obra junto con la adaptación del *Pamphilus de Amore*.

La primera indicación cronológica del *Libro* está en el verso 951a y es del 3 de marzo, el día de san Emeterio. La última ocurre ha-

cia el final de libro (1690a) y remite al inicio de abril. Las referencias entre estas dos son más o menos frecuentes pero constantes y abarcan un año y un mes:

Calendario del *Libro de buen amor*:

3 de marzo (951a): el arcipreste se adentra en la sierra con mal tiempo y conoce —en todos los sentidos— a las temibles serranas.

Jueves antes del carnaval o Lardero (1068a): el arcipreste ha regresado a su tierra y se da un festín. Llegan los retos y advertencias de la Cuaresma. El arcipreste no tiene amor.

Viernes (1079): Don Carnal es avisado y teme.

Martes de Carnaval (pues se entiende que la batalla ocurre en la madrugada del miércoles corvillo o de ceniza): Don Carnal llega con sus huestes y se da un festín. La tropa diezmada, embriagada, indigesta y amodorrada es vencida en la madrugada del día siguiente por Cuaresma y los suyos.

Miércoles de Ceniza (1173-1179): limpieza general. Pascua de pan ácimo —a fines de marzo y principios de abril—(1183c): Don Carnal escapa de Ayuno.

Lunes santo (1184a): Carnal huye en el rocín del rabino.

Miércoles santo (1191): Carnal lanza su desafío.

Viernes santo (1205): Cuaresma parte. Por la noche (1209c) llega a Roncesvalles.

Pascua (1210-1246): regreso triunfal de Amor y Carnal.

Día de Quasimodo —una semana después— (1315): el arcipreste se lanza a nuevas conquistas. Primer fracaso de la temporada.

Día de san Marcos —25 de abril— (1321a): el arcipreste se enamora de otra dueña, que se casa.

Finales de febrero y principios de marzo (1618a): Después de la muerte de Trotaconventos y Garoza, el arcipreste usa de alcahuete a Hurón, quien no tiene mucha experiencia.

Principios de abril (1690a): el arzobispo Don Gil ordena que los clérigos sean castos. Éstos se las arreglan para continuar con sus costumbres.

He intentado encontrar fechas exactas para el episodio de la "Pelea", pero no creo que sea posible hacerlo. El día de Quasimodo ocurre una semana después de la Pascua. Aun si éste hubiera caído el 24 de abril (un día antes de la fiesta de san Marcos) se necesitarían alrededor de dos meses para que al arcipreste le diera tiempo de viajar a la sierra, regresar, presenciar la batalla y pasar toda la cuaresma en su terruño.

Pero la cronología del libro no es histórica, sino poética.⁵ Las fechas indican que buena parte de la vida de los personajes está sujeta al ciclo anual y temporal a mayor escala. Existen paralelismos entre sucesos que ocurren en temporadas similares. El episodio de las calendas de abril presenta semejanzas con el del carnaval. A principios de abril, Carnal huye de ayuno: lo prohibido se le escurre a lo oficial. Lo mismo pasa con el decreto de Don

⁵ No creo que sea necesario tratar de darle una explicación a este problema. Los interesados, sin embargo, pueden ver la de Lecoy (*Recherches*, 353-356).

Gil: los clérigos siempre tendrán una manera de conservar a su barragana.

También la salida del arcipreste a la sierra tiene un eco en el episodio de Hurón. La salida ocurre a principios de marzo y las aventuras no sólo están lejos de ser exitosas, sino que además son harto incómodas. Seidenspinner-Núñez (*The Allegory of Good Love*, 64), ha dicho que el paisaje invernal es un reflejo de la sequedad y agresividad de las serranas. La fecha en la que el arcipreste se encuentra con Hurón es la misma, sólo que ha pasado un año. Y la agresividad vuelve a hacer su aparición otra vez. En lugar de una sutil dueña que rechace con razones, el mozo se encuentra con una fulana que lo despacha sin más ni más:

Dil aquestos cantares al que dé Dios mal fado;
 íva se los deziendo por todo el mercado;
 dixol Doña Fulana: "¡Tira te allá, pecado!,
 que a mí non te envía nin quiero tu mandado."
 (1625)

Resulta interesante, y tal vez hasta inquietante, que tanto la salida de la sierra como la pesquisa de Hurón estén precedidas por muertes. En el primer caso, por la de una joven dueña seducida; en el segundo, por las de Garoza y Trotaconventos. Para estos episodios no hay fechas —aunque sabemos que la relación con la monja duró dos meses, no sabemos cuánto duró la seducción—, pero, dados los otros episodios, podríamos decir que las muertes suceden en pleno invierno. Creo que es posible decir, siguiendo el ejemplo de Seidenspinner-Núñez, que estas muertes están aquí para representar precisamente a esa estación y, también, muy probablemente para introducir un elemento más en el ciclo

vital. A partir de la primera muerte, el ciclo del *Libro de buen amor* es: muerte - amor y carne (la sierra y el carnaval) - penitencia (la cuaresma) - amor y carne (aventuras amorosas posteriores) - muerte (de Garoza y Trotaconventos) - penitencia (descripción de las armas del cristiano y prohibición del arzobispo) - carne (subterfugios de los clérigos). De tal modo que es posible interpretar el *Libro de buen amor* como una celebración carnavalesco-oficial de la vida.

UN POEMA EN BUSCA DE UNA INTERPRETACIÓN

Bajtín escribió *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* para explicar la obra de un autor al que consideraba, probablemente con razón, incomprendido (7-57). Menciona que los otros grandes autores de esa larga época que comienza en el Renacimiento y termina en el Barroco —Cervantes y Shakespeare— también incorporaron elementos de la cultura popular en sus obras, pero con menos fuerza (23). Desde este punto de vista, esta obra de Bajtín no está hecha especialmente para ellos. Para lo único que puede servir es para interpretar parcialmente algunas partes de sus obras.

Ello obliga a tener cuidado al aplicar la teoría de Bajtín al libro del arcipreste. Las obras de arte son coherentes con ellas mismas, no con el pensamiento de otro. Una teoría es una llave. Pero al usarla el lector puede descubrir que hay otras cerraduras. En este caso la otra llave es la de lo que se ha llamado la cultura oficial.

La convivencia de ambas concepciones no crea ningún conflicto, pero ello no debe extrañarnos. El hombre medieval era capaz de aceptar las dos sin problemas. En las obras teatrales de tema sagrado, Noé era un borracho pendenciero y el diablo un simpático pícaro (J. B. Trapp, "Introduction" a "Medieval Theater"). Durante las misas de Pascua, el sacerdote hacía bromas pesadas para que los feligreses olvidaran la penitencia anterior. En los manuscritos se unían los textos religiosos con las representaciones del "mundo al revés" (Bajtin, *La cultura popular*, 59-130). Cómo se interpretarían las cosas dependía de cuándo se las viera.

Precisamente porque un texto es coherente consigo mismo, creo que la clave de lectura debe buscarse en el texto mismo. La esencia de ésta se encuentra en el momento en que Don Amor resuelve el enigma del calendario:

El mi señor Don Amor, como omne letrado,
en sola una copla puso todo el tratado,
por do el que lo oyere será certificado;
ésta fue su rrespuesta, su dicho abreviado:

"El tablero, la tabla, la dança, la carrera,
son quatro temporadas del año del espera;
los omnes son los meses, cosa es verdadera,
andan e non se alcançan, atiénden se en rribera."
(1299-1300)

Creo que no es una casualidad que el autor haya colocado la descripción de los meses y la clave para comprenderlos al final del episodio del carnaval y la cuaresma. En la "Pelea" se celebra el paso del tiempo en cierto momento del año. En las pinturas de la tienda de Amor, el del año completo, al que se ajusta la mayor parte del *Libro*. En ambos casos se

presenta un mundo sujeto a ciclos en el que —como diría el *Eclesiastés*— hay un tiempo para amar, para pecar, para hacer penitencia, para morir, para cantarle a la Virgen. El libro del Arcipreste celebra el tiempo en el que viven cuerpo y espíritu.

Nadie mejor que Don Amor para darnos la clave de esta lectura. Mucha tinta se ha usado tratando de demostrar qué quiere decir "Buen Amor" (Véase Joset, *Nuevas investigaciones*, 115-126). En ocasiones, la palabra se usa para describir al amor piadoso, en otras al mundano. Creo que lo más útil sería aceptar que para el Arcipreste era ambas cosas, según el lugar y el momento en el que usara la palabra. Si es que esta interpretación oficial-carnavalesca tiene alguna utilidad, es la de no considerar ningún valor fijo, sino todos como valores a la alza y a la baja. Creo que se comete un error al querer determinar si el *Libro de buen amor* es ambiguo, y, por lo tanto, sin ningún "afán edificante", o, bien, didáctico. Es ambas cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1987 (Alianza Universidad, 493).
- BOSING, WALTER, *El Bosco*, Alemania: Benedick Taschen, 1994.
- BUBNOVA, TATIANA, *Francisco Delicado puesto en diálogo. Las claves bajtinianas de "La Lozana andaluza"*, México: UNAM, 1987.
- BUSSAGLI, MARIO, *El Bosco*, Barcelona: Toray, 1967.
- CARO BAROJA, JULIO, *El carnaval (análisis histórico cultural)*, Madrid: Taurus, 1984.

- DELMAR, FERNANDO, "La representación del calendario en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma", en Concepción Company (ed.) *Amor y cultura en la Edad Media*, México: UNAM, 1991, 81-95.
- GRACE, LEE ANN, "Multiple Symbolism in the *Libro de buen amor*: The Erotic in the Forces of Don Carnal" *Hispanic Review*, 43, 1975, 371-380.
- JOSET, JACQUES, *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de buen amor"*, Madrid: Cátedra, 1988 (Crítica y estudios literarios).
- LAURENCE, KEMLIN M., "The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition" en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.) *"Libro de Buen Amor" Studies*, London: Tamesis Books, 1970, 159-176.
- LECOY, FÉLIX, *Recherches sur le "Libro de Buen Amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, prólogo, suplemento e índice de A. D. Deyermund, Farnborough: Gregg International, 1973.
- LINARES, GABRIEL E., "Introducción" a William Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, trad. de María Enriqueta González Padilla, México: UNAM, 1996 (Nuestros Clásicos, 80).
- MORREALE, MARGHERITE, "Apuntes para un comentario literal del *Libro de buen amor*", *Boletín de la Real Academia Española*, 43, 1963.
- RUIZ, JUAN, ARCIPESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid: Cátedra, 1992 (Letras hispánicas, 70).
- , ed. Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1967 (Biblioteca románica hispánica. IV. Textos).
- , ed. Jesús Cañas Murillo, Barcelona: Plaza & Janés, 1984 (Clásicos Plaza & Janés, 23).
- , ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988 (Clásicos Castalia, 161).
- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, DAYLE, *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the "Libro de Buen Amor"*, University of Carolina Press, Berkeley and Los Angeles, 1981.
- TRAPP, J. B., "Introducción" a "Medieval Theater", en Frank Kermode and John Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, t. 1, New York: Oxford University Press, 1973.