

JUAN LOVELUCK

## Menéndez y Pelayo y la literatura española medieval

LA existencia admirable y la oceánica capacidad de trabajo de don Marcelino Menéndez Pelayo habrán de ser observadas desde variados ángulos en el centenario de su nacimiento, verdadera festividad hispánica \*. La multiplicidad de temas que trató, el acierto singularísimo con que siempre o casi siempre selló sus investigaciones —y la limitación, las más de las veces, debida a la época y a los determinantes que encierran como una red la actividad del hombre que se da en un tiempo—, el derroche de sensibilidad, el acercamiento comprensivo y en simpatía, la huida de toda pedantería y el genio con que solía adelantarse a hallazgos que la ciencia literaria hoy refrenda, hacen, unidos, particularmente difícil la tarea de acercarse, aunque sea con cautela, a alguna de las innumerables facetas del polígrafo santanderino. Añádanse a las excelencias anteriores, el conocimiento de numerosos idiomas, la capacidad de emprender, con las armas prodigiosas de una memoria excepcional y un sistema de lectura agilísimo, la empresa de sus obras mayores, como la *Antología de poetas líricos castellanos*, la *Historia de la poesía hispano-americana*, los *Orígenes de la novela*, la *Historia de las ideas estéticas en España*, la edición académica del teatro de Lope de

Vega, la *Bibliografía hispanolatina clásica*, y tantas otras. Y por sobre todo esto, suficiente para la máxima consagración de un historiador de las ideas y la literatura, una revisión constante del juicio ya emitido, a la luz de las nuevas investigaciones, ajenas o personales; sistema que corona una constante aceptación de los hallazgos ajenos aunque ellos destruyan la arquitectura de sus teorías, y la posibilidad de reconocer, en la rectificación de los juicios antiguos, errores o cambios de sus mismos puntos de vista sobre un tema. De estas rectificaciones, que no proceden de un enjuiciar vacilante, sino de la maduración diaria de los temas de la especialidad, trata con extensión Dámaso Alonso en su reciente libro *Menéndez Pelayo, crítico literario* <sup>1</sup>; lo que podría ejemplificarse con el tan conocido caso de sus dos posiciones frente a Calderón, la de las conferencias que integraron después el volumen *Calderón y su teatro*, y los juicios de sus últimos años. Igualmente, su incompreensión inicial de la poesía popular y su admirable cambio posterior, ayudado por su consagración a Lope, cuando redactaba los magistrales estudios para la edición académica del *Fénix* <sup>2</sup>.

Qué decir, ahora de la 'cantidad' de su obra, noción que resulta inseparable de lo cualitativo, en su caso, y nos lleva a considerarlo, como indica Dámaso Alonso, el *monstruo de naturaleza* de su siglo, como Lope lo fué del XVII. En el capítulo inicial de su libro sobre don Marcelino, escribe el autor de *La lengua poética de Góngora*: "No deja de tener un profundo sentido aquella admiración, más aún, aquel cariño que durante toda su vida dedicó

\* Existe una copiosa bibliografía sobre Menéndez Pelayo. Véase el libro de José Simón Díaz, *Estudios sobre Menéndez y Pelayo*. Instituto de Estudios Madrileños. Monografías bibliográficas, IV. Madrid, 1954. (A las 564 fichas que ofrece J. S. Díaz, añade A. Carballo Picazo 46 más, que pueden verse en la reseña del libro indicado, *RFE*, tomo XXXVIII (1954), pp. 351-355).

En los *Estudios sobre Menéndez y Pelayo*, de Florentino Pérez Embid y otros, Editora Nacional, Madrid, 1956, págs. 489-575, José Simón Díaz ha ampliado a 661 el número de fichas sobre don Marcelino.

<sup>1</sup> Editorial Gredos, Madrid, 1956.

<sup>2</sup> Sobre M. P. y la poesía popular trata D. Alonso, *ob. cit.*, pp. 51-65.

Menéndez Pelayo a Lope de Vega. Uno y otro —aún mozalbetes— entran de sople en la más cruda luz de la fama, rodeados de la vocinglería del escándalo: el uno, Lope, un escándalo de infame origen; el otro, el joven Marcelino, la ruidosa polémica voluntariamente provocada con el intento más generoso: la defensa de la ciencia española. Después, los dos literatos, el gran creador y el gran historiador, se parecen por esa facilidad increíble con que el uno se saca de la manga comedias y poemas, y el otro nutridos volúmenes de historia, en un número, una abundancia, una continuidad tales que no creo ofrezca muchos paralelos la cultura del Mundo.

La literatura española ha tenido, pues, dos *monstruos de la naturaleza*: uno, Lope, y otro, don Marcelino<sup>3</sup>.

Habrà que insistir mucho en el valor y el peso permanentes de Menéndez Pelayo en las actuales generaciones hispánicas y en las venideras. No hay investigación acerca de la cultura o las letras peninsulares que no parta de su nombre o, por lo menos, llegue a él, reconociéndole su aportación y sus conquistas. En los homenajes que se le han rendido y en los que se le rendirán, no podemos quedar marginados los americanos; bastaría el recuerdo del monumental esfuerzo de comprensión y estudio de la poesía "de Indias" que supone la *Historia de la poesía hispanoamericana*, para quedarle obligados y agradecidos, pues fué tal obra —y sigue siéndolo todavía— el mejor homenaje que pudo rendir España a América en el cuarto centenario del Descubrimiento; homenaje que se confió, con justicia, a quien, por sus labores y conquistas en el campo de la cultura, guardaba mucho del español de firmes relieves que produjo la Península en el Dieciséis.

Hemos elegido para estas notas aspectos de la contribución de Menéndez Pelayo a la literatura española medieval; fué este tema uno de los que más llamaron el interés y la atención del gran crítico. Su amor a tal período de las letras peninsulares queda manifiesto en las páginas que consagró a Berceo, al *Apolonio*, al *Alexandre*, a Juan Ruiz, a Juan de Mena, al marqués de Santillana, Enrique de Villena, Fernando de Rojas y otros, autores

cuya obra iluminó poderosamente con su mirada comprensiva, original y revisora. Desterró juicios añejos o equivocaciones de los tratadistas precedentes; valoró aspectos en que antes nadie había reparado y como pocos contribuyó a la efectiva divulgación de los autores de los siglos XI a XV. Basta leer su *Introducción y programa de literatura española*<sup>4</sup> —presentado con motivo de su ruidosa oposición a la cátedra que dejó D. José Amador de los Ríos— para comprender en grado de claridad la trascendencia que daba don Marcelino al período literario que nos interesa, el menos conocido en su tiempo de las letras españolas. En tal programa, fechado en Santander, a 16 de mayo, 1878, de las cien lecciones que lo forman, y que comprenden desde el estudio de los elementos ibéricos en la literatura romana, hasta el siglo XIX, casi treinta —desde la lección 21 hasta la 49— se destinan al estudio de las obras en romance, incidiendo con profundidad en los principales aspectos de los escritores más representativos. Esa atención sistemática y preferente a los poetas, prosistas y dramaturgos de los tiempos medios, se reflejará más tarde en sus vastas exploraciones por el gigantesco friso de las letras españolas.

No podríamos —"spatiis exclusus iniquis", como decía don Marcelino— tratar de cada uno de esos estudios; por lo mismo hemos elegido tres: sus análisis de Berceo, el Arcipreste de Hita y el genial creador de *La Celestina*. El primero de esos estudios conserva casi en integridad el valor que tuvo cuando se escribió; al releerlo nos parece que el tiempo se hubiese desentendido de él. Los otros dos necesitan hoy de algunas rectificaciones, que indicamos, por creerlo de utilidad y porque al repetirlos sin modificación, se comete un daño sobre el que insistía Menéndez Pelayo, cuando, al hablar de los manuales de literatura, indicaba el riesgo que encierran si no están rigurosamente puestos al día con respecto de las últimas investigaciones que se van realizando<sup>4,5</sup>. Indicaremos, pues, dentro de nuestras posibilidades —ciertamente limitadas— lo principal que se ha

<sup>4</sup> Publicado por Miguel Artigas. *Cruz y Raya*. Madrid, 1934, (XX + 85 pp.).

<sup>5</sup> Véase su prólogo a la *Historia de la literatura española*, de J. Fitzmaurice - Kelly, 1902.

<sup>3</sup> *Ob. cit.*, p. 17.

modificado, desde la muerte del maestro hasta la fecha, en dichos capítulos.

No significa esto que atropellemos el extraordinario valor de los estudios de don Marcelino; al indicar algunas modificaciones que se han producido en el proceso de la historiografía literaria española, somos fieles al genial polígrafo en su continuo estado de alerta para recoger los últimos avances, las conquistas más recientes.

### GONZALO DE BERCEO EN LA ANTOLOGÍA DE POETAS LÍRICOS CASTELLANOS

Puede afirmarse que la definitiva valoración de Berceo —después de las páginas de D. José Amador de los Ríos—, empieza verdaderamente con el estudio de Menéndez Pelayo. Es tal vez uno de los más breves que se consagran a los grandes poetas medievales<sup>5</sup>, pero su valor nada ha perdido con el tiempo trascurrido desde que se redactó. En dichas páginas, como en tantas otras del polígrafo, se puede apreciar la especialísima comprensión y la mirada penetrante que envolvía un fenómeno literario o un grupo entero de autores —los de clerecía, en este caso—, sellándolo con una originalidad y gracia expositivas que el tiempo ha respetado.

De tales páginas sobre Berceo arranca, sin duda, la valoración que de tan simpático autor hicieron noventayochistas y modernistas; nos parece indudable, por caso, que Rubén Darío conoció las apreciaciones de don Marcelino. Tuvo además cordiales relaciones con el polígrafo santanderino en su primer viaje a España; se conocieron en el hotel de las Cuatro Naciones, en que residió largo tiempo el autor de *Horacio en España*: "... allí se inició nuestra larga y cordial amistad", escribió Darío en *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Por su parte, Guillermo Díaz-Plaja, recuerda la relación entre el poeta nicaragüense y el polígrafo español con estas palabras, que hablan claramente de la posible influencia del segundo en el primero, determinante sin duda del afecto que Darío demostró por el poeta de La

Rioja en su famoso poema *A maestre Gonzalo de Berceo*, incluido por primera vez en la segunda edición de *Prosas profanas*: "Del respeto con que Rubén Darío habla de Menéndez y Pelayo podríamos aducir muchas pruebas. Una de las más notables es la de un ejemplar de *En tropel*, de Salvador Rueda, que se encuentra en la Biblioteca del Maestro, en Santander, y por el que, además, llegamos a conocer que la fecha de publicación de este libro tan importante en los orígenes del Modernismo, no es la de 1893, como reza la portada, sino la de 1892. En el ejemplar de don Marcelino leemos, en efecto, estas dedicatorias: "*Anticipo a la publicación del libro este ejemplar para mi ilustre amigo don Marcelino Menéndez y Pelayo. Recuerdo de Salvador*". Y, a continuación, Darío, como autor del "Pórtico" añade: "*Con la profundísima admiración y el respetuoso cariño de su afectísimo y s. s. y amigo, Rubén Darío. Madrid, 3 de octubre de 1892*"<sup>6</sup>.

¿Será imposible que mucho de la valoración que hombres del Modernismo y del 98 intentaron del autor de los *Milagros*... se deba a la divulgación que de Berceo hizo, señalando con tino sus excelencias, el maestro de Santander? Darío, sabemos, revaloró el antiguo metro de Berceo, pero más allá de ese aprecio formal, hay admiración y cariño manifiestos hacia don Gonzalo, como lo deja en claro su ya citado poema *A maestre Gonzalo de Berceo*, que deseamos recordar aquí una vez más:

Amo tu delicioso alejandrino  
como el de Hugo, espíritu de España;  
éste vale una copa de champaña,  
como aquél vale un "vaso de bon vino".

Mas a uno y otro pájaro divino  
la primitiva cárcel es extraña;  
el barrote maltrata, el grillo daña,  
que vuelo y libertad son su destino.

Así procuro que en la luz resalte  
tu antiguo verso, cuyas alas doró  
y hago brillar con mi moderno esmalte;  
tiene la libertad con el decoro  
y vuelve, como al puño el gerifalte,  
trayendo del azul rimas de oro.

(*Prosas profanas*, adiciones de la edición de París, 2.<sup>a</sup> edic., Vda. de Ch. Bouret, 1901).

<sup>5</sup> Ocupa las pp. XLI-LVIII, del tomo II de la *Antología*..., Biblioteca Clásica, t. CXLIX, Madrid, Librería de Perlado Páez y Cía., 1912, por la que haremos las citas necesarias.

<sup>6</sup> Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y ocho*, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1951, p. 58.

También evocaba Darío al poeta riojano cuando dió nombre a uno de sus libros mayores, las ya aludidas *Prosas profanas* (1896); en dicho título está recordando la acepción del sustantivo en Berceo (por ej., en 'quiero fer una *prosa* en román paladino'), en Juan Ruiz y otros poetas de su tiempo, que es la de 'himno religioso', o 'texto religioso para ser cantado', como indica J. Corominas<sup>7</sup>. Ciertamente nada de religioso tenían estas prosas del nicaragüense: por ello su necesaria calificación de 'profanas'.

Darío había tenido en Centroamérica provechoso trato con los clásicos españoles, especialmente a través de los volúmenes de la *Biblioteca de Autores Españoles*; aun así, es indudable que tanto él como los escritores del 98 que valoraron a Berceo —"Azorín", los Machado, etc.— algo debieron al fecundo crítico santanderino, en su atenta observación y en los calificativos calurosos con que saludaron la poesía de Berceo; repárese en que Darío, en el poema transcrito, aplica la misma escala de afectos literarios al primitivo poeta castellano y al "emperador de la barba florida", de tanta influencia en sus primeros libros.

Fué don Marcelino, en el citado tomo de la *Antología* . . . uno de los más tenaces propagandistas de la necesidad de conocimiento directo de Berceo y los autores de su mester, hasta su tiempo no debidamente analizados por la crítica, y que en más de una ocasión recibieron rudos calificativos de quienes los habían leído con desgano y ligereza. En esa valoración, co-

<sup>7</sup> "Si los antiguos poetas castellanos, y en especial Berceo y J. Ruiz, toman *prosa* justamente por verso, no es por una extraña confusión sufrida por un vocablo culto, sino por una evolución cumplida a través del bajo latín. Ahí *prosa* valía 'secuencia', 'prosa o verso que se dice en ciertas misas después del gradual' (. . .) Al parecer la secuencia se escribiría primero en prosa, y luego se admitiría también el verso, de donde vino el que *prosa* se empleara en el sentido de 'texto religioso para ser cantado' y pasando al romance, donde tales textos eran siempre en verso, 'composición poética según el género religioso ilustrado por Berceo' (. . .) Después se pasa a 'poema en verso', aunque todos los casos que conozco son todavía de tema religioso (. . .)". J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, volumen III, Edit. Gredos, Madrid, 1954, s. v. 'prosa'.

mo tendremos oportunidad de ver, don Gonzalo cobra, por primera vez en la historia de la crítica peninsular, el valor exacto y el lugar que le corresponden: "Mirado a esta luz el arte de clerecía, comienza a agrandarse a nuestros ojos, y resulta cada vez más palpable la injusticia y el desdén con que ha sido estimado por la antigua crítica académica y por ciertos *dilettantes* superficiales e ineptos. No pretendemos convertir en lectura familiar de nadie poemas que tras de oscuros, difíciles y fatigosos, tienen el inconveniente de no pasar de la medianía, a excepción de uno solo; pero si sostenemos que estos poemas son grandes curiosidades de historia literaria, y que sin su conocimiento previo es imposible comprender las sucesivas transformaciones de nuestra poesía"<sup>8</sup>.

En el breve estudio acerca del poeta riojano, pueden apreciarse muchas de las cualidades de Menéndez Pelayo como enjuiciador de la literatura española de los tiempos medios. Pero sobre todo una que conservó siempre que trataba de autores del pasado: la ubicación justísima en la escala de los valores, sin que para nada pesaran elementos extraliterarios. Si no en toda ocasión, tratándose de sus contemporáneos, fueron tan seguros el gusto o el entusiasmo del humanista, refiriéndose a autores medievales y clásicos exhibe un andamiaje de apreciación estética digno de admiración; sobre todo, ninguna proclividad a la hipercrítica, de modo particular en el caso de Berceo, que, a no dudarlo, contaba con todo su afecto literario, religioso y humano, por esa constante emanación de simpatía que de sus estrofas se desprende y por los temas de que se ocupó.

Así, pues, queriendo como quería la obra de Berceo, y ubicándola, como ninguno hasta entonces, en su momento y en el conglomerado de factores que la generaron, pudo afirmar de ella este juicio, tan valedero hoy como cuando se escribía: "Nadie le ha calificado de gran poeta, pero es sin duda un poeta sobremanera simpático, y dotado de mil cualidades apacibles que van penetrando suavemente en el ánimo del lector, cuando se llega a romper la áspera corteza de la lengua y la versificación del siglo XIII. No tiene la ingenuidad épica de los juglares, pero aunque hombre

<sup>8</sup> *Antología* . . . , edic. cit., t. II, p. XXXIX.

docto, conserva el candor de la devoción popular, y es en nuestra lengua el primitivo cantor de los afectos espirituales, de las pías visiones y de las regaladas ternezas del amor divino. Aunque poeta legendario, más bien que poeta místico; aunque narrador prolijo, más bien que poeta simbólico; aunque sujeto en demasía a la realidad prosaica, por su profunda humildad y respeto un tanto supersticioso a la letra de los textos hagiográficos,

(Lo que non es escripto non lo afirmaremos

Non lo diz la leyenda, non so yo sabidor),

asciende a veces, aunque por breve espacio, a las cumbres más altas de la poesía cristiana, haciéndonos sospechar que en su alma se escondía alguna partícula de aquel fuego que había de inflamar muy poco después el alma de Dante”<sup>9</sup>.

Hondo sabía calar don Marcelino; no entraña novedad afirmarlo. Nada más razonable que sostener la simpatía que trasciende de la obra berceana; a través de ella y en su más breve lectura, apreciamos inmediatamente esa sencillez candorosa que alaba don Marcelino y que llega a nosotros por el camino de la vibración cordial. El más empedernido lector aprecia esa corriente que entre nosotros y el poeta de La Rioja se establece, en diálogo que salva siglos. La narración de Berceo es —a pesar del tiempo en que se da, y con instrumentos expresivos rudos e informes todavía— ágil y como dotada de un inexplicable encanto, que tanto puede emanar de la personalidad de quien la escribió, como del modo con que supo realizarla, haciendo suyos, con toques de originalidad, y por medio de procedimientos retóricos comunísimos, como la amplificación de la fuente, el ejercicio retórico por excelencia en el Medioevo, según Faral, los elementos que aportaban los textos-guías, seguidos por otros con fidelidad fría y exactitud pedestre; aportando un sesgo español a la fuente general europea, sin fijación geográfica alguna, y acercando a sus lectores españoles los personajes y las situaciones, por medio de la animación, la espiritualización de los rasgos estatuarios. Puede apreciarse con cla-

ridad la versión original y animadísima, acercada a su público devoto, en el fragmento que a continuación señalamos. Se sabe, por la divulgación de las fuentes de los *Milagros* . . . que hace A. G. Solalinde, en la introducción a su excelente edición de la obra para *Clásicos Castellanos* (t. 44, cuarta edición, Espasa-Calpe, Madrid, 1952), que estas no son las indicadas por la crítica del XIX: ni la *Leyenda Aurea*, de Jacobo de Vorágine, ni el *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais, ni la colección de milagros del prior de Vic-sur-Aisne, Gautier de Coincy. El investigador alemán Richard Becker, publicó en Strasburgo, 1910, su tesis doctoral y con ella la verdadera fuente de los *Milagros* . . . de Berceo: un manuscrito latino de la Biblioteca de Copenhague, de la misma familia —no el mismo— que el utilizado como texto-guía por don Gonzalo<sup>10</sup>. El ms. latino publicado por Becker permite, pues, apreciar hasta donde fué Berceo fiel a su fuente y cómo introdujo elementos originales.

Para ejemplificar brevemente nuestra afirmación anterior, citaremos un fragmento del milagro —tan popular— conocido como “La casulla de San Ildefonso”. La fuente latina, para el comienzo del poema, dice, desnudamente, esto: “Vivía en la ciudad de Toledo un arzobispo llamado Ildefonso, muy devoto y adornado de buenas obras. Entre sus tantas buenas cualidades, él sentía un gran amor por la Virgen María . . .”<sup>11</sup>. Nótese qué resulta de esas líneas, por el procedimiento amplificatorio, tan caro a Berceo y los escritores medievales:

En Toledo la buena, essa villa real  
que iaze sobre Taio, essa agua cabdal,  
ovo un arzobispo, coronado leal,  
que fue de la Gloriosa amigo natural.

Dizienli Yldefonso, dizlo la escriptura,  
pastor que a su grei dava buena pastura:  
omne de sancta vida que tráscó grand cordura:  
que nos mucho digamos so fecho lo mestura.

<sup>10</sup> R. Becker: *Gonzalo de Berceo's Milagros und ihre Grundlagen* . . . (*Los Milagros de G. de B. y sus fuentes* . . .), Strasburgo, 1910.

<sup>11</sup> Utilizo la versión en italiano que da C. Guerrieri Crocetti, en su libro *Gonzalo de Berceo*, Collezione Gli Uomini e la Civiltà. “La Scuola” editrice, Brescia, 1947, p. 15.

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, pp. XLIII-XLIV.

Sienpre con la Gloriosa ovo su atenuencia,  
nunqua varon en duenna metió maior querencia,  
en buscarli servicio methie toda femencia,  
facie en ello seso e buena providencia...

(*Milagros de Nuestra Señora*, edición Solalinde, cc. 48-50).

Innecesario sería insistir en la españolización, la vitalización de un texto casi inexpressivo. Características de Berceo escritor que, con respecto de su fuente latina, enuncia así el crítico italiano Guerrieri Crocetti en su libro *Gonzalo de Berceo*: "Gonzalo seguí fedelmente, accuratamente, direi appassionatamente, la sua fonte; non osò scostarsene nella narrazione e nell' interpretazione dei fatti; non mancò di segnalarla egli stesso e più d'una volta, come abbiamo visto, nel procedimento della sua narrazione; ma egli impresse alle vicende il tono della sua immaginazione, l'impronta del suo sentimento le circonfuse della luce della sua anima, le animò col linguaggio della sua terra: vivificò, colori, drammatizzò"<sup>12</sup>.

Apoyándose unas veces en el atinado uso del diminutivo; otras en el detalle que de su observación añade al texto que le sirve como guía; y muchas en el amplio desarrollo que da a sus elementos narrativos, consigue Berceo una comunicación admirable con su lector actual, comunicación que podría ejemplificarse vastamente. Cier-to es que hoy esos aspectos, antes considerados como simple 'primitivismo', como candor resultante de una expresión que por muchos motivos vacilaba, han merecido otras interpretaciones por la crítica moderna, como la que ofrece Américo Castro, quien se inclina a hablar preferentemente del 'integralismo', —rasgo de influencia musulmana, para él— de nuestro poeta, entendiendo por tal la acción totalizadora del poeta que por primera vez acierta a conciliar dos mundos que hasta entonces marchaban desunidos: el del autor que escribe y el de lo que escribe, lo que permitirá no sólo expresiones que la crítica antes no sabía cómo explicar, sino que además la fusión de su yo artístico con el mundo objetivado que nos muestra: la inclusión, con palabras de Américo Castro, de su 'estar poetizando' dentro de su 'poetizar'

<sup>12</sup> C. Guerrieri C., *Gonzalo de Berceo*, Edic. cit., p. 15.

("al escribir se encuentra con su conciencia de estar realizando su santa tarea, e incorpora a su poetizar su mismo estar poetizando"<sup>13</sup>).

Pero, con explicaciones eruditas o sin ellas, sentimos y apreciamos el nexo simpático que entre nosotros y el autor se establece a través de infinidad de rasgos de estilo, de expresiones familiares y en verdad encantadoras, de inesperados giros o de situaciones por que sus personajes atraviesan, sobre todo en el devoto y animado retable de los veinticinco *Milagros*...

Otro punto que encuentra plena valoración en don Marcelino es lo que él llama "el sentimiento de armonía que parece haber poseído [Berceo] como por instinto"<sup>14</sup>. Cuálquier lector del poeta de La Rioja aprecia en él los suaves tonos, el poder sugeridor, las medias tintas de sus coplas, el candoroso claroscuro, y la madeja de gracia que destejen personajes y peripecias; ahí está para ejemplificarlo, el milagro *El clérigo y la flor*; en él, Berceo, con talento de miniaturista y sencillez expresiva que en pocos pasajes alcanza tal potencia de comunicación, nos refiere cómo el clérigo despreciado por la comunidad, al ser exhumado por mandato marial, perfumaba 'la plaza' ('el lugar') con el olor de su cuerpo, incorrupto, y con el perfume de la flor que crecía entre sus labios. Su afán miniaturista y totalizador del vivir humano lo lleva a darnos detalles hasta del estado de la lengua del preste, la cual en ciertos minutos de su vida, cuando vagaba por la quinta, por ejemplo, debió estar así:

Trobaronli la lengua tan fresca e tan sana  
qual parece de dentro la fermosa mazana:  
no la tenie más fresca a la merediana  
quando sedie fablando en media la quintana.

(*Milagros*..., c. 113; edic. Solalinde, 4.ª edic., Madrid, 1952, p. 30).

"Causa admiración —escribe don Marcelino<sup>15</sup>—, en medio de sus caídas y pro-saísmos, no sólo la perfección relativa de la lengua, hábil ya para decirlo todo con

<sup>13</sup> A. Castro: *España en su historia (Moros, cristianos y judíos)*. Edit. Losada, Buenos Aires, 1948. Hay segunda edic., con el título *La realidad histórica de España*. Edit. Porrúa, México, 1954. Con algunas modificaciones.

<sup>14</sup> *Antología*..., t. cit., p. XLVIII.

<sup>15</sup> *Antología*..., ibidem.

rapidez y energía, a pesar de las trabas de un metro tan acompasado, monótono e ingrato, sino el arte de versificador y el sentimiento de la armonía que parece haber poseído como por instinto”.

Supo también don Marcelino, y entre los primeros de su tiempo, destacar la combinación que se da en la obra de Berceo de “una lengua artística” —indudable huella de la formación latinoeclesiástica, y de la dependencia de la retórica medieval— con sabrosos elementos populares. El popularismo de Berceo, su proclividad democrática y su polarización hacia el pobre o el hombre de la calle —rompiendo él a veces plúmbeo sello y la celda de su mester— son notas que recién se empiezan a valorar. Hay en don Gonzalo, nos atreveríamos a decir, un embrión del abierto y hondo espíritu juglarasco que animará la genial creación de Juan Ruiz. Reúne la obra de Berceo, al par que algunos de los procedimientos propios de quien conocía los recursos de las retóricas y poéticas al uso, aquellos factores caros al creador espontáneo y natural —que era el juglar— y que permiten, en nuestro poeta, su cálido enlace con el pueblo, manifiesto en su deseo, del que no veo por qué debamos dudar, de escribir en la lengua de toda la gente, en que ‘suele hablar el pueblo a su vezino’. Ello prueba que el mester de los clérigos, la escuela erudita que formalmente suele oponerse de modo tajante a la formación espontánea de juglaría, aprovechó bastante del mester que algunos de sus cultores despreciaron. El enlace, en algunos recursos estilísticos, es evidente, y no debe extrañarnos que el más antiguo mester hiciera préstamos formales y de estilo al que nacía. Si es cierto que los clérigos aspiran a escribir ‘sen pecado’ (‘sin fallas técnicas’), no lo es menos que recurren con asiduidad al fresco manar de la producción juglaresca y aprovechan algunos de sus recursos de comunicación con el pueblo, de modo especial, el ‘vocativo épico’ o ‘juglarasco’, tan empleado por don Gonzalo: “Amigos e vassallos . . .”, “sennores e amigos . . .”, etc.

Berceo es, en su tiempo, un verdadero puente tendido entre ambos mesteres. Su popularismo lo polariza abiertamente junto a los pobres y los desvalidos más que junto a un público que había que suponer erudito y leído. Berceo está cerca del

pueblo y en él piensa cuando escribe; lejos de su deseo está quedar distanciado de sus lectores y de los peregrinos que escucharían sus graves cuadernavías; su afecto al ‘vezino’ es manifiesto: busca llegar nuestro poeta al hombre medio de su tiempo, al que veía pasar a su lado y con el cual se codeaba en sus días y en sus horas apacibles. ¿Por qué privarlo, pues, de su dulce menester?

Con razón don Marcelino lamentaba la suerte que corrió Berceo en manos de críticos poco comprensivos, desprovistos de criterio de época, o negadores de los pequeños rebrillos de originalidad de un poeta que no podía presumir de personal: “Mejor suerte merecía quien tuvo alma de poeta, y en su candorosa efusión creó para sí una lengua artística, lengua que sabe herir agudamente todas las fibras del alma en algunos pasajes de aquella intensa y conmovedora elegía que se llama el *Duelo de la Virgen*. donde el poeta riojano llega a asimilarse con raro talento la lengua ardiente y meliflua de San Bernardo, y al mismo tiempo pide rasgos a la inspiración popular, a la cual ciertamente pertenece, si no todo el cantar de los judíos, a lo menos el estribillo *eya velar*”<sup>16</sup>.

Señaló Menéndez Pelayo que Berceo en “no añadir nada su propia invención, puso especial y piadoso empeño”. Pero, cómo sabía modificar lo que sus textos le proporcionaban, o cómo españolizaba y acercaba los temas a sus lectores, agregando aquí y allá pequeños, pero decisivos detalles; completando ideas poco desarrolladas, o animando con una todavía ruda vida psicológica los personajes del ‘milagro’ o la ‘hagiografía’. Esta constante humanización del frío detalle o del encuadre rígido que su fuente le proporcionaba, es una contribución personalísima del primitivo cantor mariano, que, si es cierto marchaba con cautela, había observado no poco la vida de sus ‘vezinos’. No es sólo el documento vivo de la vida monacal lo que nos ha dejado (“los poemas de Berceo nos presentan tan al vivo las costumbres monacales, como los cantares de *gesta* la vida heroica y caballeresca, y se hallan tan saturados del ambiente claustral, como estos otros del polvo de las batallas contra la

<sup>16</sup> *Antología...*, t. cit., p. XLVIII.

morisma" <sup>17</sup>); mucho más atisbamos a través de su todavía vacilante expresión: un intento de mostrar modos totales de vida, mirados desde su ángulo, desde la pequeña ventana que al mundo tenía abierta un hombre de espíritu amplio, adscrito a la rígida disciplina conventual, pero que sabía de las delicias de la vida campestre (como se vislumbra en su hermosa *Introducción* a los *Milagros* . . . , a pesar de la dependencia que ella pueda tener con respecto del simbolismo medieval y del tópico del 'lugar ameno' en el cual hay que inscribirla); y también de las delicias de beber un vaso del vino bueno, ricamente coloreado, de La Rioja. Sabiduría vital—conseguida en la pequeña órbita en que se movió—, comprensión humana, talento inegable, que no linda ni se acerca a la genialidad; habilidad narrativa, simpatía comunicativa, todo lo cual supo valorar con justicia don Marcelino, entre los muchos y atinados juicios que consagró a Berceo, cuando aludía "a la gracia de estilo, a la imaginación pintoresca, al desembarazo narrativo, al interés dramático con que (. . .) cuenta sus leyendas, según confesión de los mismos críticos que tanto le regatean la originalidad" <sup>18</sup>.

La clarividencia crítica de don Marcelino queda manifiesta en las discutidas fuentes de los *Milagros* . . . , sobre las cuales no llegaban a un acuerdo los investigadores del XIX. Junto a las obras de Jacobo de Vorágine y Vicente de Beauvais, se indicaban como más segura fuente de la colección mariológica de Berceo, los *Miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy. Los argumentos de los críticos franceses no satisfacían a Menéndez Pelayo; la desconfianza que él manifiesta con respecto de la fidelidad de Berceo a Coincy, es un extraordinario anticipo, que se vería confirmado, años más tarde, por las investigaciones de R. Becker. "Es opinión general—indica don Marcelino <sup>19</sup>— (y Puymaigre tiene el mérito de haber indicado esta fuente antes que otro ninguno, según creemos), que el modelo de Berceo fué aquí el poeta francés Gautier de Coincy, autor de una colección de *Miracles de la Sainte Vierge*, sacados a luz en nuestros días, aunque de un

modo incompleto y poco fiel, por el abate Poquet. Pero los sabios autores de la *Histoire Littéraire de la France*, en quienes la severidad del método científico suele superponerse a los halagüeños impulsos del patriotismo, dudan de tal imitación, y se inclinan a creer que Berceo, aquí como en todo lo demás, se valió exclusivamente de textos latinos. Sus hábitos de composición no inducen a creer otra cosa, ni basta constatar, como lo hace Puymaigre, que de las veinticinco leyendas contadas por Berceo, diez y ocho están en Gautier de Coincy; pues para que este argumento tuviese fuerza, sería necesario probar que no estaban más que allí, lo cual dista tanto de ser verdad, cuanto que precisamente esas leyendas son de las más vulgares entre los hagiógrafos, y se encuentran repetidas en innumerables colecciones latinas y vulgares. ¿Qué necesidad tenía Berceo de ir a buscar en francés historias tan españolas como la de casulla donada por la Virgen a San Ildefonso de Toledo, o el milagro 18.º, que enérgicamente revela el odio del pueblo castellano contra los judíos? Ni basta que a veces haya semejanza, no sólo en las leyendas, sino en las palabras, entre Gautier y Berceo, porque ninguno de los narradores de milagros en la Edad Media pretendía ser autor original, sino compilador, y siendo las fuentes latinas unas mismas, natural era que este origen común diese aspecto de parentesco a versiones no enlazadas entre sí por ninguna derivación directa o inmediata".

Certeras observaciones las de Menéndez Pelayo, que vería confirmadas en vida, con la publicación del libro de Becker. Una muestra, entre tantas que podrían indicarse, de su mirada de águila que, en el campo de la crítica, más de una vez anticipó lo que veríamos confirmado bastante avanzado el siglo que vivimos.

En don Marcelino encontraron un primer apreciador la sana y profunda observación de Berceo; las candorosas notas del estilo: los matices personales de su expresión. En el rico enjuiciamiento del autor de la *Antología de poetas líricos castellanos*, casi tan vigente hoy como cuando se escribía, con más de sesenta años por medio, se dan, como ya hemos indicado, las notas de una primera comprensión cabal del arte de Berceo; supo don Marcelino reunir, en frases quizá un poco ampulosas,

<sup>17</sup> *Antología* . . . , t. cit., p. LII.

<sup>18</sup> *Antología* . . . , t. cit., p. LIV.

<sup>19</sup> *Antología* . . . , t. cit., pp. LIII-LIV.

casi de elegancia declamatoria —que superan, en todo caso, la mortecina prosa contra la que reaccionarán los escritores finiseculares, noventayochistas y modernistas— hacer la síntesis de excelencias caracterizadoras del poeta riojano: “El realismo de la narración, el suave candor del estilo, no exento de cierta socarronería e inocente malicia que ha sido siempre muy castellana y que se encuentra hasta en las obras más devotas y en los autores más ascéticos: la mezcla no desagradable de lo monacal y lo popular, acaban de imprimir un sello propio y especiabilísimo en el arte de Berceo; y la imaginación gusta de representársele, como le ha fantaseado alguno de sus panegiristas alemanes: sentado al caer la tarde a la puerta de su monasterio, contando los *miráculos de la Gloriosa o las buenas mañanas* de San Millán, a los burgueses de Nájera y a los pastores del término de Cañas, y apurando en su compañía un vaso del *bon vino* que engendran las tierras ribereñas del Ebro. Más enseñanza y hasta más deleite se saca del cuerpo de sus poesías que de casi todo lo que contienen los cancioneros del siglo XV”<sup>20</sup>.

En la comprensión y el entendimiento ‘en simpatía’ con que don Marcelino distinguió —uno de los primeros de su tiempo— el arte de Berceo, tenemos una buena prueba de la particular y amorosa atención que le merecieron las letras españolas medievales, y a la cual no poco deben los avances que en este campo, tan rico y explorado, han conseguido los investigadores contemporáneos.

#### JUAN RUIZ EN LA ANTOLOGIA DE POETAS LIRICOS CASTELLANOS

Como “el más genial estudio que acerca de este poeta se ha escrito”, consideraba (en 1898) don Ramón Menéndez Pidal el fragmento de la *Antología*... en que se analiza a Juan Ruiz<sup>21</sup>. El sólido andamiaje crítico de esas páginas se conserva casi íntegro, y significó para su tiempo la más

cabal comprensión del arte del Arcipreste, tan necesitado, hasta nuestros días, de comentaradores penetrantes que vayan dilucidando los diversos rasgos de su complejidad.

A pesar de los dones magistrales que el estudio sobre Juan Ruiz exhibe, algunas de sus aseveraciones no pueden hoy aceptarse totalmente: la moderna historiografía literaria y la crítica textual han destrozado casi por completo lo que antes fué un cúmulo de juicios apresurados y de poco fundamento; por lo mismo, el estudio de don Marcelino ha de aceptarse, considerando que en él se contienen apreciaciones hoy desestimables en aspectos particulares, las cuales, en modo alguno, dañan el conjunto de felices enfoques y conclusiones que es el citado trabajo del polígrafo.

Del extenso estudio<sup>22</sup> puede extraerse con provecho un centenar de juicios que en muchos aspectos generales y en no pocos particulares, proporcionan un definido perfil del arte del Arcipreste. En nuestra educación secundaria, por ejemplo, en que tanta entrada tienen, con peligroso exceso, los manuales, destinados muchas veces a ofrecer la cómoda vía de la memorización irreflexiva, cuánto más provecho se lograría dando a conocer las afirmaciones de don Marcelino acerca de los autores medievales, y apartando a los estudiantes de manuales que siguen al polígrafo sin indicarlo, y cuyo fondo de modernidad es nulo, pues repiten, a veces de principio a fin, erróneas afirmaciones que las modernas tareas de investigación han desestimado, corregido o superado. Véase, por caso, esta observación general, tan decidora del sitio que ocupa el autor del *Libro de buen amor* en su siglo: “Escribió en su libro multiforme la epopeya cómica de una edad entera, la *Comedia Humana* del siglo XIV; logró reducir a la unidad de un concepto humorístico el abigarrado y pintoresco espectáculo de la Edad Media en el momento en que empezaba a disolverse y desmenuzarse. Y tuvo además el don literario por excelencia, el don rarísimo o más bien único hasta entonces en los poetas de nuestra Edad Media, rarísimo todavía en los del siglo XV, de tener *estilo*; en el que su personalidad ha quedado tan hondamente

<sup>20</sup> *Antología*..., t. cit., p. LVIII.

<sup>21</sup> R. Menéndez Pidal: “Título que el Arcipreste de Hita dió al libro de sus poesías”, art. publicado primitivamente en la RAMB, t. II (1898), pp. 106-109, y reproducido posteriormente en el volumen *Poesía árabe y poesía europea*, Colección Austral, núm. 190, 2.ª edic., 1943, p. 110.

<sup>22</sup> Pp. LIII a CXIV del tomo III de la *Antología*..., edic. cit.

grabada, que con ser poeta tan vetusto y de edad tan oscura, resulta para nosotros con fisonomía mucho más familiar y más enérgicamente acentuada que otros muchos posteriores”<sup>23</sup>.

En estas breves notas sobre el estudio de Menéndez Pelayo acerca del Arcipreste, deseamos señalar algunos juicios que hoy requieren revisión, a pesar de que fueron en su tiempo la suma de autoridades sobre el tema; veremos que se dan afirmaciones en la actualidad insostenibles, gracias a los avances de la exploración literaria que conluga el análisis textual y estilístico con la sujeción a los momentos culturales y el estrato temporal que configuran y trazan los perfiles de una creación literaria o artística en general. No pretendemos hablar de modificaciones ni de rectificaciones al maestro de la crítica española; se trata, simplemente, de una contribución al homenaje a Menéndez Pelayo, que mostrará, por fin, cómo la casi totalidad de la gigantesca urdimbre crítica e interpretativa que el polígrafo tejió en torno de las letras peninsulares, conserva sanas y luminosas las bases, seguros y firmes los fundamentos humanos e intelectuales que la hicieron única en su tiempo y no repetida en la historia.

Nos referiremos de modo particular a cuatro puntos que requieren cierta revisión en nuestros días, en que la bibliografía en torno al Arcipreste ha crecido prodigiosamente con las aportaciones más distintas y originales en todos los idiomas. Estos cuatro aspectos son, de acuerdo con afirmaciones de don Marcelino: (a) lo que él llamaba “la mezcla informe de lo más sagrado y venerable con lo más picaresco y profano” o la “mezcla, para nosotros tan extraña y repugnante, de devoción y lubricidad que hay en la obra del Arcipreste”, es decir, la incompreensión del *dualismo fundamental de forma y de sentido*, que viene a ser *importantísimo elemento estructural del Libro...*; (b) la “condición apicarada y maleante”, la “vida inhonesta y anticánónica” del Arcipreste, es decir toda conclusión de tipo autobiográfico externo que pueda obtenerse de una incompreensión del recurso técnico del *autobiografismo* de la obra de Juan Ruiz; de la incompreensión de que el yo del medievo

es *colectivo o genérico, no personal*; (c) la creencia, asimismo errada, de que el *Libro de buen amor* puede “descomponerse en partes”, olvidando su íntima cohesión (*interna*: el propósito moral; *externa*: el recurso o marco técnico autobiográfico), su elemental unidad, lograda por una férrea vertebración, perfectamente conseguida en la obra; y, por último, (*ch*), afirmaciones como “es imposible tomar en serio tales protestas [las morales] ni mucho menos las del prólogo en prosa”, u otras más graves, como “hay pasajes de sus obras que hacen cavilar mucho, y hasta sospechar en él segundas y muy diabólicas intenciones”, que muestran a las claras la negación o la incompreensión del propósito didáctico del *Libro...* por la negativa contaminación de lo autobiográfico no entendido como parte del *estilo moral*. Pero resulta que ese propósito o intención moral es elemento determinante de la creación del cancionero de Juan Ruiz, de modo que negarlo, significa borrar de su compleja estructura un factor primordialísimo, que dejaría sin explicación una cantidad de difíciles asuntos y pasajes.

En tales aspectos se ha modificado, de modo especial, la comprensión de Juan Ruiz; a ello han contribuido las modernas investigaciones de L. Spitzer, F. Lecoy, H. Petriconi, A. Castro y María Rosa Lida, a quienes tanto se debe en torno a Juan Ruiz y las literaturas romances. Sin embargo de tales modificaciones, el estudio de don Marcelino sobre el Arcipreste sigue siendo, como puede apreciarlo cualquier lector que a él acuda, magistral.

Por muchos puntos superados que aquí exhibiéramos, siempre habría más material de fina y penetrante observación que destacar.

#### EL DUALISMO DEL LIBRO DE BUEN AMOR

A ningún lector del vasto poema del Arcipreste escapa que él descansa, en la forma y en el sentido, en una base doble, en dualismos, alternancias y correspondencias estructurales, que pueden ejemplificarse de principio a fin de la obra. La misma desconfianza del autor —tan justa, tan repetida, como advertencia por si cae el *Buen amor*, como teme, en poder de gentes livianas o de poco seso, que atiendan

<sup>23</sup> *Autología...*, t. cit., pp. LII-LIV.

exclusivamente al 'son feo de las palabras' o a las burlas o 'chufas', o al sentido aparente del 'licionario'— es raíz e ilustración de la conciencia que él tiene de ese dualismo básico, que ha hecho su obra incomprendible para quienes no la sitúan en el tiempo y la atmósfera cultural en que se generó, en las modalidades ideológicas de esa época: para quienes olvidan que entonces se daba a diario, en la vida y en su reflejo —el libro— la mixtura de dos mundos hoy aparentemente sin ninguna trabazón entre sí. Hablarán entonces, quienes no recuerden este dualismo, de una obra "abigarrada y confusa" cuando debería decirse rica en matices y de amplio registro; "escandalosa", "repugnante" y hasta "pornográfica" (Puyol y Alonso), donde debería comprenderse que se trata de una amplia ilustración literaria de algo que existió en tiempos de Juan Ruiz y que tuvo en sus días innegable vigencia. "Todas las dificultades con que tropieza el romanista para comprender el *Libro de buen amor* radican —escribe Leo Spitzer— en que no toma en consideración lo que enseña C. Müller (...) sobre "gradualismo" en la Edad Media. Las leyes éticas en la Edad Media, subordinadas como están a Dios, tienen una realidad objetiva; pero no determinan en abstracto que esto es bueno y aquello malo en todos los casos, sino que existen distintos grados, pues puede ser bueno en un grado lo que es malo en otro. No conoce la Edad Media el moderno "sí o no", sino un *sic et non*"<sup>24</sup>.

El mundo es un constante dualismo, piensa y siente el hombre del medievo. El libro, como símbolo del mundo que es, o como reflejo suyo, recoge esa alternancia sin que su autor, como Juan Ruiz, se haga problema de ello; por lo mismo, en sus páginas se dan la mano el simoníaco y el hombre santo, el pecador inveterado y el religioso puro, el asceta y el vividor, que también caben juntos en la creación de Dios y son mirados por el Creador como polos de su obra. La locura o la cordura la pone el hombre con su obrar. En palabras del célebre romanista alemán: "el *Libro de buen amor* cuenta *locuras* (y no sólo *locuras*, como atestigua el himno de la

muerte), porque la necia conducta de los hombres entra también en el orden querido por Dios. No constituyó problema ninguno para Juan Ruiz lo que tantas dificultades parece crear a los críticos modernos, es a saber, cómo un libro acerca del buen amor, del amor divino, puede tratar tanto del amor necio, del amor pecaminoso. La *Locura* está ahí en el mundo; el mundo es locura a los ojos de Dios, pero sólo ella completa el mundo: sin necedad no hay verdad"<sup>25</sup>.

De allí, pues, que no debemos asombrarnos, con ojos de hoy, por el doble cariz y el continuo resbalar del Arcipreste de un polo a otro. Tales dualismos, ambivalencias, paralelismos y correspondencias, son infinitos; se suceden uno tras otro, incansablemente, están acordados con la variedad de la obra —como el mundo, cuyo eco es, multifacética— y podrían inscribirse en copiosas antinomias: *sagrado-profano, jocoso-serio, loco amor-buen amor, sentimiento religioso-complacencia sensual, aspecto miserable-sabiduría eficaz, epicúreo-moral, humano-divino, islámico-*

<sup>25</sup> L. Spitzer, *ob cit.*, p. 129. M. R. Lida, en esto, sigue el pensamiento del profesor alemán: "Para el hombre de la Edad Media Dios se revela en el mundo, que es su obra, y en la Biblia, que es su palabra; a ejemplo del Libro santo, creación gemela del mundo, todo libro es en cierto modo símbolo de lo real, y ha de reflejar la diversidad de la obra divina acogiendo sus divergentes manifestaciones como otros tantos valores positivos e impres indelibles, ya que todos existen en la hechura de Dios. Por eso el libro medieval encierra entre el *incipit* y el *explicit* categorías cuya sola vecindad es una contradicción para el concepto moderno —es decir, grecorromano— de la unidad del arte: Infierno y Paraíso en la *Divina comedia*, el ladrón y el santo en los *Milagros de Nuestra Señora*, la cántiga a la Virgen y la trova cazurra en el *Libro de buen amor*. La serie infinita de la creación, aunque toda de signo positivo, se ordena con respecto a su Creador en una escala que va del goce vital a la renuncia ascética y, así como la conciencia del hombre escoge libremente, conforme a sus luces, la posibilidad valiosa o la ruina entre todas las que le ofrece el mundo, así el lector, igualmente responsable de su elección, será dueño de abrir el libro múltiple en la página vana o en la provechosa:

En general a todos habla la escritura;  
los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;  
los mancebos livianos guárdense de locura;  
escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

<sup>24</sup> L. Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita". En: *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, p. 127, nota.

*cristiano, chico-grande, hemistiquios castellanos-hemistiquios latinos, lírico-narrativo, necio-cuerdo, sentido aparente-verdadero sentido, dentro-fuera, mentira-verdad, blanco-negro, alegría-tristeza, solaz-beneficio, 'chufas' (burlas) - 'saber non feo' (seriedad con sabiduría), profano-religioso, apetito terreno-apetencia celestial, etc.*

La poderosa iluminación que ha hecho Américo Castro del *Libro...* con lo islámico, aclara la obra desde otra ladera que la indicada por Spitzer, y no es del caso, por su extensión y complejidad, exponerla aquí. Las fundamentales páginas de *España en su historia* y sus ampliaciones requerirían vasta discusión y estudio. Con tal perspectiva, se aclara grandemente este continuo dualismo, pues el arte de Juan Ruiz "consistió en dar sentido cristiano a hábitos y temas islámicos, y es así paralelo al de las construcciones mudéjares tan frecuentes en su tiempo"<sup>26</sup>. Todo el libro es una amplia muestra de ese "mudejarismo". El lector que se interese verdaderamente por este tema por cierto apasionante, no podrá prescindir de las páginas de Castro, y recibirá, a través de la explicación del "centaurismo" del Arcipreste una aclaración luminosa, sobre la base de una comparación con *El Collar de la Paloma*, la obra de Ibn Hazm de Córdoba, traducida no hace mucho por el eminente arabista Emilio García - Gómez"<sup>27</sup>.

En la copla 13 de la versión definitiva del *Buen amor*, declara Juan Ruiz taxativamente su doble propósito ("que los cuerpos alegre a las almas preste"): a) traer a su lector la alegría y b) el provecho o beneficio del alma. Conviene tener presente que la mejor interpretación de ese verso, a la luz del sentido total del cancionero, ha de ser 'llevar el beneficio del alma por el vehículo de la alegría', pues

<sup>26</sup> A. Castro, *España en su historia*, Losada, B. Aires, 1948. P. 376. Téngase presente su artículo "El *Libro de buen amor* de J. R., Arcipreste de Hita", en *Comparative Literature*, University of Oregon, vol. IV, 1952, cuadernos 3-4, pp. 193-213. Castro recoge sus nuevas ideas en *La realidad histórica de España*, ya citada.

<sup>27</sup> *El collar de la paloma*. Traducción de E. García-Gómez, con prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid, 1952. La introducción del célebre arabista peninsular ha de tenerse en cuenta como opinión de un especialista a propósito de las relaciones establecidas por A. Castro entre el *Libro...* y *El Collar...*

no se trata tanto de un *ars amandi* como de entretenidas enseñanzas que llevarán al lector al logro del 'buen amor'.

La conciencia que el poeta tiene de la dualidad del *Libro...* lo lleva a muchas insistencias sobre su verdadero sentido. Ya en los inicios encontramos, en estratégica ubicación, un cuento que nos pone sobre aviso acerca de esto. En el pórtico del vasto poemario encontramos un pasaje clave que servirá al poeta para mostrar cómo todo —mundo, libro, hombre y sus acciones— son susceptibles de doble entendimiento, de interpretación binaria, de variados enfoques: "Aquí habla de cómo todo hombre entre los sus cuidados se debe alegrar; y de la disputación que los griegos e los romanos en uno hubieron". El cuento del ribaldo romano y del doctor griego es aquí fundamental. Y nótese que al tema de la alegría que recomienda amparándose en la sabidura del consejo del Seudo-Catón ("De tanto en tanto, entremezcla alegrías en tus preocupaciones, para que tu alma pueda sobrellevar cualquier trabajo"), y que está en correspondencia con las muchas burlas o *chufas* que en el *Libro...* encontraremos, sigue la ilustración, a través del cuento del griego y del romano, en el sentido de que hay que cuidar la interpretación de todo hecho o sentencia, así de la vida como del libro que pueda reflejarla.

Es interesante insistir en que la presencia del cuento proviene del mismo resbalar a lo doctrinal de su materia narrativa, en función de sus dualismos, para iluminarlos:

64. Por esto diz' la pastraña de la vieja fardida: "Non ha mala palabra, si non es a mal tenida"; verás que bien es dicha, si bien fues' entendida: entiendo bien mi d'cho: avrás buena guarida<sup>28</sup>.

65. La bulrra que oyeres, non la tengas por vil; la manera del libro entiéndela sotil: saber el mal, desir bien, encobuerto, doñeguil,<sup>29</sup>

tú non fallarás uno de trobadores mill.

<sup>28</sup> Más adelante se explica la alteración del segundo hemistiquio sobre la base de un estudio de Stephen Reckert. *Dicho*, en S, texto Ducamín; *libro*, en Cejador.

<sup>29</sup> Así el verso, en la selección del *Buen Amor*, de M. R. Lida, p. 55: *que saber bien y mal*, decir encubuerto y doñeguil...

66. Fallarás muchas garças, non fallarás un  
[huevo;  
rremendar bien no sabe todo alfayate nuevo:  
a trobar con locura non creas que me muevo;  
lo que *buen amor* dize con rrazón de lo pruevo.
68. Las del *buen amor* sson razones encubier-  
[tas;  
trabaja do fallares las sus señales çiertas;  
ssi la rrazón entiendes o en el sesso açiertas,  
non dirás mal del libro que agora rrehiertas.
69. Do coydares que miente, dize mayor verdat;  
en las coplas puntadas yaze la falssedat;  
dicha buena o mala por puntos la juzgat,  
las coplas con los puntos load o denostat.
70. De todos estrumentos yo, libro, so pariente:  
bien o mal, qual puntares, tal dirá çiertamente;  
qual tu dezir quesieres, y faz punto e tente:  
ssy puntarme sopieres, sienpre me avrás en  
[miente.

La complejidad de algunos versos hace recomendable reducir el pasaje a prosificación:

64: Por esto afirma el refrán de la vieja experimentada: "No hay palabras malas si no son mal interpretadas". Así tú, lector, verás que son buenas razones (las del libro) si las comprendes bien. Entiende bien mis afirmaciones: conseguirás buena protección (para los peligros del amor loco).

65: Las burlas que aquí escuchas no te parezcan viles y entiende sutilmente el libro; que conocer el bien y el mal, hablar con profundidad y donosura, son dones que encontrarás en uno de mil trovadores.

66: Muchas garzas encontrarás, pero ningún huevo; no todo sastre novato sabe remendar bien. No pienses que me interesa trovar con locura, pues te pruebo con excelentes razones lo que afirma el buen amor.

68: Como las razones del buen amor son escondidas, esfuérzate donde encuentres señales seguras. Si entiendes las primeras o das con el sentido, no maldecirás el libro que ahora rechazas.

69: Donde creas que miente dice la mayor verdad; lo falso está en las coplas interpretadas (mal). Por la interpretación juzgad la suerte favorable o desfavorable y denostad las coplas por las interpretaciones malas o alabadlas por las buenas.

70: Yo, el libro, soy pariente de todos los instrumentos (los instrumentos pueden interpretarse bien o mal; todo depende de cómo sean tocados); así como me interpretes —bien o mal— será lo que yo te diga o indique. De acuerdo con lo que tú quieras que el libro te exprese, así interpreta y allí detente: si sabes extraer de mí el verdadero sentido, siempre me tendrás contigo.

De acuerdo con este importante pasaje, se ve cómo conviven íntimamente las formas de dualismo: desarticulados sus términos necesarios, los polos positivos y negativos de una escala moral, se atenta contra la estructura y el verdadero sentido del *Libro* . . . Se llegará así, por juzgarlo fuera del propósito, de su tiempo y de las implicaciones culturales e ideológicas que supone, a caricaturizar un rasgo —por olvido de su necesario, elemental opuesto, que lo completa—, a hinchar desmesuradamente una faceta. Diremos entonces, equivocadamente: libro 'inmoral', 'escandaloso', 'pornográfico', etc. Los términos antinómicos que encierran los constantes dualismos han de marchar siempre con su contrario correspondiente, sin traicionar el signo de ambivalencia con que concibió el Arcipreste su cancionero: repugnante-atrayerente, profano-religioso, moralizante-pecaminoso, escandaloso-honesto, áspero camino que el lector hará a su modo, eligiendo como en la vida lo bueno o lo malo, y demostrando en tal elección la cordura o la locura que vemos en el mundo.

La buena interpretación del *Libro* . . . provendrá, en resolución, del entendimiento correcto de la idea de *libro-mundo* que existía en los años en que el *Buen amor* se escribió.

## EL AUTOBIOGRAFISMO DEL LIBRO . . .

La *forma autobiográfica* del *Libro* . . . , su estructura o marco narrativo, inducen, en un primer conocimiento, a atribuir al Arcipreste las aventuras que él relata como suyas, revistiéndose del yo 'colectivo' o 'genérico' que emplea y que invade todo el libro y la creación entera del poeta. No pasaba inadvertido para el propio Juan Ruiz el peligro de tal uso, por lo que hace descargos de importancia, que no debemos

olvidar, y cuya presencia debe ser, por supuesto, fugaz y pasajera para no deshacer la intencionalidad de la obra toda. En un momento importante de su poema, en el episodio o novelita en verso de los amores de don Melón de la Huerta con doña Endrina de Calatayud, tan cuidadosamente elaborado, y con tanta originalidad con respecto de su fuente latina, el *Liber Pamphili*, pide a su lector el Arcipreste algo que no se ha de olvidar en ningún fragmento:

*Entiende byen la estoria de la fija del Endrino:  
dixela por dar ensyenplo, non porque a mi avino  
(sucedió)...*

(C. 909 ab, edic. Cejador 5.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1951, t. II, p. 13).

Aparece, pues en el *Libro...*, un yo que no es el que comúnmente conocemos en el arte, el que adviene con el Romanticismo; se trata de otra forma de yo, estrictamente medieval, que podemos, además, designar como 'moral', 'didáctico', 'ficticio', 'novelesco', 'cómico', 'humorístico', 'doctrinal', 'novelesco', 'cómico', 'burlesco', 'narrativo', 'bíblico', 'abstracto', 'retórico', etc. Ese yo —procedimiento técnico por excelencia del escritor didáctico—, indujo, desde los primeros tiempos de difusión del *Libro...*, a derivar de él una pretendida ilustración vital de quien lo escribió; derivación que fué apoyada por ciertos episodios o afirmaciones, y llegó a convertirse en uno de los mayores escollos de interpretación de las intenciones del Arcipreste. Así, el copista del ms. S o de *Salamanca* —que representa la redacción definitiva, salida, a no dudarle de manos de Juan Ruiz, a pesar de la reticencia de Spitzer—, Alfonso de Paradinas, que realizó su trabajo hacia 1417, y que sabría de la vida de Juan Ruiz tanto o muy poco más que nosotros en la actualidad, fué el iniciador de una falsa interpretación de la forma autobiográfica, sea atribuyendo al autor las aventuras de su protagonista, y colocando titulillos internos al *Libro...* que apartan de una recta posibilidad de interpretación (*v. gr.*: cuando dice, en el famoso episodio de don Melón: "De cómo doña Endrina fué a casa de la vieja e *el Arcipreste acabó lo que quiso*", cuando tal acción corresponde al galán de la noveli-

ta, don Melón)<sup>30</sup>; sea considerando en su recta acepción la 'cárcel' o 'presión' simbólica, retórica o espiritual, que menciona Juan Ruiz, y que ha de entenderse como el cuerpo o el mundo (la vida), que impide al alma un goce celeste; o los pecados que hacen de atadura del espíritu a lo bajo terreno. Falsa interpretación manifiesta en el *explicit* colocado en el ms. S por el colegial Paradinas: "Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual conpuso seyendo ['estando'] preso por mandado del cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo".

Menéndez Pelayo, con su insuperable intuición crítica —que tantas veces lo condujo a anticipar en parte soluciones de problemas que aún no se aquietan del todo— desconfiaba de conferir una cerrada interpretación autobiográfica al "extraño centón" del Arcipreste, y se preguntaba, entendiendo en parte perfectamente que la obra ilustra "la persona moral", pero no

<sup>30</sup> Lo mismo ocurre con el titulillo "De las figuras del Arcipreste", cuyo texto corresponde no a un *autorretrato* del poeta, como dice varias veces Spitzer en su capital estudio sobre J. Ruiz, sino a un retrato colectivo o genérico del hombre 'doñeador', sensual, especialmente dispuesto para lides amorosas, como ponen en claro las conclusiones de Elisha K. Kane y M. R. Lida. Gran interés tienen algunas ideas sobre Juan Ruiz, expuestas por el profesor norteamericano Stephen Gilman, en su reciente libro *The Art of La Celestina*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1956. Hablando sobre el género de *La Celestina* y los encajillamientos en categorías literarias, escribe: "But for the *Libro de buen amor* this is hardly so; it is precisely on its narrative surface, in its immediate artistic relationship to Juan Ruiz, that it is the most puzzling and unfamiliar. Is he didactic or is he not? Does he describe himself or is the famous self-portrait merely literary? And what about the obviously impossible identification of himself with the dramatic character, Don Melón de la Huerta? In view of all these doubts, it is hardly surprising that the effective poetic presence and responsibility of the Arcipreste has been so often denied. What these critics do not realize is that the prodigy of the *Libro de buen amor* is that its poet has absorbed within his poetic yo not only all his reading, not only the external world, but also his own face and figure. The work is a prodigious first person in which Juan Ruiz plays all the parts, takes all the roles, and makes all the choices. The poet and his poetry have been totally identified, have become, (as far as we are concerned) aspects of each other" (pág. 199). Se extiende más adelante acerca de la completa absorción del *Libro...* por la primera persona, lo que hace al libro agnóstico, y creación personal tan absoluta, que no puede continuarse, ni compararse.

las aventuras, andanzas, peripecias, viajes y desplazamientos del vitalísimo poeta: "No conocemos tan por dentro a ningún escritor de los tiempos medios. Pero aquí surge una grave y quizá insoluble cuestión. ¿Qué valor autobiográfico puede darse a las Memorias del Arcipreste? ¿Podemos tomar al pie de la letra todo lo que nos cuenta, no en los innumerables episodios traducidos o imitados de diversas partes, sino en lo que manifiestamente es original y se refiere a su propia persona? Por nuestra parte creemos que el fondo de la narración es verídico, como lo prueban su misma simplicidad y llaneza, y la ausencia de orden y de composición que en el libro se advierte. Algún mayor artificio habría si se tratase de una mera novela, por rudo e incipiente que supongamos entonces el procedimiento narrativo. Pero también parece evidente que sobre un fondo de realidad personal y vivida ha bordado el Arcipreste una serie de arabescos y de capricho-

sas fantasías en que no se ha de buscar una nimia fidelidad de detalle, sino una impresión de conjunto. Sus poesías son, pues, sus memorias, pero libre y poéticamente idealizadas. Lo soñado y lo aprendido se mezcla en ellas con lo realmente sentido y ejecutado. Las aventuras amorosas, aunque generalmente coronadas por algún descabro, son tantas y tan variadas, que aun para Don Juan parecerían muchas. Hay también evidentes inverosimilitudes y algunos pasos en que la alegoría se mezcla de un modo incoherente y confuso con la realidad exterior"<sup>31</sup>.

En las interrogaciones que inician esta cita aparece la semilla de duda que asaltaba al polígrafo santanderino en torno al valor de la forma autobiográfica del *Libro*... Si bien hoy la casi totalidad de la crítica no acepta un valor biográfico externo para el vasto poema del Arcipreste, quedan todavía seguidores del antiguo concepto que se tenía del *Buen amor*<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Antología*..., III, edic. cit., pp. LXVIII-LXIX.

<sup>32</sup> Por ejemplo, Gonzalo Menéndez Pidal, en el tomo I de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, publicada bajo la dirección de G. Díaz-Plaja, Barcelona, edit. Barna, 1949, pág. 477, escribe: "Juan Ruiz explícitamente nos habla de su prisión en el códice de Salamanca y sólo en él; dirigiéndose a Dios, dice: "Saca a mi coyotado desta mala presión", "sácame... de esta presión", "libra a mí, Dios mío, desta presión do yago", y esta es la que algunos quieren sea "la prisión mundana del hombre". Pero es el caso que si esta prisión a que se refiere el Arcipreste designase la vida eterna, mal podría explicarse cómo quien dice: "confieso en verdad / que so pecador errado" (c. 1675), se queja "de aqueste dolor que siento / en presión sin merescer" (c. 1674). Y aun resultaría peor de explicar como Juan Ruiz puede atribuir su encierro a "traydores" (c. 7) y "mezcladores" (c. 10), cuando tan fácil es entender en todos estos pasajes que el autor se refiere a una prisión real a que se halla condenado por obra de gentes a quienes tacha de calumniadores. Nótese por último, y una vez más, que todos estos textos referentes a su encarcelamiento los consigna Juan Ruiz sólo en la versión del códice salmantino".

Rafael Lapesa, en el excelente artículo "Arcipreste de Hita", que firma en el *Diccionario de Literatura*, publicado por la Revista de Occidente, Madrid, primera y segunda ediciones, 1949 y 1953, nota que en ocasiones se produce un cruzamiento del autobiografismo natural del libro con la propia expresión de algún personaje, como don Melón, y recuerda que doña Endrina se refiere a su

enamorado como "mi amor de Fita" (c. 845), en lo que incurren asimismo Trotaconventos y doña Garoza, mencionando al Arcipreste: esto no es más que una faceta de la total identificación que se va produciendo entre el poeta y el yo que emplea de acuerdo con su *estilo moral*. Todo el *Libro*... resulta absorbido por esa primera persona, como nota S. Gilman, de modo que no deben extrañarnos estos involuntarios olvidos o rupturas de procedimiento en Juan Ruiz.

En su interesante artículo "The Imprisonment of the Archpriest" (*Hispania*, vol. XXXIII, noviembre, 1950, núm. 4, pp. 321-327), redactado sin conocimiento del estudio de Spitzer ya citado, Lucius G. Moffatt, niega la posibilidad del encarcelamiento de Juan Ruiz que se basa en los fragmentos del *Buen amor* en que se alude a la 'presión' y en los que podrían aportar más razones para suponerla, como la "Cántica de los clérigos de Talavera", donde se menciona a Don Gil. "In résumé —escribe Moffatt, p. 324—, I have tried to show here that none of the reasons adduced to explain the imprisonment of the Archpriest is valid, that they conflict with one another, are inconsistent within themselves, and violate the laws of elementary reasoning". L. G. Moffatt sigue a F. Lecoy, quien indica que la oración narrativa inicial es un clisé largamente empleado en la literatura medieval, un tópico, y se inclina a ver en ese fragmento sólo un ejercicio retórico del que tenemos abundante muestra en la época. Véase Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, París, 1938, pp. 234-235 y 331-332. El crítico francés no llega a pronunciarse categóricamente sobre el problema de la cárcel del Arcipreste.

De esa equivocada comprensión del marco narrativo —simple recurso técnico que asume el moralista para hacer más efectiva y valedera su enseñanza que, de tal modo, parte de algo conocido, experimentado y padecido por quien imparte la lección— se han originado desde antiguo no pocos errores de interpretación textual o de sentido en el *Libro* . . . Ocurre así, por ejemplo, con el ya aludido problema del encarcelamiento del Arcipreste, el cual duraría unos trece años, impuesto por orden de don Gil de Albornoz. ¿Sus causas? Don Marcelino las suponía “meramente *curiales*”<sup>33</sup>. Acaso la ‘vida licenciosa’ del autor, nada edificante si se la ilustra con el texto de su única obra; o los perjuicios que su ejemplo hubiese podido causar en los demás: gentes de orden o simples seglares. ¿En época como la de Juan Ruiz? Puede ello descartarse sin mayor acopio de argumentos. Menéndez Pelayo se salvó de incurrir en un absurdo: derivar dicho pseudo-encarcelamiento del contenido del *Libro* . . . , pues carecería de explicación el hecho de que la obra por la cual iba el Arcipreste a la prisión, se ampliase y retocase en ella, llegando a constituir una versión nueva, una redacción con carácter más definitivo, aumentada considerablemente.

La poquísima, casi nula información concreta que el *Libro* . . . proporcionaba acerca de quien lo escribió (coplas 19 *bc* y 575), invitó a tejer, con los datos que parecía proporcionar la forma autobiográfica mal interpretada, una falsa vida del Arcipreste, antojadiza y sin base alguna que hinque en la realidad. Como el autor habla varias veces, en la oración épica o narrativa —lugar común medieval, presente en el *Poema del Cid*, los *Loores* . . . de Berceo, el *Fernán González*, la *Gesta del Abad don Juan de Montemayor*, etc.—, que inicia el ms. S, de una cárcel o prisión:

Señor Dios, que a los jodíos, pueblo de perdición,  
sacaste de captivo del poder de Faraón,  
a Daniel sacaste del poço de Babilón:  
saca a mí, coytado, desta mala presión,

(Copla 1)

<sup>33</sup> *Antología* . . . , III, edic. cit., p. LXVI.

en que insiste dos veces en la misma composición (cc. 2 *d*; 3 *d*), agregando lo de su ‘coyta tan maña’ (c. 3 *c*), ‘guárdame de *traydores*’ (c. 7 *d*) y ‘ffaz que todo se torne sobre los *mescladores*’ (c. 10 *c*), no resultó difícil concluir que Juan Ruiz había soportado una prisión real, por orden del Cardenal don Gil, en castigo de su vida y obra licenciosas. Hoy, gracias a las aportaciones del provenzalista C. Appel y de Leo Spitzer, se da a esa ‘cárcel’ la única interpretación posible, la misma que tiene en el ruego de algunos poetas provenzales, pidiendo, como Juan Ruiz, que la Virgen o la divinidad quiten los hierros retóricos o figurados, que tanto pueden tener una acepción que tiende a lo celestial (como frenado impulso de llegar a la *vida tercera*) como otra que va a lo terreno, cuando la cárcel simboliza el amor que aprisiona a los enamorados. Del primer uso, se aprecia claramente un ejemplo en este texto provenzal comunicado a Spitzer por el citado investigador C. Appel<sup>34</sup>:

*de preiçon on ai estaç*  
.xx. ans e plus estres mon graç,  
et d'aïquest tormens on eu son,  
vos quier, domna, deliuraçon. . .

Pero no es sólo la poesía provenzal la que podría surtirnos de ejemplos en este sentido; la misma ‘literatura peninsular, en época anterior y posterior a las dos redacciones o estados del *Libro* . . . , puede proporcionarnos casos innumerables del empleo de los sustantivos *cárcel* y *prisión* en el sentido que toman en el *Buen amor*. Así ocurre con la *Danza de la muerte*, estrofa 52 donde *dise el monge*:

Loor e alabança sea para siempre  
al alto sennor que con piadad me lieua  
a su santo Reyno a donde contemple  
por syempre jamas la su magestad.  
De *cárcel escura* ('del mundo') vengo a claridad  
donde abré alegría syn otra tristura,  
por poco trabajo abré grand folgura:  
muerte, non me espanto de tu fealdad!<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Véanse este y otros ejemplos, y la posible derivación bíblica de tales metáforas, en *Lingüística e historia literaria*, libro de L. Spitzer que recoge su estudio sobre J. Ruiz aparecido por primera vez en la *ZRPh*, 1934. Gredos, Madrid, p. 134 y ss., nota 24.

<sup>35</sup> *Danza de la muerte*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo II, ed. de la Biblioteca Clásica, ya citada, pág. 47.

Asimismo, el *decir anónimo* núm. 344 del Cancionero de Baena: en la primera estrofa de esta composición destinada a la Virgen se lee:

Rosa de grand fermosura  
muy conplida de beldat,  
en quien es toda bondat;  
escogida criatura,  
5 ca seyendo digna, pura,  
engesdraste deydad,  
que por su grand caridat  
quiso tu carne tomar  
syn dubdar,  
10 con la qual nos fue sacar  
de cárcel e tenebrura <sup>36</sup>  
muy oscuro.

No hay para qué multiplicar los ejemplos; hasta el título de la famosa novela sentimental del siglo XV *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, documenta sobre el valor metafórico de la voz 'cárcel', esta vez tomada, como en numerosos otros casos, en sentido retórico o figurado, con implicación erótica.

A pesar del grado de evidencia que poseen las aportaciones de C. Appel y L. Spitzer, siguen repitiendo, en la cátedra y en los manuales, los tradicionales errores de interpretación del *Libro*... Muchas veces, en nuestra enseñanza media se rehuyen problemas aparentemente complejos, cuya ausencia no proporciona al alumno esa interesante iluminación de una época por sus producciones artísticas, porque existe el concepto de que éste debe recibir sólo generalísimas indicaciones, sin afinar en lo que daría una verdadera capacitación estética, que nunca alcanzará la complejidad de otras disciplinas que estudia al par que la literatura. Eso explica, en parte, nuestro interés por una divulgación —para no especialistas, ciertamente— de estos avances de los estudios en torno a Juan Ruiz.

Ya en 1934, en su capital estudio "Para la comprensión del arte de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", traducido en el volumen *Lingüística e historia literaria*, indicaba el romanista alemán Leo Spitzer, profesor en nuestros días en la Johns Hopkins University, "Hay que arrumar de-

finitivamente la opinión pseudobiográfica, según la cual la justificación que de sí mismo hace el Arcipreste es pura hipocresía, pretendiendo únicamente con la capa de moralidad con que encubre sus licenciosas historietas quitar toda piedra de escándolo a los ojos de sus superiores y prevenir posibles impugnaciones y ataques" <sup>36</sup>. "Tiene naturalmente el libro forma autobiográfica; pero de que la narración esté en primera persona no se sigue que el autor haya vivido personalmente todo cuanto nos cuenta. El yo de las confesiones personales, que arranca de Rousseau y Goethe, nada tiene que ver con el yo de un poeta medieval, que se presenta a sí mismo como representante de todos los seres humanos (76: *E yo, porque so ome, como otro, peador, Ove de las mugeres a vezes grand amor; Provar ome las cosas non es por ende peor, E saber bien e mal e usar lo mejor*) que vive cuanto el mundo encierra y elige el bien. Su experiencia es, desde luego, colectiva, por muy "personal" que parezca —y pueda ser (como en Dante)" <sup>37</sup>. Y, más adelante: "Que se siga creyendo todavía en la realidad de la prisión del Arcipreste (...) me parece punto menos que increíble (...)" <sup>38</sup>.

He aquí, pues, en lo escrito por el admirable investigador alemán, cuanto ha avanzado, en este capítulo, el entendimiento del *Libro de buen amor*. Mucho queda todavía por aclarar de la obra; hay numerosísimos pasajes cuya lectura y comprensión son un verdadero misterio, pero bastante más se sabe que en tiempos de don Marcelino, y si no ha aparecido dato alguno que hable claramente de las andanzas y el paso por la vida del mayor poeta del medievo español, por lo menos estamos en condiciones excelentes para adentrarnos en su vastísimo poemario.

La famosa investigadora argentina María Rosa Lida de Malkiel, a quien tanto deben las letras medievales españolas por sus estudios sobre Juan de Mena, Juan Manuel y Fernando de Rojas —trabaja en la actualidad, según nos ha comunicado, en la terminación de un libro sobre *La Celestina*—, al prologar su *Selección* de Juan

<sup>36</sup> *Cancionero de Baena. (El Cancionero de Juan Alfonso de Baena, siglo XV, ahora por primera vez dado a luz, con notas y comentarios)*, Madrid, 1851, págs. 405-406.

<sup>36</sup> L. Spitzer, *ob. cit.*, pp. 130-131.

<sup>37</sup> *Idem, ibid.*, p. 133.

<sup>38</sup> *Idem, ibid.*, pp. 134-135.

Ruiz, estampó, siguiendo a Spitzer y a los modernos investigadores del Arcipreste: "El *Libro* no documenta, pues, los hechos exteriores de la vida de quien lo escribió, pero es en sí de otro modo un extraordinario dato biográfico, y sus coplas, que no declaran fechas, lugares ni acontecimientos, han conservado los títulos de su biblioteca de clérigo y permiten descifrar el modo de sentir y de pensar del poeta, la visión del rincón y del momento en que le tocó vivir" <sup>39</sup>.

La misma errónea corriente que ha llevado a iluminar la vida del Arcipreste con el poema que escribió, impele a la consideración de las famosas coplas 1485-1489 como un *autorretrato* de Juan Ruiz. La comentada prosopografía, puesta en labios de la vieja para encarecer las 'partes' del enamorado ante doña Garoza, aunque pueda contener más de algún detalle de la persona física del Arcipreste, está en la corriente de lo colectivo o de lo genérico, nota predominante que sirve de vehículo o cauce al sentido o aspecto doctrinal de la obra. El mismo Spitzer habla dos o tres veces del 'autorretrato' de Juan Ruiz en su tan citado estudio. Paradinas, mal guiado también por la apariencia autobiográfica de la narración, tituló el fragmento "De las figuras del Arcipreste", desentendiéndose de su condición de retrato colectivo, general, que corresponde al hombre dotado en forma especial para las actividades eróticas, al tipo sanguíneo, dispuesto somáticamente para la vida amorosa por sus dotes (porte, talle, fuerza, alegría vital, empuje masculino). Y la prosopografía se ofrece a la dama, precisamente, en un momento de vacilación, de duda, cuando ella averigua por su cortejador, y busca cordura, seriedad, información precisa:

"... dime la su fechora:  
non respondas escarnio do te preguntan cordura".

(Copla 1484 *cd*).

Se trata, pues, del retrato del hombre 'doñeador'; y 'doñar', a la vez que significa, 'cortejar', asume a veces una indudable implicación sexual, como igualmente las expresiones 'cruzar', en el pasaje de la débil Cruz; 'mal de la cruzada'; 'ol-

vidar', en el famoso cuento de Pitas Pajas y en el tema a que sirve de ilustración (con la acepción de 'descuidar sexualmente a la mujer': "Del que *olvyda* la muger te diré la fazaña . . ." (c. 474 a), etc.).

He aquí el retrato famoso:

1485. "Señora", diz la vieja: "yo le veo a menudo:  
el cuerpo a muy grant, miembros largos, etre-  
[fudo,  
la cabeça non chica, velloso, pescuçudo,  
el cuello non muy luengo, cabel' prieto,  
[orejudo.
1486. Las cejas apartadas, prietas como carbon,  
el su andar infiesto, bien como de pavón,  
el paso segurado e de buena razón,  
la su nariz es luenga, esto le descompon'.
1487. Las ençias bermejas e la fabla tunbal,  
la boca non pequena, labros al comunal,  
más gordos que delgados, bermejos como  
[coral,  
las espaldas byen grandes, las muñecas atal.
1488. Los ojos ha pequeños, es un poquillo baço,  
los pechos delanteros, bien trefudo el braço,  
bien cumplidas las piernas; el pie, chico  
[pedaço;  
señora, dél non vy más: por su amor vos  
[abraço.
1489. Es ligero, valiente, byen mançebo de días,  
sabe los estrumentos e todas juglarías,  
doñeador alegre, ¡por las çapatas mías!  
Tal ome qual yo digo non es en todas erías".

Es indudable que, una vez más, como en la prosopografía de la mujer ideal, coplas 431-435, a los elementos del retrato retórico medieval, expuestos por Faral en su admirable libro sobre las poéticas de los siglos XII y XIII, suma el Arcipreste los detalles que quiere agregar su originalidad, y lo que él cree necesario para configurar la visión del hombre dispuesto para el amor <sup>39a</sup>. Todo en él es colectivo, tomado de este y de otro hombre, con notas que lo alejan de la interpretación personal. No es el retrato de Juan Ruiz, como suponía don Marcelino, sino de una colectividad, de una suma de varones doñeadores. "El Arcipreste, escribía Menéndez Pelayo, (lo mismo que Cervantes), hizo a pluma su propio retrato con tal viveza y color que nos parece tener delante de los ojos aquella fisonomía robusta y carnal, rebo-

<sup>39</sup> *Libro de buen amor*, Selección. Losada, B. Aires, 1941. "Introducción", p. 8.

<sup>39a</sup> Véase el trabajo de Eliska K. Kane: "The personal appearance of Juan Ruiz", en: MLN, t. XLV (1930), pp. 103-108.

sando salud y regocijo epicúreo" <sup>40</sup>, pequeño error que pertenece a la incomprensión de las cualidades genéricas o colectivas en el *Buen amor*.

### LA UNIDAD ESTRUCTURAL E INTERNA DEL LIBRO . . .

Ha sido idea corriente y repetida desde los tiempos en que se divulgó la *Antología de poetas líricos castellanos*, que el *Libro . . .* puede dividirse en partes, o desmontarse de acuerdo con tales y cuales elementos que integran su estructura. Don Marcelino, en su famoso estudio, hizo esta afirmación, "fatídica", según la expresión de María Rosa Lida: "El libro de Arcipreste de Hita puede *descomponerse* de esta manera . . ." <sup>41</sup>. María Rosa Lida, la insigne investigadora argentina, al destacar los tres valores del *Libro . . .* que declara a copla 1634 (valores que están entrelazados y son inseparables, no susceptibles de disección aparte): *doctrinal*, *narrativo* y *lírico*, insiste en que "Tal enumeración da la mejor pauta para el estudio del poema, como se la tome textualmente, esto es, recordando siempre que no alinea las partes sucesivas en que se desmiembra la obra sino, dentro de su unidad, las formas que se propuso ejecutar el poeta, o lo que es lo mismo, los puntos de vista desde los cuales lo concibe el lector, y que pueden predominar por separado en ciertos trechos o coincidir en otros" <sup>42</sup>.

La sabia advertencia de la autora argentina no ha de olvidarse. Hay, como ya hemos dicho, un doble modo de estructuración del *Libro . . .*: el propósito didáctico o doctrinal, que da la trabazón interna o de intención, y el marco narrativo autobiográfico, modo de vertebración formal o externa.

Por lo mismo, todo enfrentamiento con el poema del Arcipreste en que se olvide esa unidad, desatenderá el sentido y el cuidado que su autor puso al escribirlo. El propósito estructurador guió al Arcipreste desde que escribió el primer verso hasta que puso punto a su 'librete'. De la mano de Juan Ruiz salió su producción como un vasto poemario no fragmentable, uno de

principio a fin, sin división externa alguna. El mismo deseaba que no se rompiera la firme estructura de su libro, a pesar de que, fiel al hondo espíritu juglaresco que lo animaba, lo deja abierto a sus continuadores, con la condición de que sepan bien 'trovar'. Toda escisión de la obra tiende a truncar sus verdaderos sentidos e intenciones, por lo que el autor no quiso divisiones; las que conocemos son obra del amanuense Alfonso de Paradinas, que realizó su labor bastante tiempo después de la redacción definitiva del *Libro . . .* (1343), en la segunda década del siglo XV.

Pero veamos, antes, la afirmación del polígrafo santanderino, repetida hasta la saciedad —y sin revisión alguna, por supuesto— en los manuales al uso, depósito muchas veces, de arbitrariedades, y excelente muestra y museo de la aristocracia del lugar común.

"Para mostrar exactamente lo que el Arcipreste de Hita fué, los elementos sobremañera complejos que entraron en su educación literaria y lo que él añadió de su propio fondo, es preciso desmontar una por una las piezas de la máquina, y poner luego de manifiesto el engranaje de todas ellas.

El *Libro del Arcipreste de Hita* puede descomponerse de esta manera:

a) Una novela picaresca, de forma autobiográfica, cuyo protagonista es el mismo autor. Esta novela se dilata por todo el libro, pero, a semejanza del Guadiana, anda bajo tierra una gran parte de su curso, y vuelve a hacer su aparición a deshora y con intermitencias. En los descansos de la acción, siempre desigual y tortuosa, van interpolándose los materiales siguientes:

b) Una colección de *enxiemplos*, esto es, de fábulas y cuentos, que suelen aparecer envueltos en el diálogo como aplicación y confirmación de los razonamientos.

c) Una paráfrasis del *Arte de amar* de Ovidio.

d) La comedia *De Vetula* <sup>43</sup> del pseudo Pamphilo, imitada o más bien parafraseada, pero reducida de forma dramática a

<sup>40</sup> *Antología . . .*, t. III, p. LIX.

<sup>41</sup> *Antología . . .*, III, p. LXXI.

<sup>42</sup> M. R. Lida, "Introducción" cit., p. 10.

<sup>43</sup> Confundía don Marcelino el título —no el tema, por cierto—. Quiere referirse a la comedia elegíaca anónima *Liber Pamphili* o *Pamphilus de amore*, editada y traducida por A. Bonilla y San Martín, en 1917, Madrid.

forma narrativa, no sin que resten muchos vestigios del primitivo diálogo.

e) El poema burlesco o parodia épica de la *Batalla de don Carnal y de doña Cuaresma*, al cual siguen otros fragmentos del mismo género alegórico: el *Triunfo del amor* y la bellísima descripción de los Meses representados en su tienda, que viene a ser como el *escudo de Aquiles* de esta jocosa epopeya.

f) Varias sátiras, inspiradas unas por la Musa de la indignación, como los versos sobre las propiedades del dinero; otras inocentes y festivas, como el delicioso elogio de las mujeres chicas.

g) Una colección de poesías líricas, sagradas y profanas, en que se nota la mayor diversidad de asuntos y de formas métricas, predominando, no obstante, en lo sagrado las cantigas y loores de Nuestra Señora, en lo profano las *cantigas de serrana* y las villanescas.

h) Varias digresiones morales y ascéticas con toda la traza de apuntamientos que el Arcipreste haría para sus sermones, si es que alguna vez los predicaba. Así, después de contarnos cómo pasó de esta vida su servicial mensajera *Trotaconventos*, viene una declamación de doscientos versos sobre la muerte, y poco después otra de no menos formidable extensión sobre las armas que debe usar el cristiano para vencer al diablo, al mundo y a la carne<sup>44</sup>.

Nótese que en esta parcelación de los materiales del *Libro . . .* se ha preterido al último lugar el elemento que hace de núcleo sustentador de su estructura, esas que llama don Marcelino "digresiones morales y ascéticas". Es cierto que la 'novela picaresca' —entiéndase lo más extenso de ella: el marco narrativo, el recurso técnico en que se engasta la 'autobiografía humorística' (Menéndez Pidal)— "se dilata por todo el libro"; así queda definida con claridad su función: la de ser el hilo conductor del cancionero, que muestra de manera indubitable la intención con que fué compuesta su totalidad. Pero debemos insistir en la continuidad de la fluencia de tal recurso técnico del moralista. Toda vez que el curso narrativo se aparta de dicha fluencia, es en función de lo central del *Libro . . .* y para volver a él. De la corriente

general del poema, la didáctica, se apartan por momentos y aparentemente sin razón de ser, las digresiones de toda laya en sus líneas épicas o narrativas, las necesarias ampliaciones, las variaciones retóricas del tema central, las ilustraciones de la enseñanza en cuentos, fábulas o ejemplos; pero siempre se produce el regreso a esa fluencia principal y vertebradora, para facilitar, en la continuación, nuevas huidas —variedad— que se repiten hasta lo infinito, insistiendo, indirectamente, en los compenetrados valores narrativomorales, pues, en términos de Spitzer, en un solo cuerpo se dan la mano las partes mundano-narrativa y didáctico-moralizadora, entre sí inseparables, como que observadas aparte o en visión desglosada, trizan propósitos y logros y nos dan una idea ciertamente incompleta del *Libro . . .* y de quien lo escribió. En la definición de Spitzer, que sigue a Menéndez Pidal ("un vasto Cancionero, engastado en una biografía humorística"<sup>45</sup>): "un vasto Cancionero engastado en una autobiografía humorística, que se engasta en un tratado ascético-moral. El poema no es sólo *chantefable*, sino *chantefablee* + *poème moral*"<sup>46</sup>.

En efecto, el cuerpo mayor de la obra, con excepción de las composiciones menores que la acompañan, obedece a esta estructura continua: *curso narrativo general, de forma autobiográfica* (aventuras amorosas, poemas narrativos más extensos, como la novelita en verso de don Melón y doña Endrina, que no se aparta, como pudiera creerse, de tal concepción estructural) + *ejemplificación pertinente o derivación a la enseñanza y la moralidad: fábula o enxemplo + prosecución de la fluencia narrativa encajada en la forma autobiográfica + nuevo ejemplo o lección moral . . .* y así, *ad infinitum*. Pero lo importante es la mutua funcionalidad de los factores señalables: sin el torrente narrativo no fluirá la faceta moral, y esta se haría innecesaria sin el 'llamado' anterior, o convertiría a la obra en un simple catecismo moral. Juan Ruiz reaccionó contra este tipo de litera-

<sup>45</sup> R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe Argentina, Colección Austral, núm. 309, 3.ª ed., 1949, p. 163.

<sup>46</sup> L. Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, edic. cit., p. 142.

<sup>44</sup> *Antología . . .*, III, pp. LXXI-LXXII.

tura, agregando lo épico o lo novelesco a la dirección desnudamente didascálica.

Con lo arriba expuesto creemos queda manifiesta la imposibilidad de *descomponer* el libro, pues los elementos que Menéndez Pelayo pretendía desgajar de su vertebración interna y externa, son inseparables, de acuerdo con los propósitos mismos con que los concibió su autor.

Veamos ahora el otro modo de unidad: el propósito didáctico o doctrinal del *Libro*...

### EL VALOR DOCTRINAL DEL BUEN AMOR

Hemos repetido con insistencia que lo doctrinal es el elemento vertebrador interno del complejo poema de Juan Ruiz. Desde el título, *Libro de buen amor*, nombre en que pensó con toda seguridad el Arcipreste, de acuerdo con declaraciones del texto y el estudio de don Ramón Menéndez Pidal<sup>47</sup>, se aprecia la clara intención aleccionadora, doctrinal: mostrar los caminos del buen amor, sobre todo en una de sus dos principales dimensiones, la celeste, la que conduce a Dios<sup>48</sup>. No ha de extrañarnos esta actitud de guías que asumen los escritores medievales: casi no se concibe otro modo de hacer literatura que el didáctico, en los siglos XIII y XIV; todo en relación directa con el concepto capital para el hombre de la Edad Media, que todavía recuerda Manrique en sus *Coplas* inmortales, cuando habla de la 'vida tercera'. Las numerosas insistencias del texto acerca del verdadero sentido de la obra, de la necesidad de que su lector desentrañe lo que hay debajo de la enseñanza, por lo general áspera ("so la espina yase la rosa, noble flor", c. 18<sup>49</sup>), no pueden dejarse

<sup>47</sup> "Título que el Arcipreste de Hita dió al libro de sus poesías", publicado originalmente en la RABM, 1898, y recogido en el volumen *Poesía árabe y poesía europea*. Colección Austral, núm. 190. Espasa-Calpe Arg., 2.ª edic., 1943, pp. 109-114. En estas páginas se hace la historia de los títulos que recibió el libro desde la época medieval, hasta la aceptación del actual por Jean Ducamin en su edición paleográfica del *Buen amor*, Toulouse, 1901.

<sup>48</sup> *Buen amor*: amor divino, amor a Dios; en lo terreno, amor puro, casto, o, también, amistad leal, sincera.

<sup>49</sup> En la *Selección* de M. R. Lida: "So la espina yace la noble rosa flor", p. 50.

de advertir. Tales insistencias tienen que ver también con la estructura: en el poema, para inclinar al polo positivo —bien, cordura, buen amor—, se exhibe a cada paso su contrario —pecado, tentación, loco amor—; a veces, incluso, parece que el poeta se solazara en esa visión negativa, pero no es más que parte de su procedimiento didáctico.

Los críticos han observado, atónitos, un hecho aparentemente insólito, y cuya única explicación está en el ya aludido *dualismo*: junto a la seria protesta moral, en que se insiste a lo largo de todo el *Libro*..., aparece a veces como una escondida intención de inclinar al pecado o al loco amor, sea en afirmaciones como las del prólogo en prosa, sea en la ilustración que proporciona un cuento picaresco y socarrón, o una salida inesperada.

En fragmento tan importante del poema como dicho prólogo, agregado en la versión definitiva de 1343, se formula esta tan citada afirmación, aparentemente un despropósito, en el que muchos ven peligrosas y ocultas intenciones: "Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e grand rudeza, entendiendo cuántos bienes faze perder el alma e al cuerpo, e los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo (...) fiz' esta chica escriptura en memoria de bien, e compuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las cuales leyéndolas e oyéndolas ome o muger de buen entendimiento que se quiera salvar escogerá e obrarlo ha (...) *Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello*"<sup>50</sup>.

¿Cómo pueden conciliarse las dos afirmaciones? ¿Declara la segunda ocultos propósitos para el lector, como se ha supuesto? De ningún modo. Recuérdese que el prólogo doctrinal es una variación continua del salmo de David "Intellectum tibi dabo...", sobre cuya base se predica que "desque está informada e instruyda el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, piensa e ama e desea ome el buen amor

<sup>50</sup> Edición J. Cejador, *Clásicos Castellanos*, tomo 14, I, pp. 11-12. 6.ª edición, Madrid, 1951.

de Dios e sos mandamientos (...) E otrosi desecha e aborrece (...) el pecado del amor loco deste mundo". Todo el libro glosa e ilustra esta idea central: por el conocimiento del pecado se huirá de incurrir en él. Por lo mismo, el Arcipreste se esfuerza en demostrar sus consecuencias dañosas.

Menéndez Pelayo no creyó —y muchos con él— en las numerosas afirmaciones del prólogo y del texto del *Libro*...: "Pero si es imposible tomar en serio tales protestas ni mucho menos las del prólogo en prosa, no sólo porque la misma insistencia las hace sospechosas, sino porque su condición apicarada y maleante le hace destruir con un rasgo humorístico su propia obra"<sup>51</sup>.

Pero no contamos únicamente con las afirmaciones de esa parte del poema. En el texto hay otras del mismo modo importantísimas, y la estrofa 1634 declara el por qué fué compuesto el *Libro*... y allí aparece explícita la primera razón de moralizante, que se indica como motivo principal, con preterición de las otras dos: la narrativa ('fablas') y la lírica ('versos extraños' = el zéjel, por ejemplo):

Era de mill e tresientos e ochenta e un años  
[ (= 1343),  
fue conpuesto el rromanze, por muchos males e  
[daños,  
que fassen muchos e muchas a otros con sus enga-  
[ños (=dimensión moral),  
e por mostrar a los synples fablas (=dimensión  
[narrativa) e versps extraños (=d. lírica)

(C. 1634).

Es de justicia recordar aquí el enjuiciamiento correcto que de esta faceta importantísima del *Buen amor* hizo don José Amador de los Ríos (1818-1878) en el tomo IV de su todavía útil *Historia crítica de la literatura española*, y contra el cual se rebeló treinta años más tarde don Marcelino, cuando escribía: "Increíble parece que el buen entendimiento de Don José Amador de los Ríos se ofuscura hasta el punto de querer convertir a tal hombre<sup>52</sup> en un severo moralista y clérigo ejemplar, que si es cierto que cuenta de sí propio mil picardías, lo hace para ofrecer-

se como víctima expiatoria de los pecados de su tiempo, acumulándolos sobre su inocente cabeza"<sup>53</sup>.

El juicio de Amador de los Ríos tiene un valor grande si se toma en cuenta que se anticipa en casi un siglo al moderno enfrentarse con el valor doctrinal que animó sin duda al Arcipreste. Escribió el antecesor de don Marcelino en la cátedra de Literatura Española de la Universidad de Madrid estas afirmaciones que nos lo muestran entendiendo rectamente la unidad y los verdaderos propósitos del *Libro*... y de su autor: "mas cuando fijamos la vista en la edad en que se escribe y lo examinamos con el merecido detenimiento, no sólo reconocemos el propósito que animó constantemente al poeta, sino que hallamos sin dificultad el centro de unidad sobre que gira tan raro y poco estudiado monumento..."<sup>54</sup>. "Acatando esa condición suprema [la de los libros didácticos], impuesta a todas las obras de arte en aquella edad, aspiró Juan Ruiz a desarrollar su pensamiento altamente moral, exponiendo bajo la forma ya generalmente aplaudida y con la posible trabazón y enlace todos aquellos elementos"<sup>55</sup>. "El Arcipreste de Hita (...) sin apartar la vista de los orientales, buscó en su imaginación el medio de dar interés y cohesión al libro que meditaba; y coincidiendo con la felicísima idea desarrollada por Dante en la *Divina Commedia*, se ofreció él mismo a servir de vínculo a las diferentes partes de que lo compuso, estableciendo al par la misma unidad de acción que se refleja en la producción inmortal de Alighieri"<sup>56</sup>. Más adelante, comentando afirmaciones del prólogo en prosa: "He aquí pues claramente el pensamiento de toda la obra y el medio elegido para llevarle a efecto"<sup>57</sup>. "Tal es el desarrollo dado por el Arcipreste de Hita al pensamiento anunciado en el prólogo de su libro. ¿Podrá negársele con justicia esa unidad de acción y de interés que constituye, por voto unánime de la crítica, una de las más grandes bellezas de concepción de la *Divina Commedia*?... Juan Ruiz, como el Dante, aparece siem-

<sup>53</sup> *Antología*..., t. cit., p. LXII.

<sup>54</sup> J. Amador de los Ríos, *Ob.* y t. citados, p. 168.

<sup>55</sup> *Ob.* y t. citados, pp. 169-170.

<sup>56</sup> *Ob.* y t. citados, p. 171.

<sup>57</sup> *Ob.* y t. citados, p. 172.

<sup>51</sup> *Antología*..., t. cit., p. LXIII.

<sup>52</sup> "hombre de conciencia harto laxa", *ibidem*, LV.

pre en medio de los cuadros que bosqueja ligeramente o pinta con esmerado empeño, para darles esa cohesión artística, esa interior trabazón, que enlazando en ellos las antiguas tradiciones del arte y de la ciencia a sus nuevas conquistas, reflejaba con extraordinario vigor el vario colorido de las costumbres y de las creencias castellanas, en panorama sucesivo y altamente pintoresco”<sup>58</sup>. Como si todos los aciertos de juicio fuesen escasos, agregaba Amador de los Ríos en una extensa nota lo que sigue: “Dado el pensamiento generador del poema, en que todavía no se ha fijado la vista con el detenimiento debido; aceptada la forma literaria que reviste, por medio de la cual se ofrece el poeta como holocausto de la idea moral que vindica, no hay razón ni justicia para tener al Arcipreste como un libertino digno de todo menosprecio. Que su poema llevaba en sí este peligro, tanto mayor cuanto fuesen más vivas y eficaces la denuncia y pintura de las flaquezas y miserias que iba a combatir, reconócelo él mismo en cada pasaje, y de aquí nace esa continua protesta de su intención y de su inocencia; pero no porque así lo reconozcamos, hemos de seguir la común corriente de sus acusadores, puestos ya en el caso de apreciar la obra de Juan Ruiz bajo (*sic*) su verdadero punto de vista. Hay sin duda excesiva fuerza de colorido, sobrada naturalidad, poco o ningún disimulo en el bosquejo de las escenas que imagina; más todas estas circunstancias secundarias no son suficientes para desnaturalizar la idea principal del libro de Juan Ruiz, idea tanto más digna de estudio para nosotros cuanto es mayor la distancia en que se ha colocado la mayor parte de los críticos y el extravío de sus poco benévolas apreciaciones”<sup>59</sup>.

Subrayemos expresiones como “centro de unidad sobre que gira” el *Libro* . . . , “pensamiento de toda la obra”, “unidad de acción y de interés”, “esa cohesión artística”, “esa interior trabazón”, “pensamiento generador del poema”, “idea principal del libro de Juan Ruiz” y así situaremos los juicios del historiador novecentista en su verdadero valor y reconoceremos que, en este punto, aventajó a don Marcelino por su aguda forma de comprender la

estructuración que el propósito doctrinal confiere al *Libro de buen amor*.

Pero no tiene un único modo de sostenerse lo moral. No son solamente las protestas y algunos cuentos o ejemplos de intencionados finales y moralejas; hay mucho más que eso denunciando el propósito central de la composición, no disminuído ni perjudicado porque se admite junto a la grave enseñanza la página socarrona, cuya liviandad aparente completa los polos necesarios para la visión integrada del mundo que supone el libro medieval, de acuerdo con la nota del dualismo en que antes insistíamos. No iba en vano la intencionalidad de Juan Ruiz; por los apuntes del repertorio de un juglar del XV sábese que el público —suprema voz, cuyo acuerdo buscaban los poetas de juglaría para ganar sus vidas—, cuando se anunciaba “el libro del Arcipreste”, escuchaba de preferencia la parte grave y sermoneadora, o la humorística o satírica que encerraba un *castigo* o enseñanza. Habían entendido los auditores de juglaría la ‘manera’ del *Libro* . . . y no traicionaban la insistente petición de su autor:

*la manera del libro entiéndela sotil...*

(C. 65 b).

Como indica, con su visión penetrante, María Rosa Lida de Malkiel, “Al carácter didáctico fundamental del Libro se remonta cantidad de rasgos peculiares; así el gran número de fábulas y cuentos morales; la aplicación general de cada lance concreto (76, 592):

<sup>1</sup> Fueron por la lujuria cinco nobles ciudades quemadas y destruidas; las tres por sus maldades; las dos no por su culpa, mas por las vecindades: por malas vecindades se pierden heredades.

(260);

o la inscripción de los personajes en una categoría general:

páral’ mientes

si ha el cuello alto: *atal quieren las gentes.*

(433 cd).

Era vieja buhona *déstas que venden joyas.*

699 a).

<sup>58</sup> Ob. y t. citados, p. 192.

<sup>59</sup> Ob. y t. citados, pp. 193-194, nota.

Así la referencia de cada pensamiento al texto que lo ha de legitimar; la enseñanza de los moralistas para la reflexión grave:

Palabra es de sabio, y dícela Catón  
(44 a);

la autoridad del *Arte* de Ovidio para el consejo festivo:

esto que te castigo con Ovidio conuerda.  
(446 c).

Propia del tono didáctico es la riqueza del poema en sentencias y refranes; como que uno de los esquemas estróficos más frecuentes es el que acaba en versos proverbiales, y no escasean las coplas totalmente formadas de máximas:

El mes era de marzo, día de San Meder,  
pasado el puerto de Lozoya fui camino prender,  
de nieve y de granizo no hube dó me esconder:  
*quien busca lo que no pierde, lo que tien' debe*  
[perder.  
(951).

De aquestas viejas todas, ésta es la mejor;  
ruégál' que te no mienta, muéstral' buen amor,  
*que mucha mala bestia vende buen corredor,*  
*y mucha mala ropa cubre buen cobertor.*  
(443).

Sírvela con arte, y mucho te achaca;  
*el can que mucho lame sin duda sangre saca,*  
*maestria y arte de fuerte facen flaca,*  
*el conejo por maña doñea a la vaca.*  
(616).

*Al hombre con el miedo nol' sabe dulce cosa,*  
*no tien' voluntad clara la vista temerosa,*  
*con miedo de la muerte la miel no es sabrosa,*  
*todas cosas amargan en vida peligrosa.*

(1380)"<sup>60</sup>

Todo el *Libro* . . . , pues, tiene una índole doctrinal indestructible, apoyada en temas y procedimientos; lo que se aparta, por su sentido o apariencia, de lo didáctico, está en función de esa misma catego-

<sup>60</sup> M. R. Lida, *Selección* citada, pp. 14-15. Es de lamentar que el importante estudio de la investigadora argentina sea poco conocido en España. Angel Valbuena Prat no lo utiliza, por ejemplo, en su *Historia de la literatura española*. Ha contribuido a ese desconocimiento el hecho de que apareció una sola edición, hace mucho tiempo agotada.

ría: de ella proviene o a ella va. Lo doctrinal, la lección moral que se pone como una funda el *yo* del Arcipreste, se dilata por toda la obra y, como propósito, como intención que el propio Juan Ruiz declara y muestra en inúmeros pasajes, sirve de elemento generador o estructurador de todo el poema que, así mirado, no parece difuso, ni desordenado, ni inorgánico: con el propósito central que lo animaba hizo lo el poeta inseparable en elementos e inconfundible en su traza poderosa y de fuertes perfiles.

No es el *Libro* . . . un *ars amandi*. Un verso de la estrofa 64 lo declararía sin ambages: bien entendidas las enseñanzas que en él se contienen, será posible 'aver' (conseguir, lograr, alcanzar) 'dueña garrida':

entyende bien mi dicho: *avrás dueña garrida* . . .  
(c. 64 cd).

Pero una nueva interpretación del segundo hemistiquio, debida a Stephen Reckert<sup>61</sup>, deja así el citado pasaje:

entyende bien mi dicho: *avrás buena guarida* . . . ,

con lo que se aleja toda posible interpretación de la obra como un arte de amar y, por el contrario, viene a reforzarse más la idea central del prólogo en prosa: con el entendimiento que da la visión del amor loco y del mal obrar, se iluminará el lector para apartarse del errado camino.

En suma: no un arte de amar, sino un *gran licionario de bien*<sup>62</sup>.

## LA CELESTINA EN LOS ORIGENES DE LA NOVELA

Después de casi medio siglo desde su publicación, el estudio que Menéndez Pelayo consagró a la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* en los *Orígenes de la novela*,

<sup>61</sup> Stephen Reckert, "Avrás dueña garrida . . .". En RFE, tomo XXXVII (1953), cuadernos 1.º-4.º, pp. 227-237.

<sup>62</sup> No entendemos cómo pudo afirmar don Marcelino, pág. XCIII, del tomo III de la *Antología* . . . , que el Arcipreste es "ardiente secuaz" de la poesía tabernaria o potatoria —nota goliardesca—; Juan Ruiz, por el contrario, y siguiendo una fuente musulmana, según Américo Castro, llama la atención acerca de los peligros del beber y advierte gravemente: "guárdate del mucho vino beber . . .".

<sup>63</sup> no puede sino admirar a quien explora sus páginas: están vivos en él y presentes, el brillante método expositivo, la erudición y la sensibilidad ricas, la mirada comprensiva y penetrante del verdadero creador de la crítica literaria en España, la capacidad abismante de conciliar y solucionar los más arduos problemas que a un estudioso presenta la compleja creación del bachiller Fernando de Rojas.

Una simple mirada al sumario del completísimo estudio es bastante para comprender la amplitud del esfuerzo de Menéndez Pelayo, llevado a término feliz en el ocaso de su desgraciadamente breve existencia:

"La *Celestina*.—Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española. Cuestiones previas sobre el autor y el texto genuino de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Noticia de sus primeras ediciones y de las diferencias que ofrecen. Noticias del bachiller Fernando de Rojas. ¿Es autor del primer acto de la *Celestina*? Lugar en que pasa la escena. Fuentes literarias de la *Tragicomedia*: reminiscencias clásicas. Teatro de Plauto y Terencio. Comedias elegíacas de la Edad Media, especialmente la de *Vetula* <sup>64</sup>: su imitación por el Arcipreste de Hita. Comedias humanísticas del siglo XV: el *Paulus*, de Vergerio; la *Poliscena*, atribuida a Leonardo Bruni de Arezzo; la *Chrysis*, de Eneas Silvio. La *Historia de Eurialo y Lucrecia*, del mismo. Otras reminiscencias de escritores del Renacimiento italiano: Pe-

trarca, Boccaccio. Literatura española del siglo XV que pudo influir en Rojas: el Arcipreste de Talavera, Juan de Mena, Alonso de Madrigal, la *Cárcel de amor*. Análisis de la *Celestina*. Los caracteres. La invención y composición de la fábula. Estilo y lenguaje. Espíritu y tendencia de la obra. Censuras morales de que ha sido objeto. Historia póstuma de la *Celestina*. Rápidas indicaciones sobre su bibliografía. Principales traducciones. Su influjo en las literaturas extranjeras. Importancia capital de la *Celestina* en el drama y en la novela española" <sup>65</sup>.

De temario tan vasto y de renovado interés, elegiremos tres puntos, y uno centralmente, en que después de la muerte del polígrafo ha habido alteraciones o adiciones de interés. A no interferir la temprana muerte del Maestro, es seguro que él habría sido el primero en dar otro sesgo a sus opiniones, o habría concedido más desarrollo a esos puntos, intuídos por él positivamente en el tiempo —tiempo cercano a su muerte— en que lo ocupaba la gigantesca empresa de los *Orígenes de la novela*. Los tres aspectos elegidos son:

- a) la existencia de Fernando de Rojas;
- b) las fuentes literarias de *La Celestina*, y
- c) la cuestión de la autoría: unidad o duplicidad de creadores y, por ende, de estilos, de tratamiento de los personajes, etc.

Como tendremos oportunidad de ver, es el punto último el que más se ha enriquecido con posterioridad a 1920, aportando estudios numerosos a la ya crecidísima bibliografía celestinesca.

## LA EXISTENCIA DE FERNANDO DE ROJAS

En una época en que poco o nada se sabía acerca de Fernando de Rojas correspondió a don Marcelino, con anterioridad a la publicación del tomo III de sus *Orígenes de la novela*, establecer las bases de la futura biografía del importante prosista del siglo XV.

Ante la inexistencia de datos positivos que mostrasen documentalmente el paso por el mundo de quien escribió *La Celestina*, no faltó quien, como el hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc, llega-

<sup>63</sup> *Orígenes de la novela*, tomo III, NBAEEE, t. 14, Madrid, Bailly-Bailliére, 1910. Ocupa el estudio las pp. I-CLIX; en las siguientes se extiende don Marcelino acerca de las imitaciones numerosas de la obra de Rojas. En la Colección Austral, de Espasa-Calpe Argentina, núm. 691, se ha editado en forma separada y con el título *La Celestina*, el importante estudio de Menéndez Pelayo.

<sup>64</sup> Confundía don Marcelino el título de la obra, como en la *Antología...*, al referirse a Juan Ruiz; se trata, en vez de la *Vetula*, del *Liber Pamphili* o *Pamphilus de amore*, comedia elegíaca, anónima, del siglo XII, editada por A. Bonilla en Madrid, BRAH, t. LXX, 1917, texto bilingüe latinocastellano. Se reproduce en los utilísimos *Estudios sobre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita* (2 ts.), recopilados por el catedrático de Literatura Española Clásica y Medieval, Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, D. Antonio Doddis Miranda. Editorial Universitaria, Santiago, 1955.

<sup>65</sup> *Orígenes...*, ob. y t. citados, p. I.

se a dudar de la existencia de ese Fernando de Rojas cuyo nombre, oficio y lugar de nacimiento, indican los versos acrósticos de la *Tragicomedia* . . . ; se llegó a considerar que el nombre de Fernando de Rojas era una invención que no correspondía a persona alguna identificable, sino que encubría a otro u otros, no importa cuál o cuáles fuesen sus nombres verdaderos. En las discusiones que tales afirmaciones suscitaron, tiene gran interés la posición asumida por Menéndez Pelayo, a través de sus juicios sobre Rojas, publicados primero en sus *Estudios de crítica literaria*, redactados nuevamente para servir de prólogo a la edición de la *Tragicomedia* . . . por Eugenio Krapf (1899), y por último recogidos y amplificados en los *Orígenes* . . . hasta convertirse en el más completo estudio de conjunto de que hoy disponemos acerca de *La Celestina*.

La discusión venía desde antiguo. A fines del siglo pasado poseíanse poquísimos documentos acerca de Rojas y el punto de partida obligado eran los versos acrósticos, agregados por primera vez entre los preliminares de la edición sevillana de *La Celestina*, 1501; la primera conocida, de Burgos, 1499, no indicaba, como se sabe, nombre de autor. Los versos acrósticos declaran que Rojas era bachiller en Jurisprudencia, que 'acabó' la obra (pues encontró escrito y anónimo el acto I) y que nació en la Puebla de Montalván. Lo de 'acabar' la *Tragicomedia* . . . se completaba con lo expresado en la carta "El autor a un su amigo", incluida en la misma edición de 1501, en el sentido de que sólo había puesto "baxo fin" a la obra, agregando quince actos al primero de ellos, el más extenso, y ajeno a su pluma. Lo poquísimos que revelaban tales afirmaciones, a falta de pruebas documentales, tenía que suplirlo, en parte, la imaginación.

Pero existía otro testimonio, auxiliar precioso para estas suposiciones: una *Historia de Talavera*, manuscrita, del licenciado Cosme Gómez de Tejada de los Reyes en la que se afirmaba lo que sigue del bachiller Rojas: "Fernando de Rojas, autor de la *Celestina*, fábula de Calixto y Melíbea, nació en la Puebla de Montalván, como él lo dice, al principio de su libro en unos versos de arte mayor acrósticos; pero hizo asiento en Talavera: aquí vivió y murió y está enterrado en la igle-

sia del convento de monjas de la Madre de Dios. Fué abogado docto, y aun hizo algunos años en Talavera oficio de Alcalde Mayor. Naturalizóse en esta villa y dejó hijos en ella . . . "

Estos testimonios permitían a don Marcelino trazar, aunque incompletamente, la biografía de quien para él era el único y verdadero autor de la *Tragicomedia* . . .

Pero en 1900, el estudio "Observations sur la *Célestine*" de R. Foulché-Delbosc<sup>66</sup>, significó un verdadero retroceso por el prurito del distinguido hispanista de confiar exclusivamente en el documento, sin dejar —en ausencia de éste— alguna misión a la fantasía o a la intuición que, empleadas con tino y moderación, conviértese en auxiliar imprescindible de todo investigador. Para Foulché-Delbosc era antojadiza la existencia de ese Fernando de Rojas que mencionaban los escasos testimonios existentes: "C'est une attribution, mais c'est une attribution que pas un seul témoignage n'est venu corroborer; c'est elle, pourtant, qui a permis à tous les critiques d'affirmer que la *Célestine* était bien l'oeuvre de Fernando de Rojas. Qui est ce Fernando de Rojas, né à Montalván, où a-t-il vécu, qu'a-t-il fait, qu'a-t-il écrit, où et quand est-il mort, autant de questions auxquelles on serait bien en peine de répondre. Nous avons dit que nous n'avions pas un seul témoignage à l'appui de cette attribution; nous entendons par là un témoignage de valeur, et non de simples recontages: car nous tenons pour tels les quelques lignes trouvées dans une histoire manuscrite de Talavera . . . "<sup>67</sup>.

Es evidente que la posición de Foulché-Delbosc era antagónica en este punto con la de don Marcelino. El hispanista francés llegó a aconsejar a Menéndez Pelayo no caminar tan de prisa en el difícil terreno de la crítica literaria; el tiempo daría la razón al polígrafo santanderino, cuyas suposiciones fueron a la postre confirmadas por la aparición de esos documentos por que Foulché-Delbosc clamaba. Años más tarde, no sin ironía, recordaba don Marcelino los consejos recibidos del ilustre director de la *Revue Hispanique*: ". . . Se reía [Foulché-Delbosc] a todo su sabor de los eruditos españoles que habían dado por

<sup>66</sup> *Revue Hispanique*, 1900, vol. VII, pp. 28-80.

<sup>67</sup> Art. cit., p. 42.

buena la atribución a Rojas, aconsejando nominalmente a uno de ellos "que no fuese tan de prisa, porque este género de investigaciones exigen menos precipitación y menos credulidad". El consejo era ciertamente sano, y el aludido tomó de él la parte que le convenía, quedando agradecido a quien se lo daba. Pero siguió opinando que en materias de crítica, tan peligrosa es la incredulidad sistemática como la credulidad, y que era aventurarse mucho el sostener, "hasta que hubiese pruebas de lo contrario, que Fernando de Rojas era un personaje inventado por el autor de la carta y los versos acrósticos, y propuesto por él a la admiración de sus contemporáneos y de la crédula posteridad"<sup>68</sup>.

Después de las advertencias de Foulché-Delbosc a don Marcelino, pasaron dos años, hasta 1902, fecha en que Manuel Serrano y Sanz publicó unos procesos inquisitoriales toledanos, el más importante de los cuales, era uno de 1525, seguido contra Alvaro de Montalbán<sup>69</sup>. Este declaró, juramentadamente, ser padre de Leonor Alvarez, "muger del Bachiller Rojas, que compuso a Melíbea, vecino de Talavera". Al autorizársele para nombrar defensor, Montalbán eligió, por supuesto, a su yerno jurista —lo que no le fué aceptado—: "dijo que nombraba por su letrado al bachiller Fernando de Rojas, su yerno, vecino de Talavera, que es converso"<sup>68, 8</sup>. En el mismo proceso se indica la edad de la mujer del escritor (treinta y cinco años), lo que ha permitido suponer la de Rojas: unos cincuenta años por la fecha del proceso; habría nacido, pues, hacia 1475. Contaba con unos veinticuatro o veinticinco años cuando dió término a su genial creación. Don Marcelino, en una nota de su estudio, escribe: "Acaso no está puesta sin misterio la edad de Calisto en el aucto IV: "Podría ser, señora, de *veynte e tres años*, que aquí está Celestina que le vido nacer y le tomó a los pies de su madre"<sup>70</sup>.

La publicación de Serrano y Sanz echa-

ba por tierra las suposiciones de Foulché-Delbosc y daba la razón a don Marcelino. Pero años más tarde, todavía recibió mayor apoyo con la publicación de importantísimos documentos: el testamento y el inventario de los bienes de Fernando de Rojas, entre los cuales tiene especial interés la mención de su biblioteca.

Publicados tan capitales documentos por Fernando del Valle Lersundi, no cabe duda en nuestros días acerca de la existencia del autor de *La Celestina*.

La biblioteca de Rojas no era tan abundante como la de otro jurista coetáneo, de Zaragoza, Gonzalo García de Santa María, del que nos habla Américo Castro<sup>71</sup>. Constaba, al morir Rojas, de "cuarenta y ocho libros de leyes" y "cuarenta y nueve libros de romance", indudablemente una parte mínima de lo mucho que leyó nuestro autor, en época en que no era fácil disponer de numerosos libros.

Lo fundamental del aporte del testamento es la fecha de la muerte de Rojas; antes de su conocimiento, el último dato que de él se tenía era de 1538. Dicho testamento está fechado el tres de abril de 1541; el inventario de sus bienes, tiene fecha 8 del mismo mes, e indudablemente fue realizado cuando ya había muerto nuestro prosista. De lo mismo se desprende que Rojas fallecería entre los 65 y 70 años, considerando que su obra fué escrita antes de 1499.

El dato consignado por la *Historia de Talavera* ya citada, acerca del sitio en que fueron enterrados los restos de Fernando de Rojas, coincide con la disposición testamentaria: "Item mando, cuando a Dios nuestro señor fuere servido de me llevar de esta presente vida, que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del monasterio de la Madre de Dios de esta dicha villa de Talavera, en la sepultura donde mis testamentarios dijeren y señalaren . . ." <sup>72</sup>. Luis Careaga, guiándose por estas indicaciones, ha creído identificar los restos, después de excavar en dicha iglesia <sup>73</sup>.

<sup>68</sup> *Orígenes de la novela*, t. III, NBAEE, t. 14, Madrid, 1910, p. XIII.

<sup>68, 8</sup> Sobre Rojas 'converso', véase el art. de Otis H. Creen: "F. de R. converso and hidalgo", en: *Hispanic Review*, vol. XV (1947), pp. 384-87.

<sup>69</sup> Manuel Serrano y Sanz, "Noticias biográficas de Fernando de Rojas, autor de la *Celestina* . . .". *RABM*, 3.ª época, tomo VI, enero-junio, 1902, pp. 245-299.

<sup>70</sup> *Orígenes* . . . , t. cit., p. XIV, nota 1.

<sup>71</sup> Américo Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, 1929. Véase el capítulo "El problema histórico de *La Celestina*".

<sup>72</sup> Testamento publicado por Fernando del Valle Lersundi, *RFE*, 1929, p. 368.

<sup>73</sup> Luis Careaga, "Investigaciones referentes a F. de R. en Talavera de la Reina". En: *RHM*, año IV, núm. 3, abril de 1938, pp. 193-208.

En los avances acerca de la biografía de Rojas, negada por algunos críticos del XIX y principios del XX, tuvo, pues, don Marcelino, un papel fundamental, que es preciso recordar cuando se evoca al máximo prosista español del quinientos.

### LAS FUENTES LITERARIAS DE LA TRAGICOMEDIA

Entre las páginas XLII y XCIII de la primera edición de los *Orígenes de la novela* (t. III, NBAAEE, t. 14, Madrid, 1910), estudia don Marcelino, con esa amplia erudición que le fué admirada desde sus años de escolar, las diversas fuentes —griegas, latinas, italianas, españolas, etc.— que, en su juicio, habrían determinado fragmentos, situaciones o caracteres de *La Celestina*. Temía él que esa exhibición de su profunda sabiduría en todas las literaturas asombrara a muchos o pareciera alarde de vana erudición; sabemos perfectamente qué perseguía al hurgar implacablemente la cultura literaria de Fernando Rojas: mostrar el arsenal de copiosas lecturas del máximo prosista del quinientos y, por el camino de la comparación con la fuente aprovechada, determinar la originalidad y la independencia del escritor, o bien, por la sumisión ancilar al modelo, por el calco deslucido y desvitalizado, negarlas.

A pesar de la importancia de este aspecto del estudio de don Marcelino y del peso que su opinión ejerce —con innegable justicia, ciertamente—, ¿puede hoy aceptarse en su totalidad y considerarse definitiva su evaluación de las fuentes literarias celestinescas? Desde hace años se viene insistiendo en que la descomunal erudición de don Marcelino y la proyección ilimitada de sus lecturas, lo llevaron a considerar en la obra de Rojas más relaciones, parentescos o dependencias que las realmente señalables. Así, por ejemplo, lo afirma Julio Cejador y Frauca —cuyos juicios es conveniente tomar con suma cautela—, en el prólogo a su edición de *La Celestina* para la colección *Clásicos Castellanos*: “creo sinceramente que su inmensa erudición bibliográfica le hace ver relaciones que de hecho no hay entre muchas obras y *La Celestina*”<sup>74</sup>.

Pero quien tiene la palabra definitiva es el autor de la más completa monografía que hasta el momento se ha escrito sobre las fuentes de la obra: Florentino Castro Guisasola, quien ha determinado con precisión, en sus *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”*<sup>75</sup>, qué obras verdaderamente fueron aprovechadas y conocidas por Rojas, y cuáles no entraron, con certeza, en la composición de la *Tragicomedia*. Castro Guisasola opina lo siguiente del enjuiciamiento que don Marcelino hizo de este aspecto de *La Celestina*: “... estudio de conjunto de todas las fuentes puede decirse que solamente hay uno, bien que capitalísimo, el de Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la novela*, tomo III, en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles* (...) Su carácter de único en el género y su gran valor explicarán la frecuencia con que acudo a él. En él, en efecto, están trazados a grandes rasgos, y en líneas generales, pero con admirable lucidez y buen método, los orígenes y elaboración de la genial obra de Rojas. Fuentes de *La Celestina* en las literaturas clásicas griega y latina (Museo, Horacio, Virgilio, Persio y Juvenal, Terencio y Plauto), en las continuaciones medievales y renacentistas del teatro latino (comedias elegíacas y humanísticas), en los escritores italianos del Renacimiento (Petrarca, Boccaccio y Eneas Silvio), y en la misma literatura española (Juan Ruiz, Alfonso Martínez, Mena, el Tostado y Fernández de San Pedro). Pero su propósito deliberado de ‘insistir sobre lo menos sabido’ (pág. XLII) le hace extenderse con exceso (aunque sea a sabiendas) sobre algunos extremos, en particular sobre las comedias elegíacas y humanísticas...”<sup>76</sup>.

Por todo lo anterior, en nuestros días, aunque el estudio de Menéndez Pelayo sobre las fuentes de *La Celestina* conserve su vigor y penetración, ha de completarse y compararse con las conclusiones de Castro Guisasola. No mencionaremos aquí las fuentes que para este último investigador son ciertas y seguras, pues deberemos referirnos a ellas al ver lo relativo al problema de la autoría, capítulo que puede iluminarse en parte con una visión atinada de las

<sup>74</sup> *Clás. Casts.*, t. 20, I de *La Cel.*, 4.ª edic., Madrid, 1951, p. XIX.

<sup>75</sup> *Revista de Filología Española*, anejo V, Madrid, 1924. [194 pp.].

<sup>76</sup> *Ob. cit.*, p. 8.

fuentes, para así establecer si son dos o las mismas culturas literarias las que revelan el acto I y su continuación.

### ¿EL O LOS AUTORES DE LA CELESTINA?

El problema de la autoría de *La Celestina* es uno de los más debatidos en torno a la famosa obra de Fernando de Rojas; sobre el tema disponemos hoy de un acopio bibliográfico verdaderamente impresionante y en el cual se han detenido los investigadores más que en ningún otro aspecto de la *Tragicomedia*. "Sobre la *Celestina*, escribe Criado de Val, la discusión crítica supera en envergadura y en la trascendencia implícita del problema a la gran discusión tradicional sobre *La tía fingida*. Puede decirse que la solución al problema del autor o autores de esta obra, constituye el más grande de todos los problemas de la crítica española y probablemente uno de los máximos de la crítica universal"<sup>77</sup>.

Sabido es que la primera edición de la obra (1499) apareció anónima y fué sufriendo, posteriormente, una serie de adiciones hasta llegar al estado en que hoy se la conoce. Ha habido un proceso de integración de sus partes, cuya complejidad puede apreciarse en este esquema, en que se indican con su época las distintas agregaciones:

a) carta de "el auctor a un su amigo": agregada a la edición sevillana de 1501.

b) 88 versos acrósticos (declaran: *El bachiller Fernando de Roias acabó la comedia de Calysto y Melybea e fue nascido en la Puebla de Montalván*), aparecen, asimismo, en la edición de 1501.

c) prólogo (imitado del prefacio del libro II del *De remediis utriusque fortunae*, de Petrarca), aparece en la edición sevillana de 1502.

ch) *actos I-XVI*: primer estado de la obra, Burgos, 1499.

d) "*tratado de Centurio*", cinco actos, los que se interpolan a partir del XIV, quedando así los primitivos XV y XVI como XX y XXI.

e) "*Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó*", tres octavas, agregadas a la edición de 1501.

<sup>77</sup> M. Criado de Val, *Índice verbal de La Celestina*, anejo LXIV de la *RFE*, Madrid, 1955, p. 14.

f) "*Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector*", siete octavas, seis de las cuales aparecen en la edición de 1501, y la otra, la séptima, en 1514 (Valencia); declaran el secreto de los versos acrósticos.

Aunque el único ejemplar de la edición burgalesa de 1499, hoy en la Hispanic Society of America<sup>78</sup>, está falto de la primera hoja, se sabe que en ella no figuraba el nombre del bachiller Rojas, porque eso haría innecesarias algunas declaraciones interiores y la inclusión de los acrósticos en la edición de 1501. En esa primera hoja, según fundadas conjeturas, apenas tendría cabida el título primitivo (*Comedia de Calisto y Melíbea*), y el "argumento general" de la obra. La segunda hoja, que hace de inicial en el único ejemplar conservado de la edición de 1499, comienza con el "argumento del primer acto de esta comedia". Es imposible que en tan breve espacio cupiese la citada "carta" que, de hecho, figura sólo a partir de la edición de 1501.

El problema de la duplicidad de autores —se descarta un tercer autor para el *tratado de Centurio*, como suponía Foulché-Delbosc<sup>78</sup>— lo plantea la carta-prefacio que, a todas luces, hay que tomar como sincera en sus afirmaciones, y en la cual Rojas dice haber encontrado escrito el primer acto: "*Vi que no tenía su firma del autor*, al cual, según algunos dicen, fué Juan de Mena y, según otros, Rodrigo Cota<sup>79</sup>; pero quienquiera que fuere, es digno de recordable memoria por la sutil invención, por la copia [‘acopio, suma’] de

<sup>78</sup> Véase su descripción en el interesante libro de Miss Clara Louisa Penney, *The Book Called Celestina in the Library of the Hispanic Society of America*. New York, 1954. [viii + 157 pp.]. En este libro, excelente auxiliar para el estudio de *La Celestina*, se describen y reproducen fotográficamente las características principales de las treinta y seis ediciones de la obra, anteriores a 1635, que guarda la rica biblioteca de la HSA.

<sup>79</sup> Desconocemos la posibilidad de un tercer autor, indicada por E. Eberwein, en *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz*, Bonn y Colonia, 1933. Según este autor, los actos XVII a XXI serían obra de un tercer escritor. (Cit. por Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1954, pág. 58).

<sup>80</sup> Los nombres de estos dos autores no figuran en la carta agregada en 1501; se agregan sólo a partir de 1502. La crítica desestima la atribución del acto I a Mena o Cota.

sentencias entregeridas ['intercaladas'] que, so color de donaires, tiene. ¡Gran filósofo era! Y pues él, con temor de detractores y nocibles ['dañinas, perjudiciales'] lenguas, más aparejadas a reprehender que a saber inventar, *quiso celar y encubrir su nombre*, no me culpéis si en *el fin bajo que lo pongo* [actos II-XVI, en 1499; II-XXI, en 1502] no expresare el mío" <sup>80</sup>.

Así queda, pues, planteado el problema de los dos autores. ¿Es, simplemente, un recurso de Rojas? Es frecuentísimo en literatura narrativa que un escritor afirme haber encontrado unas memorias, unos papeles que él sólo ordena para la imprenta; aquí, si el caso fuera semejante, habría una variación importante: la excelencia de lo encontrado, las altas calidades de su estilo y trama, invitarían, dando una pauta cualitativa, a la terminación: *el fin bajo*. Todavía se pensó en una tercera pluma, para el "tratado de Centurio", interpolación de cinco actos, la más extensa de la refundición total que suponen las ediciones de 1502. Hoy tal creencia está descartada, pues uno solo es el estilo y una sola la procedencia de las fuentes literarias de los actos II-XXI, y distintos estilo y fuentes entre esos y el inicial.

Don Marcelino se preocupó bastante de este difícil problema celestinesco. Es necesario señalar, en primer término, que no se valió Menéndez Pelayo, para solucionarlo, ni del cotejo de las fuentes, ni de un estudio del estilo del acto I y los restantes. Procedió en líneas y trazos generales, sin profundizar en otras dimensiones, como podría hacerlo un crítico de nuestros días. Esto, ciertamente, no es censura al autor de los *Orígenes* . . . , ni podemos exigirle hoy que, en el tiempo en que escribía su obra, se valiera de métodos que aún no se

iniciaban en el mundo de la interpretación literaria hispánica. Por lo cual, lo más interesante será señalar, sobre la base de sus apreciaciones, lo que se sabe y se ha avanzado en el problema de la autoría de *La Celestina*.

Don Marcelino se mostró siempre ardiente partidario de la unidad de autor. Así lo consignó siempre y se valió de argumentaciones que hoy —a medio siglo del tiempo en que escribía— no aceptaríamos sin una completa revisión.

Expondremos, en el orden en que se presentan, sus juicios:

(I). "En absoluto rigor crítico la cuestión del primer acto es insoluble y a quien se atenga estrictamente a las palabras del bachiller ha de ser muy difícil refutarle" <sup>81</sup>.

(II). "Trabajos muy importantes de estos últimos años han puesto en claro la primitiva historia tipográfica de la *Celestina*; nos han revelado que el libro pasó por dos formas distintas, y han levantado una punta del velo que cubría *la misteriosa figura del que yo tengo por único autor y refundidor de la Tragicomedia*, aunque personas muy doctas conserven todavía alguna duda sobre el particular" <sup>82</sup>.

(III). "Este acto [el I] es ciertamente más largo que ningún otro de la *Tragicomedia*, aunque no con la desproporción que se ha dicho (. . .) *Lo que sí llama la atención, y lo consigno lealmente por lo mismo que soy partidario acérrimo de la unidad del autor en 'La Celestina, es que el primer acto fué el único que se salvó de adiciones y retoques en la refundición de 1502, como si Rojas hubiera tenido escrúpulo de poner la mano en obra que no le pertenecía*. Hay algunas variantes, pero son puramente verbales. Hubiera sido demasiado candor en Rojas dar con su propio texto armas contra la supuesta existencia de otro autor. Inventada ya la fábula, tenía que sostenerla con algún color de verisimilitud" <sup>83</sup>.

(IV). "A nuestro juicio, todas las dificultades del preámbulo tienen una solución muy a mano. *El bachiller Fernando Rojas es único autor y creador de la Celestina, la cual él compuso íntegramente, no*

<sup>80</sup> La investigadora Anna Krause, en su estudio "Deciphering the Epistle-Preface to the *Comedia de Calisto y Melibea*", en *The Romanic Review*, vol. XLIV, núm. 2, April, 1953, págs. 89-101, analiza pormenorizadamente la *carta*, la enlaza con la tradición retórica medieval y se extiende sobre otros aspectos, de *La Celestina*. Las conclusiones del estudio de A. Krause, expuestas en las págs. 100-101, son muy importantes para varios aspectos del arte de Rojas, por ejemplo, la supervivencia en su obra del espíritu goliárdico ("en las hipérbolas sacroprofanas, las *pedanterías* escolásticas, el espíritu de rebelión contra las convenciones, la sátira contra el clero", pág. 101).

<sup>81</sup> Ob. y t. citados, p. XIX.

<sup>82</sup> Ob. y t. citados, p. IV.

<sup>83</sup> Ob. y t. citados, p. XX.

en quince días, sino en muchos días y meses, con toda conciencia, tranquilidad y reposo, tomándose luego el improbable trabajo de refundirla y adiccionarla, con mejor o peor fortuna, que esto lo veremos luego. Y la razón que tuviese para inventar el cuento del primer acto encontrado en Salamanca no parece que pudo ser otra que el escrúpulo, bastante natural, de no cargar él solo con la paternidad de una obra impropia de sus estudios de legista y más digna de admiración como pieza de literatura que recomendable por el buen ejemplo ético, salvas las intenciones de su autor, que tampoco están muy claras. Este mismo recelo o escrúpulo le movió acaso a envolver su nombre en el laberinto de los acrósticos y a llenar de sentencias *filosofales* el diálogo de la comedia, queriendo con esto curarse en salud y prevenir todo escándalo. Si no se acepta esta explicación, que acaso no cuadra con la gran libertad de ideas y de lenguaje que reinaba en Castilla a fines del siglo XV, y no queremos suponer al bachiller Rojas más tímido de lo que realmente era, dígase que la invención del primer acto fué un capricho análogo al que solían tener los autores de libros de caballerías, que rara vez declaran sus nombres verdaderos, y en cambio fingen traducir sus obras del griego, del hebreo, del caldeo, del armenio, del húngaro y de otros idiomas peregrinos”<sup>84</sup>.

(V). “La igualdad, diremos mejor, la identidad de estilo entre todas las partes de la *Celestina*, así en lo serio como en lo jocoso, es tal, que a pesar de la respetable opinión de Juan de Valdés, repetida por muchos sin comprobarla, no ha podido ocultarse a los ojos de la crítica, desde que ésta comenzó a ejercitarse directamente sobre los textos y a desconfiar de los argumentos de autoridad. Moratín declara en sus *Orígenes del teatro español* que ‘quien examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y que si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como producción de una sola pluma’<sup>85</sup>.

(VI). “Ni Fernando Wolf, ni Lemcke, ni Carolina Michaëlis, ni otros eminentes hispanistas de los que más a fondo han

tratado de la historia de nuestras letras, admiten que el primer acto de *La Celestina* sea de distinta mano que los restantes. La impresión general de los lectores está de acuerdo con ellos. Por mi parte no temo repetir lo que escribí hace veinte años<sup>86</sup>: “El bachiller Rojas se mueve dentro de la fábula de *La Celestina*, no como quien continúa obra ajena, sino como quien dispone libremente de su labor propia. Sería el más extraordinario de los prodigios literarios y aun psicológicos el que un continuador llegase a penetrar de tal modo en la concepción ajena y a identificarse de tal suerte con el espíritu del primitivo autor y con los tipos primarios que él había creado. No conocemos composición alguna donde tal prodigio se verifique; cualquiera que sea el ingenio del que intenta soldar su invención con la ajena, siempre queda visible el punto de la soldadura; siempre en manos del continuador pierden los tipos algo de su valor y pureza primitivos, y resultan o lánguidos y descoloridos, o recargados y caricaturescos. Tal acontece con el falso *Quijote*, de Avellaneda; tal con el segundo *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Luján de Sayavedra; tal con las dos continuaciones del *Lazarillo de Tormes*. Pero ¿quién será capaz de notar diferencia alguna entre el Calisto, la *Celestina*, el *Sempronio* o el *Pármeno* del primer acto y los personajes que con iguales nombres figuran en los actos siguientes? ¿Dónde se ve la menor huella de afectación o de esfuerzo para sostenerlos ni para recargarlos? En el primer acto está en germen toda la Tragicomedia, y los siguientes son el único desarrollo natural y legítimo de las premisas sentadas en el primero”<sup>87</sup>.

(VII). “En resumen, *La Celestina* de diez y seis actos y *La Celestina* de veintiuno pertenecen a un mismo autor, que por todas las razones expuestas no creemos que pueda ser otro que el bachiller Fernando de Rojas, el cual unas veces refundió con acierto y otras con desgracia lo que de primera intención había escrito: percañe en que suelen tropezar los más discretos. Por lo

<sup>84</sup> Don Marcelino se cita a sí mismo. Se trata de un estudio sobre *La Celestina*, publicado en la 2.ª serie de sus *Estudios de crítica literaria*, corregido y aumentado para que sirviera de prólogo a la edición de la obra de Rojas, editada en Vigo, 1899, por E. Krapf.

<sup>87</sup> Ob. y t. citados, p. XXVII.

<sup>84</sup> Ob. y t. citados, pp. XXV-XXVI.

<sup>85</sup> Ob. y t. citados, p. XXVI.

demás, es imposible desconocer su mano, tanto en la creación de las nuevas figuras como en la manera de sostener las antiguas (...) La identidad del estilo no ha sido negada por nadie y viene a reforzar todas las pruebas alegadas”<sup>88</sup>.

Como puede comprenderse a través de las anteriores citas, el problema de autoría de la *Tragicomedia*... no quedaba solucionado con las afirmaciones de don Marcelino, aunque ellas tuviesen sustento en la máxima sabiduría de interpretación posible en su tiempo; por lo mismo, la bibliografía sobre este capítulo de *La Celestina* se ha ido enriqueciendo de modo caudaloso a partir de la muerte del polígrafo y, sobre todo, con posterioridad a 1920.

#### UN APORTE FUNDAMENTAL: EL DE FLORENTINO CASTRO GUIASOLA

En 1924 aparece en Madrid una importante monografía sobre la obra de Fernando de Rojas: *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. El autor de esta trascendental investigación, Florentino Castro Guisasola, divide las fuentes de la *Tragicomedia*... en “de autenticidad dudosa” y las que cree “seguras” o “indiscutibles”, insistiendo con referencias completas y eruditas en las que proceden de la antigüedad clásica griega, fuentes clásicas latinas, literatura eclesiástica, fuentes italianas del Renacimiento y castellanas de los siglos XIII a XV.

Para Castro Guisasola son seguras las dependencias de Rojas con respecto de Agatón, Anacarsis, Demóstenes, Diómedes, Esquines, Hecatón, Isócrates, Jenofonte, Periandro, Peristrato, Pítaco, Platón, Sócrates, Solón, Teofrasto, Xenócrates y Zenón, de los cuales tomó y glosó famosas sentencias. El docto autor de esta monografía se inclina a creer que tales sentencias las tomó Rojas de alguna de las complicaciones que tan abundantemente circulaban en el XV. Puede haber sido el libro *De la vida et sentencias de los filósofos*, de Diógenes Laercio, u otras obras que se inspiran en él, como *La vida y las costumbres de los viejos filósofos*, título de la traducción en romance de la famosa colección de sentencias de Walter Burleigh o

Burley (Gualterio Burleo); Antonio de Nebrija tradujo esta misma compilación en su libro *Vafre dicta philosophorum*. Pero, como indica Castro Guisasola, el libro que contiene la mayor parte de las sentencias aprovechadas por Rojas es el de Alberto de Eyb, *Margarita poetarum* (parte 2, tratado I, caps. IX y X). A este aspecto sentencioso y grave, tan caro, seguramente, a los lectores de *La Celestina* en su tiempo, aludía Rojas en la carta-prefacio, cuando decía: “es digno [el que escribió el acto inicial] de recordable memoria por la sutil invención, por la gran copia de sentencias entregeridas que, so color de donaires, tiene”.

Entre las fuentes griegas de *La Celestina*, ocupa lugar de importancia, el recuerdo de Aristóteles. Para una determinación de la autoría por el camino de la información literaria y filosófica de Rojas, es conveniente recordar este juicio del autor que comentamos: las reminiscencias aristotélicas seguras aparecen “en el acto I y en los primeros párrafos del II; y esto que ya de suyo es sorprendente, llama aún más la atención si nos fijamos en su número relativamente grandísimo, contrastando con los otros actos de la tragicomedia en los cuales no he hallado reminiscencia alguna segura, si no es la anécdota del acto IV: ‘El perro con todo su ímpetu e braueza, cuando viene a morder, si se le echan en el suelo no hace mal’ (...) y la frase del acto VII: ‘Ninguna cosa hay criada al mundo superflua’, que aunque está ya en Platón, *De legibus*, tomó nueva vida y hasta se hizo popular, gracias al Estagirita, quien la repite en muchas partes de sus obras...”<sup>89</sup>.

Las fuentes seguras restantes: entre las latinas Virgilio, Ovidio, Persio, Terencio, dos comedias elegíacas (el *Pamphilus de amore* y *Paulinus et Polla*), Séneca, el pseudo Séneca y Boecio, famoso en el siglo XV por su leidísima obra —catecismo para muchos—, *De consolatione Philosophiae*. Además, los libros sagrados, y Orígenes y San Pedro Crisólogo, en el capítulo de la literatura eclesiástica. Petrarca y Boccaccio, entre las fuentes italianas renacentistas. En el terreno de las castellanas, el cuadro es más complejo: Alfonso X, el *Tristán de Leonís*, Juan Ruiz y López de

<sup>88</sup> Ob. y t. citados, p. XXXVII.

<sup>89</sup> Castro Guisasola, ob. cit., p. 33.

Ayala (siglos XIII-XIV); Juan de Mena, Hernán Núñez, el marqués de Santillana, Baena, Rodríguez de la Cámara, Burgos, Quirós, Mexía, Carvajales, el Arcipreste de Talavera, el Tostado (Alfonso Tostado de Madrigal) (época de Juan II y Alfonso V de Nápoles); Gómez Manrique, Jorge Manrique, Rodrigo Cota, Juan de la Encina, Costana, Diego de Quiñones, Fernández de San Pedro y Nicolás Núñez (época de Enrique IV y los Reyes Católicos).

Indica Castro Guisasola, como Cejador, que don Marcelino se "extiende con exceso" <sup>90</sup>, en algunas relaciones, y que "en las fuentes por él apuntadas hay que hacer salvedades" <sup>91</sup>. Por cierto que el autor de las *Observaciones* . . . insiste en el valor insustituible que posee, en el estudio de las relaciones literarias, la obra de don Marcelino. Después de citar las investigaciones de Foulché-Delbosc, Farinelli, Bonilla y San Martín y Schevill, agrega: "Pero estudio de conjunto de todas las fuentes puede decirse que solamente hay uno, bien que capitalísimo, el de Menéndez y Pelayo en los *Orígenes de la novela* ( . . . ) Su carácter de único en el género y su gran valor explicarán la frecuencia con que acudo a él. En él, en efecto, están trazados a grandes rasgos, y en líneas generales, pero con admirable lucidez y buen método, los orígenes y elaboración de la genial obra de Rojas" <sup>92</sup>.

Del eruditísimo trabajo de F. Castro Guisasola se extraen conclusiones importantes para el problema de *La Celestina* que nos preocupa, como asimismo para establecer su fecha, que ha de considerarse posterior a 1496, pues Rojas emplea la edición de Petrarca hecha en Basilea ese año, y la *Fiameta* de Boccaccio, del mismo 96: "En cuanto a la cuestión de si el estudio de las fuentes de la Tragicomedia da alguna luz sobre el problema de los autores y de la fecha de *La Celestina*, recordaré lo que dije tratando del Petrarca y de Mena: que no creo basten las fuentes para resolver definitivamente; sin embargo, no puedo dejar de anotar respecto a lo primero el hecho harto significativo de la existencia de una diferencia profundísima

en cuanto a las fuentes utilizadas en el acto primero ¡y principio del segundo! y los demás actos: aquellos, en efecto, recurren frecuentísimamente a Aristóteles, a Séneca y a Boecio, además de Orígenes, el Crisólogo y el Tostado, de quienes en los demás actos no se ve ningún recuerdo seguro, en tanto que los otros actos (lo mismo que las adiciones) tienen reminiscencias copiosísimas de Publilio Siro, Petrarca, Boccaccio y Fernández de San Pedro, sin contar a Carvajales, Cota, Manrique, Costana, Quiñones y Nicolás Núñez, de ninguno de los cuales he visto reminiscencias en el acto primero. Aun hay más: a un autor tan popular como Mena, que no podía ser desconocido a ningún escritor castellano del siglo XV, hay alusiones así en el acto primero como en los demás; pero mientras en el acto primero sólo es segura una reminiscencia (y esa del *Laberinto*), las halladas en todos los demás son numerosísimas y proceden no sólo del *Laberinto*, sino aun de *Los Pecados mortales*. Añádase a esto que sólo en el acto I se hacen las citas con el nombre de su autor o de su procedencia: [Petrarca], Séneca, *La festividad de San Juan*, *El filósofo*, etc. Por todo lo cual, entiendo que el autor del primer acto es distinto de Rojas, autor de los demás y de las adiciones; y esta misma consecuencia creo se saca igualmente del estudio del estilo y del lenguaje, más arcaico éste, a mi juicio, en el acto primero que en todos los demás . . ." <sup>93</sup>.

La aportación de Castro Guisasola al discutido pleito en torno a *La Celestina* es capital: nada más expresivo, nos parece, que la conclusión de su trabajo: hay dos culturas literarias —más rica la de Rojas, indudablemente— en pugna: la de quien escribió el acto inicial y la del que continuó la obra hasta darle un final en dieciséis actos, primero (1499), y otro en veintiuno, después (1502). Imposible sería suponer que quien escribía el acto I en fecha no anterior a 1496, tuviese, tres años después, por muy atentas y copiosas que debamos suponer sus lecturas, una información literaria distinta, otro modo de escribir, otro sistema verbal y sintáctico, aspectos los dos últimos en que no puede imponerse una voluntad de alterar las estructuras propias de cada estilo.

<sup>90</sup> *Idem, ibid.*, p. 8.

<sup>91</sup> *Idem, ibid.*, p. 9.

<sup>92</sup> *Idem, ibid.*, pp. 7-8.

<sup>93</sup> *Idem, ibid.*, p. 188.

Surge, asimismo, claramente, la visión de la riqueza y abundancia de las lecturas de Rojas, cuya biblioteca se conoce gracias al inventario de sus bienes publicado, junto con su testamento, por Fernando del Valle Lersundi; por otra parte, una explicación de su complejo sistema retórico—sobre el que nos extendemos en una edición de *La Celestina* próxima a aparecer—, expuesto por el joven hispanista italiano Carmelo Samonà en un importante libro <sup>94</sup>.

LOS ESTUDIOS DE RALPH E.  
HOUSE, RUTH DAVIS Y M.  
CRIADO DE VAL

El intento de iluminación del problema del o los autores de *La Celestina* desde el punto de vista del estilo y las estructuras sintácticas se debe, de modo especial, a los esfuerzos de Ralph E. House, Ruth Davis y, recientemente, a una investigación de M. Criado de Val, autoridad en el campo de los estudios gramaticales del español.

Los estudios de Ralph Emerson House, profesor de la Universidad de Iowa, son resultado de seminarios e investigaciones colectivas que él ha dirigido: "The present status of the problem of authorship of the *Celestina*" <sup>95</sup> y "Notes on the authorship of the *Celestina*" <sup>96</sup>, este último en colaboración con Margaret Mulroney e Ilse G. Probst. Es interesante, para la validez que debemos otorgar al resultado de tales investigaciones, tener presente la advertencia de Criado de Val: "Los artículos de House adolecen de una gran inseguridad en el dominio del castellano, como lo demuestra el crecido número de erratas, que no pueden achacarse a descuido de la imprenta, y que hacen muy sospechosa la exactitud de los datos" <sup>97</sup>.

Las conclusiones principales de los estudios del profesor House han sido sintetizadas así por J. Vallejo, en unas "No-

tas sobre *La Celestina*", publicadas por él, F. Castro Guisasaola y M. Herrero-García <sup>98</sup>:

1) *Orden de las palabras*.—Diferencias muy significativas: por ejemplo, en el tipo de inversión *predicado-adjetivo-verbo* ("saludable es al enfermo la alegre cara", etc.), el aucto I alcanza una proporción de 36 por 100 contra la máxima 23 por 100 de II-XVI. En el tipo *verbo-nombre-sujeto*, aucto I, ofrece 36 por 100; auctos II-XVI, 46 por 100.

2) *Uso de los pronombres*.—a) El aucto I no usa (salvo un solo ejemplo) la construcción "ni la quiero ver a ella" con doble pronombre, mientras que los auctos II-XVI contienen 29 ejemplos. Tampoco gusta del tipo "no basta a ti", relativamente usual en II-XVI.

b) *Le y lo*.—Referido a cosas, *lo* está en proporción de uno a seis en el aucto I; de dos a tres en los actos II-XVI.

c) *Posesivo*.—Aucto I muestra preferencia por el tipo *el padre tuyo*, muy poco gustado, en cambio, por los auctos II-XVI.

3) *Arcaísmos*.—*Gelo, gela* [por los actuales *se lo, se la*], tres veces, en el aucto I solamente".

Las conclusiones de Ralph E. House, sin embargo de la advertencia de M. Criado de Val, tienen el interés de reforzar la moderna consideración de dos autores para *La Celestina*: uno, desconocido, para el acto I; otro, Rojas, para II-XVI, porque el profesor House no toma en consideración en su estudio la adición conocida como el 'tratado de Centurio'.

En 1928 se dio otro paso hacia la aclaración del tema que nos ocupa, con la breve monografía de Ruth Davis, *New data on the authorship of act I of the "Comedia de Calisto y Melíbea"* <sup>99</sup>.

Miss Davis tomó como base de su interesante estudio, como el profesor House, solamente el primer estado de *La Celestina*, vale decir la obra en dieciséis actos, pues su propósito es sólo desentrañar la dudosa atribución del acto inicial a Fernando de Rojas: "The purpose of this

<sup>94</sup> Carmelo Samonà, *Aspetti del retoricismo nella "Celestina"*. Studi di Letteratura Spagnola. Facoltà di Magistero dell'Università di Roma. Quaderno II. Roma, 1953 [1954]. [247 pp.].

<sup>95</sup> *Philological Quarterly*, vol. III (1923), pp. 38-47.

<sup>96</sup> *Ibidem*, vol. IV (1924), pp. 81-91.

<sup>97</sup> M. Criado de Val, *Índice verbal de "La Celestina"*, anejo LXIV de la *RFE*, Madrid, 1955, p. 15, nota 2.

<sup>98</sup> En *RFE*, t. XI (1924), pp. 402-412. La cita es de la p. 403.

<sup>99</sup> Ruth Davis, *New data on the authorship of act I of the "Comedia de Calisto y Melíbea"*. University of Iowa Studies, Spanish Language and Literature, number 3. April 1, 1928. [58 pp.].

thesis is to establish the fact that differences exist between act I and acts II-XVI of the *Celestina*, and to draw such conclusions as seem to be warranted from the evidence presented" <sup>100</sup>.

Creemos de interés, por tratarse de un estudio poco asequible, reproducir íntegramente el breve resumen y las conclusiones de la tesis de Ruth Davis:

#### "VIII. SUMMARY

From the foregoing data, act I is seen to differ from acts II-XVI in the following respects:

1. In act I, the tendency to substitute other verbs for *ser* and *estar* with the past participle appears with about one-fifth as great relative frequency as in acts II-XVI. The same tendency is apparent in constructions other than the past participle.

2. In act I the progressive occurs relatively about one-fourth as often as in acts II-XVI. *Estar* is the only auxiliary found in act I. In acts II-XVI, *ir*, *venir*, and *andar* also occur.

3. In act I the present participle occurs with about one-third the relative frequency of acts II-XVI.

4. The *ra* forma of the past subjunctive occurs in act I only in connection with conditions. In acts II-XVI, it is found in several types of clauses. The *ra* form is used in the conclusion of the condition with about four times greater relative frequency in acts II-XVI than in act I. Aside from conditions, the ratio between the *-ra* and *-se* forms, in acts II-XVI is between one-third and one-fourth. There are no *-ra* forms in act I aside from conditions.

5. The assimilation of the *-r* of the infinitive to the *l-* of an enclitic object pronoun is not found in act I. In acts II-XVI it occurs in eighteen out of a possible sixty-five cases.

6. In act I, the ratio between *mas* and *pero*, as simple adversative conjunctions, is one to two. In acts II-XVI, it is almost one to five.

7. *De*, replacing *que* after a comparative, does not occur in act I. In acts II-XVI, there are ten cases of this usage.

8. The indefinite pronoun *al* occurs four times in act I and not elsewhere.

9. Acts II-XVI present nine cases of the union of *two* with the demonstrative. This compound form is not found in act I.

#### IX. CONCLUSION

The most important fact that is apparent from the evidence is that there are numerous and wide differences between the language of act I and acts II-XVI.

These differences usually indicate that the language of acts II-XVI is nearer modern usage than that of act I.

Of the various theories that may be advanced to account for these differences, two seem untenable in the light of certain negative arguments.

1. On the evidence, it is scarcely possible that Rojas could have written act I in this youth and have finished the work in his maturer years. It is known that Rojas was still active in 1538 <sup>101</sup>, and that his wife was thirty-five years old in 1525. He was probably still in his twenties when he wrote acts II-XVI. Act I is certainly not juvenile in conception and workmanship. The little time that could have elapsed between the two parts could hardly explain the differences that exist.

2. It hardly seems possible that Rojas deliberately attempted to give to act I an archaic appearance, since the differences between act I and acts II-XVI are of the sort that have so far escaped the notice of the most critical readers. If he had wished to pass his own work off as an ancient production, he would have introduced obvious differences, as Cervantes did in Part I, Chapter II, of *Don Quijote*, where he made his hero say, "*no fuyan las vuestras mercedes*".

Two possibilities remain: (1) Rojas had nothing to do with the writing of act I. (2) He found something which he reworked, but the language of which he left practically the same.

<sup>101</sup> Cuando escribía Miss Davis no se conocía la fecha de la muerte de F. de Rojas, sobre la que informan su testamento y el inventario de sus bienes, fechados en 3 y 8 de abril, respectivamente, de 1541; entre esos días se produjo la muerte del autor de *La Celestina*, según sabemos gracias a las publicaciones de Fernando del Valle Lersundi, en la *RFE*, 1929.

<sup>100</sup> Ob. cit., preface, p. 3.

The only positive testimony on the authorship is the *Carta*, which is itself of disputed authorship. However, the testimony of the *Carta* which refers to the acrostic where Rojas' claims to acts II-XVI are revealed has proven exact. According to the *Carta*, Rojas found something in Spanish. He may have used his source without change, or he may adapted it to his purpose, but the language of act I seems to have remained basically the same.

This examination of the linguistic phenomena of the *Celestina* has shown that act I present a somewhat archaic appearance. Further study may enable us to date approximately this part of the *Comedia*<sup>102</sup>.

Como se desprende de las conclusiones del trabajo citado, revela el acto I mayor arcaísmo que los restantes: hay dos fechas de redacción de *La Celestina*; innecesario resulta decir que esa nota arcaica cae fuera de las posibilidades de invención del más consumado estilista.

La última investigación sobre aspectos sintácticos de *La Celestina* débese al eminente profesor español M. Criado de Val, en su obra *Índice verbal de 'La Celestina'* (Premio "Raimundo Lulio", 1953). Indica el autor en su interesante estudio que un asedio de los sistemas verbales de un escritor conduce a tres principales finalidades: establecer las bases para un estudio histórico del verbo español; señalar la estructura y el funcionamiento de la conjugación española y, por último, lo que aquí nos interesa, ofrecer un nuevo método analítico para determinar la dudosa atribución de obras literarias. El autor, lo ha hecho con *La tía fingida* y la *Tragicomedia* . . . ; interesante sería que aplicara sus métodos a *La Estrella de Sevilla*, con lo que vendría a ponerse fin al bullado pleito que inició Raymond Foulché-Delbosc al publicar en la *Revue Hispanique* (1920) el "texto largo" del famoso drama, en cuyo final se dice autor "Cardenio", don Pedro de Cárdenas, amigo y protector de Góngora, sobre el cual se están publicando interesantes documentos literarios, labor en que ha tenido importante papel el profesor Homero Seris.

Criado de Val realiza un estudio riguroso de los verbos auxiliares, las formas

nominales, los tiempos pasados del indicativo, las formas en *-r*, el subjuntivo y las oposiciones modales; completan la investigación unos perfiles gráficos y frecuencias, todos los cuales muestran a las claras la existencia de dos autores para *La Celestina*. En palabras del propio Criado de Val: "El resultado del análisis es terminante: junto a un sistema verbal sencillo, construido esencialmente por los tiempos simples del indicativo, por el infinitivo y el imperativo; sin fórmulas de subordinación complicadas y con abundancia de usos y formas arcaicas, se opone a partir del acto 2.º un sistema más refinado, a pesar de su apariencia popular; ajustado minuciosa y literalmente a un ritmo dialogado que a duras penas oculta su preocupación retórica; con una abundancia inverosímil de combinaciones y fórmulas subordinadas de gran complejidad. Si añadimos las acusadas diferencias estilísticas en el campo semántico de las formas verbales y la evidente diferencia en el grado de arcaísmo, llegamos a la conclusión rotunda de que no puede ser el autor del acto 1.º el mismo de los siguientes. Por el contrario, el estudio de los actos añadidos en la edición de Sevilla de 1502 revela una tan extraordinaria semejanza con los quince segundos actos, que supera todo lo que podía imaginarse, aun tratándose, como así es en realidad, de la mano de un mismo autor.

Queda de esta manera resuelto el problema de acuerdo con las propias afirmaciones de Rojas, que rechazaba la propiedad del acto 1.º y afirmaba la de los cinco añadidos posteriormente y a falta de los datos complementarios que nos permitan localizar al autor anónimo del acto 1.º.

De un modo semejante a lo que hemos observado en la estructura del lenguaje aunque con perfiles más borrosos y difíciles de determinar, así también en la concepción interna del tema dejan su huella las variantes de autor y de época.

La estructura del acto 1.º es semejante a la de un "auto" o "paso" corto, en cuya forma debió llegar a manos de Rojas. El propósito del primer autor es descriptivo y anecdótico, sin el vuelo trágico de su continuador. Este proceso de transformación, que pasa de la simple anécdota "en reprehensión de los locos enamorados . . . (y) en auiso de los engaños de las alcahuetas e malos e lisonjeros siruientes",

<sup>102</sup> Ruth Davis, ob. cit., pp. 56-58.

hasta la gran *Tragicomedia*, teatral y un tanto extremosa en la fatalidad de su desenlace, corresponde al desarrollo normal de un tema que ha sido repetidas veces elaborado.

Corresponde igualmente a una transformación que se hace más y más acusada a medida que avanza el siglo XV y la vida española se va complicando. Se pierde el alegre concepto de Juan Ruíz y se inicia el sombrío realismo que será característico de las centurias siguientes. De igual modo la estampa cortesana y medieval de doña Endrina y de la propia Melibea del acto 1.<sup>o</sup> se transformará, al llegar a manos de Rojas, en una de las más realistas figuras femeninas de la literatura española<sup>103</sup>.

A las mismas afirmaciones llegan otros estudiosos de la obra de Rojas: J. Vallejo<sup>104</sup> y V. Montesino Samperio<sup>105</sup>. Igualmente opina en la actualidad don Ramón Menéndez Pidal<sup>106</sup> y a la misma corriente pertenece el profesor norteamericano Stephen Gilman, a quien debemos una de las más importantes contribuciones en torno a *La Celestina*<sup>107</sup>.

## CONCLUSION

Hemos tenido oportunidad de ver, a través de estas inconexas notas sobre Menéndez Pelayo y las letras medievales españolas, un intento constante por aclarar un panorama que hasta el tiempo del gran polígrafo era impreciso, oscuro, inexplorado. A la vez, hemos apreciado varias facetas del crítico: en el estudio de Berceo, pudimos establecer que su estructura se mantiene enhiesta y vigente a pesar de los años transcurridos desde que se escribió. En

las páginas consagradas a Juan Ruíz, contrariamente, observamos errores de enfoque y algunos aspectos del Arcipreste no entendidos por don Marcelino (la dimensión moral del *Libro . . .*, por ejemplo). En los extensos juicios sobre *La Celestina*, apreciamos al crítico dotado de todas las armas que podía entregarle su tiempo, y notamos que ellas —lo que cae fuera de quien las empleaba— eran insuficientes para solucionar algunos problemas, como la autoría de *La Celestina*. En suma, hemos recorrido un espacio del vasto panorama crítico que levantó don Marcelino: en esa tarea hemos llegado tanto a las cimas de la interpretación literaria, como hemos apreciado las deficiencias que un determinado momento de la historiografía literaria puede exhibir. Cuando rozamos al hombre extraordinario, y esto es lo más importante, palpamos su honradez, su altura de miras, su nobleza para quienes, mayores o menores que él en la capacidad, emprendieron un trabajo, encendieron la llama de un entusiasmo, llevaron a feliz término una labor o en el camino, sin fuerzas, se apartaron de ella.

Gran lección. Ojalá en ella meditaran algunos estratos de nuestra juventud que, antes de hacer los mínimos méritos, antes de gastar ellos mismos un poco de sus fuerzas, amparados en la más perniciosa lacra que puede apoderarse de un ser —la pedantería— dedican sus capacidades, no siempre del alcance que ellos suponen, a demoler la obra ajena, sin construir antes una breve base de trabajo y esfuerzo personales.

Fuera de su valor como polígrafo, hay tras la figura del humanista y del erudito Menéndez Pelayo, una fuerza ejemplar. Ejemplaridad que emana de su voluntad de trabajo, de la potente energía con que se apartó de las blandas invitaciones del elogio, del pensamiento siempre puesto en una faena altísima, de la severidad con que emprendía toda labor.

No somos quienes para juzgar su verdadera importancia en el campo de la crítica española, pero ella se aparece a cualquiera como un fenómeno irrepetible, como la más grande fuerza individual que en los últimos siglos ha arrojado claridad y comprensión sobre lo que antes fué materia inmóvil, serie de problemas sin solución, autores de que nadie se preocupó con

<sup>103</sup> M. Criado de Val, *Indice . . .*, ob. y edic. citadas, pp. 213-214.

<sup>104</sup> En: *RFE*, t. XI, 1924.

<sup>105</sup> "Sobre la cuantificación del estilo literario. Una contribución al estudio de la unidad de autor en *La Celestina* de Fernando de Rojas". En: *RNC*, Caracas, Venezuela, núms. 55 y 56, pp. 94-115 y 63-88.

<sup>106</sup> "La lengua en tiempos de los Reyes Católicos". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1950.

<sup>107</sup> Stephen Gilman, *The Art of "La Celestina"*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1956. [261 pp.] Véase el cap. I: "In Search of an Artist", pp. 3-16. Véase, asimismo, el interesante estudio de Gina Adinolfi: "La *Celestina* e la sua unità di composizione", en: *Filologia Romanza* (1954).

profundidad y acierto. De Menéndez Pelayo proviene la grandeza presente de la crítica literaria española, y en muchas de las grandes figuras actuales, se proyecta, a través de la influencia de maestros formados por don Marcelino, el peso de su sabiduría ciclópea, la voluntad de trabajo y el amor por las letras peninsulares. Escuchemos las palabras de Dámaso Alonso, quien, a través del magisterio de don Ramón Menéndez Pidal —gran polígrafo de nuestro siglo y figura universalmente respetada de la crítica literaria española— se enlaza con el crítico de Santander:

“Antes de Menéndez Pelayo, la crítica literaria entre nosotros era un caos. Los mejores libros que total o parcialmente versaban sobre materia literaria española eran extranjeros: Bouterwek, Sismondi, Ticknor, etc. Entre nosotros hubo el esfuerzo generoso de Amador de los Ríos (del injustamente olvidado Amador de los Ríos, de quien habrá que hablar y mu-

cho). Pero Amador de los Ríos, valiente en demasía, lo tomó también de muy lejos, y no pudo pasar de la Edad Media. ¡Y cuánto error en que incurrió estaba ya disipado en la época de Menéndez Pelayo! No había historia de la literatura, y de un golpe, generosamente, gallardamente, genialmente, con erudición asombrosa, aunque con las mermas, menoscabos, indentaciones, que una labor ciclópea ha de tener si va sobre hombros humanos, Menéndez Pelayo, sencillamente creó, entre nosotros, la historia de nuestra literatura, pobló un espacio inmenso de la cultura española, antes casi desierto. Y nos dejó en su obra un tesoro que ni aún podemos inventariar y un modelo intocable y perenne . . . ”<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Dámaso Alonso, *Menéndez Pelayo crítico literario (Las Palinodias de don Marcelino)*. Editorial Gredos, Bibl. Románica-Hispánica, Col. Estudios y ensayos, núm. 19, Madrid, 1956, Pp. 102-103.