

## LA «PROPIEDAD» EN EL EMPLEO DE «OTRAS LENGUAS» EN JUAN RUIZ

ANTONIO SALVADOR PLANS  
*Universidad de Extremadura*

No deja de resultar sorprendente, si tenemos en cuenta la extensísima bibliografía sobre la obra de Juan Ruiz, que los títulos dedicados a analizar aspectos de su lengua sigan siendo tan escasos. No obstante, los diversos editores y estudiosos del libro insisten en la rica variedad de su lengua, que contiene una perfecta síntesis de cultismo y popularismo. En este sentido, María Rosa Lida de Malkiel resume así la concepción poética del Arcipreste:

«La diversidad esencial del poeta, maestro y bufón en uno, conciliador del mester culto y del vulgar, no puede menos que trascender a su expresión estilística: el Buen Amor ofrece un estilo sabio cuya retórica es más rica que la de Berceo y la del Alexandre, como es más rica la calidad de su saber, y junto a tal medio erudito y en transición difícil de graduar, presenta un estilo popular que es probablemente su más fecunda novedad»<sup>1</sup>.

Hacen falta aún, sin embargo, muchos estudios parciales sobre la lengua del *LBA* antes de poder disponer de una completa «gramática» del autor.

En esta ocasión voy a intentar analizar algunas de las cuestiones que considero más constantes en Juan Ruiz. Para ello he seleccionado aquellos textos que tienen como elemento común el empleo por parte del Arcipreste de Hita de un lenguaje distinto al romance castellano que le es propio<sup>2</sup>.

Varios de estos fragmentos —como todos sabemos— han sido ya analizados en muy diversas ocasiones, aunque con desigual fortuna en cuanto a su interpretación. No obstante, algunos aspectos quizá no hayan sido suficientemente destacados, por lo que puede tener cierto interés el insistir en ellos,

---

<sup>1</sup> MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, «Juan Ruiz», *Selección del LBA y estudios críticos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, pág. 12.

<sup>2</sup> Las citas, salvo indicación contraria, siguen la edición del *Libro de Buen Amor*, de JACQUES JOSET, Madrid, Espasa-Calpe, 1981<sup>2</sup>. No obstante, son frecuentes las referencias a las ediciones de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1967, y de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia, 1988.

centrándonos precisamente en esos datos ignorados o en parte considerados marginales.

### 1. UTILIZACIÓN DE UN LENGUAJE «GALORROMÁNICO»

Veamos en primer lugar el cuento de Don Pitas Pajas, pintor de Bretaña.

Este pequeño «enxienplo» (estrofas 474-484) ha sido objeto de muy diversos comentarios<sup>3</sup>. El cuento, desde la perspectiva que ahora nos interesa, plantea el problema de una jerga lingüística, francés-castellano, según Lecoy, mezcla de catalán, occitano y aragonés, según Corominas. Poco puede realmente añadirse a las palabras de este último autor, quien asegura:

«Las formas de la jerga de Pitas Payas son mucho más catalano-occitanas [...] que francesas. [...] y desde luego con mezcla de latín y aun de castellano o más exactamente aragonés. La mezcla pudo ser en parte intencionada (de hecho acentúa la comicidad), pero también involuntaria, por conocimiento incompleto de la lengua de Oc, que los castellanos oían más que el francés, pero menos que el catalán y el aragonés, más próximos y algo más familiares, formando ellos una especie de bloque occitanoide con todas las hablas al Nordeste de Castilla» (pág. 200).

Es decir, estaríamos situados ante las formas que corresponden a la zona fronteriza entre el NO. de Cataluña, el NE. de Aragón y la zona occitánica.

Ahora bien, en este texto nos encontramos con una utilización paródica de esa mezcla lingüística, por lo que la precisión no resulta un elemento imprescindible. Esta unión de elementos diversos<sup>4</sup> tiene un objeto: recrear un lenguaje —no importa en este caso que sea híbrido— que permita caracterizar a Don Pitas Pajas y a su joven mujer. En este caso, el conocimiento que los oyentes del *LBA* tienen de estas lenguas «occitanoideas» —siguiendo la expresión de Corominas— es mínimo. Lo fundamental es que la utilización de esos recursos lingüísticos permita la recreación del ambiente que desea el Arcipreste. El resultado —como suele ocurrir cuando se producen estas situacio-

<sup>3</sup> F. LECOY, *Recherches sur le «libro de buen amor»*, París, E. Droz (1938), reimpresión, Farnborough, Gregg International, 1974 (con prólogo de Alan D. Deyermond), 157-160; L. G. MOFFATT, *South Atlantic Studies for Sturgis E. Leavitt*, 1953, 29-38; ANTHONY N. ZAHAREAS, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, 85-91, aunque sus afirmaciones han de ser consideradas con suma cautela. La mejor valoración de conjunto sigue ofreciéndola Joan Corominas en su edición crítica, pág. 220 y sigs.

<sup>4</sup> Corominas señala que alguno es, incluso, inexistente, como *carner* (484c): «voz macarrónica, que nunca existió en lengua de Oc ni en catalán» (204). Sin duda puede estar influido por el *corder* inmediatamente anterior («¿en dos años petit *corder* non se faze *carner*?»). Pero MENÉNDEZ PIDAL señala, en *Orígenes del español* (Madrid, Espasa-Calpe, 1972<sup>7</sup>), la existencia de *carners* que considera altoaragonés (pág. 176), sobre todo teniendo en cuenta la diferencia medieval, que él mismo recoge (pág. 395), entre *carnero* (aragonés) y *moltó* (catalán), donde cuenta una preciosa anécdota lingüística referida a Pedro II el Grande, rey de Aragón. Así pues, la «invención» del término no es nada segura, teniendo en cuenta la existencia de formas aragonesas, destacadas por el propio Corominas (*muyta*, 475b).

nes de uniones en un mismo texto de lenguas dispares— resulta indudablemente paródico.

Además, el propio narrador se introduce en este ambiente de mezclas, creando, por tanto, una situación de bilingüismos. La estrofa 477 resulta en este sentido muy significativa:

«Pintol so el onbligo un pequeño cordero.  
Fuese Don Pitas Pajas a ser *novo mercadero*;  
tardó allá dos años, mucho fue tardinero:  
faziésele a la *dona* un mes año entero.»

El narrador asegura que Don Pitas Pajas se marcha para ser *novo mercadero*, es decir, para iniciarse como mercader<sup>5</sup>. La aparición de *novo*, forma perteneciente, en este caso, al ámbito galorrománico, se encuentra condicionada por el contexto. Lo mismo ocurre cuando asegura que «faziésele a la *dona* un mes año entero». Con esta intromisión<sup>6</sup>, el autor se hace cómplice con los lectores -o los oyentes- en guiño fácilmente reconocible, sobre todo en una obra en la que los elementos tonales<sup>7</sup> adquirirían una gran importancia.

## 2. LA UTILIZACIÓN DEL LATÍN

Cuando se refieren los estudios del *LBA* a la imitación del latín en Juan Ruiz, suelen citar siempre la parodia de las horas canónicas (estrofas 374-387)<sup>8</sup>. Pero hay igualmente otros fragmentos, menos conocidos o estudiados<sup>9</sup>, como las estrofas 1236-1241 en las que también se introducen expresiones latinas. Lo que importa en este texto es observar cómo expresiones latinas religiosas, pertenecientes a los salmos o a diversos textos litúrgicos, aparecen en un ambiente profano: la procesión que tiene en el recibimiento del triunfante D. Amor:

«Las carreras van llenas de grandes procesiones:  
muchos omnes ordenados que otorgan perdones» (1235ab).

<sup>5</sup> En 66b, «remendar bien non sabe todo alfayate nuevo», es decir, el sastre aún no experimentado.

<sup>6</sup> Corominas señala en su edición un caso más de la citada intromisión del narrador: «Cató don Pitas Payas el *sobredit* lugar» (483a). *Sobredit* es, en efecto, propio de la literatura catalano-occitana. El inconveniente es que sólo disponemos de la versión de S, que prefiere *sobredicho*. La forma que propone Corominas, basándose en la regularización métrica que constantemente persigue, no deja de ser hipotética.

<sup>7</sup> Una vez más es necesario insistir en el condicionamiento que el medio de transmisión —en este caso yo creo que no resultan incompatibles el oral y el escrito— posee sobre el resultado lingüístico de la obra. Recientemente, JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL ha vuelto a destacar estas cuestiones, en «Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *Libro de Buen Amor*», *Epos*, I, 1984, 35-70.

<sup>8</sup> Los estudios de mayor interés sobre este fragmento son los de F. LECOY, *Op. cit.*, págs. 214-219; OTIS H. GREEN, *Spain and the Western Tradition*, Madison, 1963, cap. I, 27-71. Son igualmente valiosas las observaciones de la edición crítica de J. COROMINAS, 162 y sigs.

<sup>9</sup> Resultan de interés, sin embargo, las observaciones aparecidas en el artículo de LOUISE O. VASVARI, «An example of 'Parodia Sacra' in the *Libro de Buen Amor*: 'Quoniam' 'Pudenda'», *La Corónica*, XIII, 1984, 195-203, aunque sólo de paso se refiere al fragmento que ahora nos ocupa.

Las diversas órdenes religiosas que se integran en la procesión emplean fórmulas latinas: «Venite, exultemus» (1236d), «Te amorem, laudemus» (1237d), «exultemus et laetemur» (1238d), «benedictus qui venit» (1239d), «andeluya»<sup>10</sup> (1240d), «mane nobiscum, domine» (1241d)<sup>11</sup>.

En este fragmento, podemos observar cómo todas las expresiones latinas se encuentran distribuidas de igual manera en todas las estrofas. Aparecen colocadas en el último verso de cada una de ellas, concretamente en el primer hemistiquio<sup>12</sup>. Se trata, pues, de una estructura claramente preestablecida. Hay que tener muy en cuenta, además, que el último verso suele ser el que más importancia posee en la obra de Juan Ruiz.

En segundo lugar, y pese a que ya he indicado que se trata de fórmulas latinas conocidas de los salmos o de diversos textos litúrgicos, en un caso nos hallamos ante una clara distorsión. Cuando en 1237d encontramos un «Te, Amorem, laudemus», resulta una clara parodia de la expresión «Te Deum laudamus», inicio del conocido canto litúrgico que se sigue empleando hoy en las grandes solemnidades. Pero en *S*, *T* y *G* lo que se lee es *laudemus*. Ésta es la forma que lógicamente prefieren casi todos los editores. Sin embargo, Cejador en su edición y posteriormente Corominas y Joset corrigen los manuscritos en favor de un *laudamus*, para subrayar más claramente el inequívoco sentido paródico del texto. No creo necesaria, sin embargo, la modificación de un término que resulta común a los tres manuscritos. Además, si conservamos la lectura que estamos proponiendo («laudemus»), encontraríamos un nuevo esquema reiterado con tres subjuntivos en 1236, 1237 y 1238: «exultemus», «laudemus» y «exultemus e letemur», con un uso perfectamente adecuado al ritmo lingüístico de una procesión. Estaríamos ante un uso metalingüístico de las expresiones latinas, que sintácticamente desempeñan un oficio de objeto directo. En todas las ocasiones dependen, además, de *cantar* con ligeras variaciones formales: «de cantan en alto grito» (1236d), «le cantan e non a» (1237d),

<sup>10</sup> Creo que puede aceptarse la lectura propuesta por Alberto Blecua en su edición del *LBA* (Barcelona, Planeta, 1983), quien piensa en la lección de *S* como la más correcta, frente al *andeluya* de *G* y *T*, pues se establece un claro recurso fónico con la reiteración de *-and* en tres palabras seguidas: «cantando andeluya anda».

<sup>11</sup> Las lecturas que efectúan los diversos editores merecen un comentario. Corominas entiende como una frase todo el verso, con sentido «sacrilego» (pág. 466). Gybbon-Monypenny opina que el verso entero es «como una cita macarrónica de S. Lucas [...]». Por tanto, debe tratarse todo como cantado por las dueñas» (367). Joset, por el contrario, piensa que sólo el primer hemistiquio es estilo directo (146). Habría que precisar: es verdad que el estilo directo lo constituye sólo el primer hemistiquio, siguiendo el esquema que aparece en todas las estrofas. Pero el segundo es una traducción sumamente libre del texto latino: «Mane nobiscum, Domine, quoniam advesperascit et inclinata est iam dies», *S. Lucas*, xxiv, v. 29. Ahora bien, es evidente que el sentido distorsionador actúa aquí: «tañen a completas», no sólo por la hora del rezo canónico, sino porque es la hora de acostarse, con un evidente sentido erótico.

<sup>12</sup> En la parodia de las horas canónicas (374-387), la estructuración en la colocación de los términos latinos no es tan sistemática, pero, no obstante, casi todas las fórmulas aparecen en el primer hemistiquio. Expongo resumidamente la situación: en 382 y 387, a, b, c, d; en 374, 375, 376 y 383 aparece en b, c, d; 381 y 386, c, d; en 385, a, b, c; 377, b; 384, d. Sólo en 378 y 379 aparece en el segundo hemistiquio del verso d. Hay, pues, también una tendencia a la colocación de las expresiones latinas.

«dizen sus cantores» (1238c) «[mandan que] canten e que llamen» (1239c), «cantando» (1240d), «todas salen cantando» (1241c).

### 3. LA UTILIZACIÓN DEL ÁRABE

Las estrofas 1508-1512, correspondientes al pasaje en que Trotaconventos intenta convencer a la anónima mora para que mantenga relaciones con el protagonista, han sido estudiadas desde diversas perspectivas<sup>13</sup>. Se ha destacado, por ejemplo, la tajante negativa de la protagonista a los requerimientos de la vieja, lo cual tiene más importancia si consideramos que este pasaje se encuentra inmediatamente después de la aventura con la monja doña Garoça, con quien Juan Ruiz parece contraponerla. El Arcipreste-personaje solicita a la vieja:

«por olvidar la coíta, tristeza e pessar,  
rrogué a la mi vieja que me quisiese *casar*» (1508ab).

Es evidente, tal y como coinciden todos los editores en señalar, que *casar* tiene aquí el sentido de «amancebarse», «mantener relaciones sexuales». No es el único caso que aparece en la propia obra. Antes (795ab) leemos:

«Fasta que su marido pueble el cementerio  
non *casará* commigo, ca serié adulterio»

y en otro momento:

«Los que ante eran solos, desque eran *casados*,  
veíalos de dueñas estar aconpañados» (1316a).

Sin embargo, me parece que en este fragmento *casar* tiene un sentido claramente dilógico. No es difícil pensar que los oyentes conocían la prohibición de contraer matrimonio, vigente en el período, entre cristianos y miembros de otras religiones<sup>14</sup>. Mucho más distorsionador resulta aún si se trata de las relaciones entre el clérigo-personaje y una mora.

Pero lo que realmente importa en estos momentos es destacar cómo una vez más Juan Ruiz aprovecha la aparición de un personaje para estructurar el contexto en torno a su habla. De ahí que en este fragmento nos encontremos con un número importante de voces árabes<sup>15</sup>. Con todo, lo más significativo

<sup>13</sup> María Rosa Lida, por ejemplo, lo analiza junto al de doña Garoça, indicando que buscan un «contraste, sin duda deliberado», *op. cit.*, págs. 258-268.

<sup>14</sup> Teóricamente, no sólo el matrimonio, sino cualquier tipo de relaciones sexuales estaban castigadas. De ahí, posiblemente, la tajante negativa de la protagonista de este fragmento, que contrasta notablemente —como ha sido señalado— con la frivolidad de la monja doña Garoça.

<sup>15</sup> Estas formas árabes del pasaje han sido estudiadas por OLIVER ASIN en su artículo titulado «La expresión 'ALA UD' en el 'Libro de Buen Amor'», *Al-Ándalus*, XXI, 1956, 212-214. Remito a este lugar para su identificación.

no es este hecho. Trotaconventos y la mora anónima del pasaje están caracterizadas por el autor por medio de rasgos lingüísticos. No olvidemos, en este sentido, que a lo largo de toda la obra la mensajera del Arcipreste ha sido individualizada, entre otros rasgos, por su poder de convicción mediante la palabra. Por eso es llamada en ocasiones «parlera» (81b), o en otro momento Doña Endrina le afea su conducta con estas palabras:

«¡Ay, viejas pitofleras, mal apresas seades!  
El mundo rrevolviendo a todos engañades:  
mintiendo, aponiendo, deziendo vanidades,  
a los nesçios fazedes las mentiras verdades» (784).

Por otro lado, entre los diversos nombres que se da a estas mensajeras figuran varios relacionados con el campo que nos ocupa: «picaça», «canpana», «taravilla»...

También en esta ocasión Trotaconventos va a ser caracterizada por su palabra fluida. Frente a ella, por parte de la desconocida mora se observa una parquedad extrema en el habla. Sus brevísimas respuestas —en árabe vulgar, tal y como demostró hace algunos años el profesor Oliver Asín— son lacónicas y tajantes. Pero, además, se establece una meditada progresión. «Iznedrí» (= no sé), «legualá» (= no, por Alá), «ascut» (= cállate), «amxí, amxí» (= vete, vete).

Hay que destacar que los arabismos no aparecen sólo en boca de la mora. Trotaconventos los emplea en este pasaje de modo sumamente coherente, como un intento más de acercamiento: «ya amiga» (forma de interjección árabe de vocativo), «çodra» (= «camisa»), «alvalá» (= «carta», aquí «billete amoroso»), «alaúd» («con amor», «con cortesía»), el propio topónimo «Alcalá». Puede observarse cómo esta «tercera» acomoda sus métodos de seducción, incluso lingüísticamente, dependiendo de su interlocutor.

Ahora bien, no acaba aquí la importancia del fragmento. En él, todo se encuentra condicionado por la respuesta que ofrece la mora. Por eso, a partir del momento (est. 1509) en que se inicia el diálogo, se produce —como ya señaló Corominas en su edición— un cambio hacia una estructura de hemistiquios octosilábicos. Pero aún más: un condicionamiento de la rima en función de la respuesta de la mora. No olvidemos que dicha respuesta se encuentra, en los cuatro casos, en el final justo de cada una de las estrofas. Por tanto, las cuatro se hallan en situación de independencia entre ellas, aunque, por supuesto, con un encadenamiento común, ya que cada una representa de por sí una parte perfectamente delimitada del diálogo. Veámoslo con mayor detenimiento:

Estrofa 1509: La mensajera del protagonista se presenta a la mora, le señala la dificultad de poder verla y le ofrece los saludos de un «amor nuevo». La respuesta es inmediata: quiere desentenderse del asunto («Iznedrí»).

Estrofa 1510: Se intenta convencer a la mora, no ya sólo con palabras, sino con regalos. Junto al billete amoroso («alvalá») se encuentra una «çodra». Puede verse especialmente apoyado este hecho si aceptamos la interpretación de Corominas<sup>16</sup> de la frase «d'esto tal mucho ha» como un deíctico, en el que

<sup>16</sup> *Libro de Buen Amor*, edición de J. COROMINAS, pág. 564.

habría un gesto de contar o señalar dinero. De ahí que le pida que lo acepte. En este caso, «tomaldo» (1510d) se torna equívoco: ¿«alvalá»? ¿«alvalá»-«çodra»? o ¿«alvalá»-«çodra» + «d'esto»?

María Rosa Lida destaca cómo en este fragmento aparece por única vez en todo el *LBA* la repetición de *Criador*, «designación de 'Dios' muy adecuada a los moros y judíos ya que aleja toda identificación con las personas cristianas de la Trinidad»<sup>17</sup>. En todo caso, no podemos ignorar la tendencia árabe al saludo con una referencia a un tributo de la divinidad del tipo «Altísimo». No olvidemos que si aceptamos esta interpretación de Lida de Malkiel, que me parece adecuada, junto con la anterior de Corominas, estaríamos uniendo Dios y dinero. Pero ante esta sacrílega mezcolanza, la mora contesta tajante: «Legualá» («no, por Alá»).

Esta estrofa ha sido objeto de comentario en múltiples ocasiones por la referencia a la ciudad de *Alcalá* en el primer verso: «mucho vos saluda uno que es de Alcalá», según *S*, «que mora en Alcalá» si aceptamos la lectura *G* y «que es en la villa», con destrucción de rima, en *T*. No creo que sea necesario insistir más en estos momentos en la polémica sobre si la alusión al topónimo es o no real, incluso con las variantes que mostrarían los diversos manuscritos, fundamentalmente *S* y *G*<sup>18</sup>. No puede dejarse, en todo caso, a un lado que la referencia está puesta en boca de Trotaconventos, quien puede perfectamente inventarse la patria del protagonista, teniendo en cuenta todo el juego de sutilezas y engaños que contiene su intervención. Pero, además, la referencia toponímica en buena medida se encuentra condicionada por la estructura del verso, tal y como estamos observando<sup>19</sup>, puesto que en este fragmento toda la rima está orientada hacia la aparición del término árabe situado en posición final de estrofa.

Estrofa 1511: La mensajera del Arcipreste, ante la negativa, insiste en el ofrecimiento, mezclando los halagos con el recuerdo de los presentes y de los regalos. Existen aquí algunos aspectos que lingüísticamente merecen ser comentados:

- Existencia de un *si* desiderativo: «Sí el Criador vos dé plazer con salud.»
- Que de carácter modal, con ligero matiz expletivo: «fija [...] que non gelo

<sup>17</sup> *Op. cit.*, pág. 267, nota 57.

<sup>18</sup> En cualquier caso, es evidente que la lectura de *T* es desechable por la ruptura de la rima. La lectura de *G* estaría quizá dificultada, inicialmente, por el verso 1312c: «quiero ir a ver Alcalá, moraré ay la feria». Pero hay que volver a insistir en que se trata de una ficción, en la que *D. Amor*, tras relatar dónde ha pasado la «ivernada», exclama: «Pues Carnal es venido, quiero perder lazeria: / la Quaresma católica dóla a Santa Quiteria; / quiero ir...»

<sup>19</sup> No es el único ejemplo. El verso 582c menciona *Calatayud* como patria de Doña Endrina. *Joset*, en su edición, sospecha que puede haber una tradición amorosa —hoy desconocida— que gire sobre esa ciudad. Parece interpretar, incluso, sintácticamente como causal el verso: «e bien acostunbrada; es de Calataut» = «es de buenas costumbres ya que es de Calatayud». Me parece poco probable. Habría que preguntarse, sencillamente, cuántos topónimos fácilmente reconocibles para los oyentes pueden establecer una rima en *-ut*. La geografía del *LBA* es la geografía que puede ser identificada por el público, sin que haya que darle más importancia, en líneas generales, que a la de la ficción literaria y libresca que representa. De ahí que tampoco adquiriera mayor relevancia la extrañeza de diversos editores ante el hecho de que el término *endrina* no se documente precisamente en aragonés.

desdeñades». Habría que relacionarlo precisamente con la ausencia de «que» en 1511cd: «fabladme alaúd, no vayas de vos tan muda», destacando la presencia/ausencia de «que» en frases de gran simetría.

— Aparición de términos provenientes del mismo étimo: «aducho bueno vos adugo» («presentes buenos os traigo»). Esta construcción tiene mayor relieve en el contexto si consideramos la importancia que la paronomasia tiene en árabe y su indudable influjo en la literatura medieval, puesto de manifiesto por Álvaro Galmés<sup>20</sup>. Aquí, sin embargo, importa destacar cómo es una muestra más de la adecuación de la lengua del Arcipreste al contexto concreto en que se desenvuelve.

— Este tercer verso de la estrofa ofrece también variantes en las diversas ediciones:

Corominas: «aducho bueno vos adugo: fabladme alaúd».

Joset: «aducho bueno adugo, pues fabladme alaúd».

Gybbon-Monypenny: «aducho bueno vos adugo: fabladme alaúd».

Si tenemos en cuenta que S suprime *pues*, cree Corominas que en *G* y en *T* puede aparecer por despiste del copista, influido por el *pues* del verso anterior. Sin embargo, es perfectamente posible la lectura de *G* y *T*, ya que además el valor de *pues* es distinto en ambos versos. En 1511b, es unnexo causal («ya que no pude traer más»), mientras que en 1511c introduce una oración consecutiva («os traigo buenos presentes, por lo tanto, habladme con amor»).

En 1511d, Urraca resume todo lo expuesto anteriormente: «non vaya de vos tan muda», es decir, «sin respuesta». Pero a este *muda*, responde la mora con un escueto «*ascut*», «silencio, cállate». La correlación *muda/ascut* parece buscada de forma intencionada<sup>21</sup>.

En las estrofas 1509-1511, Trotaconventos ha intentado conseguir, con halagos y regalos, como hemos visto, que su interlocutora acepte las relaciones que le ha propuesto. Por eso, por ejemplo, los inicios de cada diálogo se encabezan de manera similar: *ya amiga* (1509b), *fija* (1510a), *fija* (1511a), con clara progresión (*amiga*=*fija*). Por otra parte, los diálogos de la vieja tercera se encuentran completamente estructurados. En las estrofas centrales del intento de captación, nos encontramos con un perfecto esquema cerrado. En 1510, *fija/fija señora*. En 1511, *fija/fabladme alaúd*. Aparentemente, en 1509, no tenemos una situación similar. Pero se trata sólo de un recurso más sutil: *ya amiga* (fórmula de saludo)/*saludavos amor nuevo*. Hay que tener en cuenta que *amiga* y *amor* son términos emparentados etimológicamente en latín (y por tanto en romance), pero también en árabe («*ḥabība*»/«*ḥubb*»)<sup>22</sup>, al me-

<sup>20</sup> La referencia concreta a la paronomasia aparece en A. GÁLMÉS DE FUENTES, «Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana», *BRAE*, xxxvi, 1956, 283-291.

<sup>21</sup> El juego de palabras en *muda* resulta además evidente. Indudablemente significa «sin respuesta», tal y como indicamos en el texto, pero no deja de ser irónico aplicado a una persona que se caracteriza precisamente por su constante verborrea.

<sup>22</sup> No dejaría de tener interés comprobar hasta qué punto no estamos ante un juego lingüístico, basado en el hecho de que *amiga* contiene en romance tanto los significados del árabe «*ḥabība*» como del árabe «*ṣadiqa*».



nos en algunas de sus acepciones (concretamente en la de *amiga* como «amante», tal y como puede constatarse con frecuencia en las jarchas). Nos encontraríamos, en este sentido, ante un nuevo dato de adecuación lingüística, tal y como estamos observando a lo largo de todo el fragmento. Por tanto, el inicio y el final de cada parlamento de la vieja tercera se hallan relacionados en todas y cada una de las estrofas. Evidentemente, este hecho no responde tampoco a una mera casualidad.

La situación cambia por completo en la estrofa 1512. Cuando observa la vieja que no puede lograr el éxito de su misión, modifica incluso el estilo lingüístico. Es mucho más seca, menos ampulosa. Se limita a lamentarse por haber perdido el tiempo y anuncia su marcha. La mora «cabeceó», como una nueva muestra de la importancia que los gestos tienen en la literatura de transmisión oral<sup>23</sup>. Pero, además, es muy posible que, como ya indicó Corominas, en los diálogos «entre españoles de lengua diferente había, claro está, más de pantomima que entre los de lengua romance; detalle que no dejan de indicar los narradores de tema fronterizo»<sup>24</sup>. Entre otras cosas, habría que añadir, porque posiblemente la comprensión del romance —aun mezclado con los múltiples arabismos coloquiales— fuese bastante limitado para la mora. Por eso se apoya en el lenguaje de los signos, y por eso también, qué duda cabe, su laconismo.

Existe aún otro dato en la estrofa: la respuesta de la mora es *amxí, amxí*. Es la única vez que responde con dos palabras, aunque se trate del mismo término repetido. Sin duda, la seguridad ante la marcha de Trotaconventos propicia la citada reiteración. Por otro lado, con *amxí*, «vete», cierra por completo el episodio, rechaza cualquier mínima posibilidad de continuación.

Con todo, la perfecta estructuración, el sumo cuidado de los detalles en el fragmento, no acaba aquí. La tajante afirmación de la mora responde al «quiero me ir de aquí» empleado por la vieja «parlera». Si ya antes señalábamos la relación *Criador/Legualá* y *muda/ascut*, ahora ocurre igual con *quierome ir/amxí*.

Tenemos, por otra parte, en el fragmento que estamos analizando otros datos de interés. Por ejemplo, las estrofas 1509, 1510 y 1512 tienen una rima en *-í* y en *-alá*, que son muy habituales en la estructura fónica del árabe<sup>25</sup>. Las formas en *-ut* (*-ud*) de 1511 no son, en principio, especialmente significativas, pero no olvidemos que la rima *salud/pud/alaúd/ascut*, contiene dos arabismos y una solución apocopada (*pud*), muy frecuente en árabe y en las hablas mozárabes. Por otro lado, la estrofa inicial del diálogo (1510) y final (1512), tienen la misma rima en *-í*<sup>26</sup>, encerrando de este modo la estructura dialogada.

Como puede observarse, estamos ante un fragmento que muestra claramente el mudejarismo del *Libro de Buen Amor*, aspecto tantas veces mencio-

<sup>23</sup> De gran importancia en el *LBA*. Además del pasaje de la «disputa entre los griegos y los romanos», las alusiones al lenguaje de los gestos son muy numerosas: «nin me fizieron del dedo» (1305d), «aperçibir del dedo» como «hacer señas», por ejemplo.

<sup>24</sup> J. COROMINAS, *loc. cit.*, pág. 564.

<sup>25</sup> Mucho más, claro está, en la concepción tópica que un hablante romance puede tener de la estructura fónica de esa lengua semítica.

<sup>26</sup> Las rimas en *-í* para recrear un ambiente árabe se repiten en el Arcipreste en la estrofa 1088: *javalí/a mí/Alí/valí*, con la sutil ironía de la lucha entre el jabalí y el moro Don Alí.

nado. Es innegable la huella de la tradición hispano-árabe en la obra del Arcipreste, con numerosos arabismos cuya nómina ha sido recogida por Juan Martínez Ruiz<sup>27</sup> de modo exhaustivo, ordenada incluso por grupos léxicos.

Pero lo que importa en estos momentos es comprobar cómo el pasaje se encuentra sumamente estructurado, cómo la utilización de los recursos lingüísticos de que dispone el Arcipreste están cuidados hasta el más mínimo detalle e interesa también advertir hasta qué punto resultan todos pertinentes. Lo cual, indudablemente, permite una distinta comprensión. Una primera, la de quienes no conociesen o conociesen sólo de modo superficial el árabe, los cuales captarían el ambiente y la distorsión lingüística que se produce. Pero, pese a lo que se creyó durante algún tiempo, las formas árabes no son creaciones de Juan Ruiz, sino formas existentes en el árabe coloquial. Ello permitiría a los conocedores de esta lengua en una situación de mezcla e incluso de bilingüismo, como sería frecuente en la Castilla de la primera mitad del siglo XIV, captar toda la enorme sutileza, toda la minuciosidad y detallismo que el pasaje contiene.

#### 4. CONSIDERACIONES

Hemos podido ver, en suma, cómo la utilización por parte de Juan Ruiz de tres lenguas diferentes a la suya, el romance castellano, adquiere una singular importancia en su obra. En dos de estos casos, en el del empleo de la jerga occitánico-catalana-aragonesa y del latín litúrgico, posee connotaciones paródicas. En las estrofas en donde se introducen términos árabes, la parodia no existe en absoluto. Hay, no obstante, diferencias entre los diversos fragmentos analizados.

En el cuento de Don Pitas Pajas, la propiedad en la utilización de los recursos lingüísticos es muy escasa. Se trata de una lengua bastante alejada de la zona en que se desarrolla la vida narrada en el *LBA*, y por tanto no importa más que recrear un ambiente, propiciado por esa utilización lingüística, que convierta al pintor en un personaje caricaturesco.

En el empleo del latín y del árabe, la situación es distinta. Juan Ruiz conoce el latín en su calidad de clérigo, y conoce sin duda la lengua hablada por muchos moros, coetáneos suyos, en Castilla. Por eso en la utilización de estas dos lenguas no hay invención ni mezcla alguna. Es más, en el pasaje de la mora estamos ante una auténtica situación de plasmación de una convivencia lingüística, con numerosos elementos árabes por parte de Trotaconventos, reflejando una situación real y posible en esa época.

Todo esto permite —como ya hemos apuntado— una doble lectura, de distinto nivel de comprensión<sup>28</sup>. Los clérigos que oyesen la parodia de las

<sup>27</sup> JUAN MARTÍNEZ RUIZ, «La tradición hispano-árabe en el *Libro de Buen Amor*», *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, SERESA, 1973, 187-201.

<sup>28</sup> Estos casos son constantes en *LBA*. Si vemos, por ejemplo, el contenido de las estrofas 1334-1338, en donde se enumeran los «letuarios» de carácter curativo y afrodisíaco, entre otras características, que preparaban las monjas, Juan Ruiz muestra un profundo conocimiento del tema, que lógicamente no estaría al alcance de todos los oyentes de la obra. Pero sí

horas canónicas o de la procesión efectuada para recibir a D. Amor, gozarían indudablemente de toda la sutileza que encierran esos pasajes. Lo mismo ocurriría con quienes conociesen en mayor o menor medida el árabe coloquial, por su contacto con hablantes de Toledo o de otros centros de Castilla.

El público (o los lectores) que desconociesen el latín o el árabe coloquial, tendrían una comprensión infinitamente más pobre. Pero en todo caso, advertirían sin ninguna duda el ambiente recreado por Juan Ruiz.

La lengua de Juan Ruiz no permite ningún tipo de improvisación, tal y como hemos podido comprobar. Hasta los más mínimos detalles se encuentran perfectamente medidos en función de las necesidades del contexto. Estos factores, junto a otros muchos, son sin duda los que llevan a la creación de una obra de la belleza del *LBA*. ¿Hasta qué punto —creo que es lícito preguntarlo— estos aspectos que estamos mencionando pertenecen a la voluntad poética personal del Arcipreste? Si comparamos su lengua y su estilo con el de otro gran autor de la época, Don Juan Manuel, podremos observarlo mejor. Esta comparación fue ya iniciada por Menéndez Pidal, quien señalaba refiriéndose a don Juan Manuel:

«adopta un lenguaje razonador, de amplio desarrollo analítico y lógico [...] asedia en sus escritos al lector con razonamientos lógicos, para imbuirle una postura, mientras que el Arcipreste sugiere más que expone, suscita emociones y pensamientos, encomendando a la reacción del que lee el completar el sentido de lo que él escribe»<sup>29</sup>.

Más recientemente, M. Ariza, tras analizar la común fábula de la zorra y el cuervo, señala la diferencia entre «una postura, consciente o no, elitista de don Juan Manuel, y una popularizante de Juan Ruiz»<sup>30</sup>. Por su parte, el profesor Alvar, tras estudiar todos los relatos en común de ambos escritores, deduce estas diferencias de su lengua:

«La lengua de la que se sirve [don Juan Manuel] es una lengua objetiva, a la que domina, pero por la que no es dominado: dice lo que quiere y como quiere. Por esos caminos se llegará a la creación de un lenguaje riguroso, preciso y, digámoslo, científico.  
[...] La lengua es muy otra en Juan Ruiz: en el saco sin fondo de sus posibilidades cabe todo; mejor, todo lo que sea espejo de la vida»<sup>31</sup>.

El castellano de ambos autores es, qué duda cabe, el *castellano drecho*, fijado ya por Alfonso X en la escritura, el castellano que esencialmente viene a

---

muchas de las formas, que habían alcanzado un notable grado de popularización. Del distinto nivel de conocimiento surgiría un distinto nivel de comprensión del texto. Véase para este caso concreto, JOSÉ PÉREZ VIDAL, *Medicina y dulcería en el «Libro de Buen Amor»*, Madrid, 1981.

<sup>29</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, «Notas sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz», *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires, 1941, págs. 128-133.

<sup>30</sup> M. ARIZA, *Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita. Dos estilos. Homenaje al Profesor Lapasa*, Universidad de Murcia, 1990, págs. 81-91.

<sup>31</sup> MANUEL ALVAR, «Dos modelos lingüísticos diferentes: Juan Ruiz y Don Juan Manuel», *RFE*, LXVIII, 1988, 13-32.

coincidir con el habla de las personas cultas de Toledo. Pero en cada uno de estos autores se manifiesta de modo distinto. Por lo que se refiere a Juan Ruiz, son sin duda muchos los aspectos de su sistema lingüístico que no están suficientemente estudiados. Falta aún el establecimiento de las diversas variedades diastráticas y diatópicas que sin duda aparecen en su obra<sup>32</sup>. No disponemos tampoco, por ejemplo, de estudios que profundicen en la propia concepción que de la palabra, del hablar, tiene el Arcipreste.

Pero en todo caso, sí podemos destacar cómo uno de los rasgos esenciales consiste en la utilización de todas y cada una de las variedades que la cambiante e inestable realidad lingüística del XIV le ofrece. Todo conduce al resultado de una obra que tiene como rasgos esenciales una perfecta construcción esquemática, junto con una admirable precisión en la elección del término requerido y una minuciosidad descriptiva que pocas veces va a repetirse en nuestra historia literaria.

---

<sup>32</sup> Aspecto nada fácil, por otro lado, pues entramos de lleno en el propio problema de la transmisión textual del libro.