II. Las fuentes del *Libro de buen amor*

Bienvenido Morros
Universidad Autónoma de Barcelona

El *Libro de buen amor*, a pesar de su originalidad, tiene unos antecedentes muy precisos, casi siempre dentro de la tradición occidental, que algunos críticos, no sabemos por qué, le han negado, o no han querido reconocerla en la medida que lo merecía. La investigación de cada uno de esos antecedentes no es fácil, porque nuestro Arcipreste ha cultivado en su obra todos los géneros posibles, desde la canción mariana a la de escarnio, pasando por la fábula esópica o el episodio amoroso, casi siempre pseudo-autobiográfico, y cada género exige ya de por sí una dedicación especial, autónoma, anterior a un análisis de conjunto. En otros trabajos, por ejemplo, al hilo de los de Margherita Morreale, y con el precursor de Félix Lecoy, he podido estudiar los difíciles recovecos de la fábula esópica en el *Libro*, para llegar a la conclusión de que, si bien Walter el Inglés es a quien tiene más en cuenta, no es el único autor a quien Juan Ruiz recurre: no es que su originalidad pueda desacreditarse al descubrir deudas evidentes con otros *Romuli*, o con los comentarios en prosa y sinopsis que acompañan los hexámetros latinos de aquél, sino que nos permite seguir el método que Juan Ruiz adoptó para la creación de su libro. En estas páginas, me propongo analizar mayormente las aventuras amorosas del protagonista contrastándolas con otras del mismo signo recogidas en un género que el Arcipreste conocía muy bien, porque decidió, de manera incontestable, parafrasear una de sus obras para incorporarla dentro de la suya en un contexto de teoría amorosa: el episodio en cuestión constituye un ejemplo de los consejos que don Amor da al protagonista, y esos consejos, incluido el ejemplo que los ilustra, están presididos por una afirmación repetida en los *accessus* al *Pamphilus* y usada por nuestro autor para definir, en el prólogo en verso, inmediatamente después del cuento de los griegos y romanos, una de las muchas intenciones que reconoce en su libro: "si mis castigos fazes, non te dirá muger non" o "óy e leye mis castigos e sábelos bien fazer: recabdarás la dueña e sabrás otras traer" (425d y 427cd) y "entiende bien mi livro e avrás dueña garrida" (60d).[1]

La comedia elegíaca

Para la parte amorosa de su libro, el Arcipreste ha elegido el modelo de la comedia elegíaca, sobre el que ha construido prácticamente todas sus aventuras amorosas: el *Pamphilus* se parafrasea en el episodio de don Melón y doña Endrina, pero también constituye el contrapunto del de doña Garoça; el *De vetula* no sólo determina la situación económica y el estado civil de doña Endrina, sino que aparece como referencia de otros episodios en que el protagonista intenta seducir a dos viudas con quienes no logra nada, bien porque una lo rechaza de entrada (1318-1320), bien porque la otra ha contraído matrimonio con un caballero (1321-1331); el *De nuntio sagaci* no sólo influye en la aventura con doña Cruz, sino también en el de doña Garoça, especialmente en los

[1] Para la fuente de este último verso, comp. John Dagenais [1986-1987].

diálogos entre el mensajero y la muchacha (*in nuce* los de la monja con la alcahueta), y en la descripción de la dueña de la segunda aventura, además de en otras situaciones que en seguida analizaremos; el *De tribus puellis* y el *De uxore cerdonis* parecen erigirse como el reverso de las aventuras por la sierra o del episodio con la "niña de pocos días" (911b); el *De mercatore* y el *Ridmus de mercatore* parece estar en el origen del ejemplo muy edificante de Pitas Payas. Dentro de esa tradición Juan Ruiz halló otro tipo de materiales en que asimismo se pudo basar -o al menos tener en cuenta- para elaborar algunas digresiones fundamentales en la trama amorosa: las relativas a las propiedades del dinero y del vino; en cuanto a las del primero, sin duda conoció textos como el *De more medicorum* o el *De Paullino et Polla* para combinarlos con poemas goliardescos o morales.

De nuntio sagaci

El tema del mensajero sagaz o agudo aparece tratado por Juan Ruiz en la segunda aventura amorosa, en que el protagonista encarga a una persona de confianza, llamada Ferrán García, la mediación para intentar la seducción de una muchacha, con el nombre de Cruz, y que tiene por oficios el de panadera y soldadera, los dos claramente vinculados en la época con la prostitución; Ferrán García, en lugar de interceder por su cliente, acaba seduciendo a Cruz, y así propicia el segundo fracaso de nuestro personaje.[2] En la comedia latina, en cambio, el mensajero actúa siempre defendiendo los intereses de su amo, y no parece que en ningún momento esté enamorado de la muchacha, en quien sólo despierta sentimientos de amor pensando en el poeta, y no en sí mismo; si el editor francés de la comedia, Alphonse Dain, supuso que el mensajero se enamora de la doncella, y se convierte automáticamente en rival de su amo, la editora italiana, en cambio, Gabriella Rossetti, está persuadida de que en la obra no hay ningún indicio para defender esa hipótesis, y de que, por tanto, el intermediario exhibe su sagacidad primero al suscitar, en su papel de alcahuete, la curiosidad y el deseo en la inocente muchacha, y después al sacarla del apuro en que ésta se halla al ser sorprendida por sus parientes cuando regresaba a su casa de madrugada después de la entrevista amorosa con el poeta.[3] A pesar de esa diferencia importante entre el texto latino y el castellano, existen varios aspectos en que es fácil demostrar que Juan Ruiz llegó a usar la comedia no sólo para perfilar y pergeñar su segunda aventura amorosa, sino para otros episodios de su obra.

Para empezar, el Arcipreste, creo que, sin lugar a dudas, se inspiró en la *descriptio puellae* para la de la dueña que pretende seducir en primer término y de la que destaca cualidades morales más que físicas: "Era dueña en todo e de dueñas señora.../ Sabe toda

[2] El tema del mensajero que suplanta a su señor ante la dama del que éste se ha enamorado aparece documentado tanto en la tradición oriental como occidental: está tratado de manera muy clara en Andrés el Capellán, *De amore*, II, vii, 16 (ed. Inés Creixell Vidal-Quadras 1985: 340-343), y en Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*, XXIII (ed. José Ortega y Gasset 1981: 214); tangencialmente se aborda en *Sendebar*, V (ed. María Jesús Lacarra 1989: 92), y en Juan de Sajonia, *Historia septem sapientium*, XIV. Para más información, véase Francisco Rico 1967: 310, n. 22.

[3] Véase la sinopsis que ofrece Alphonse Dain [1931: 110]: "Un jeune homme séduit par la beauté d'une jeune fille charge son valet de lui ménager un accès auprès d'elle. L'astucieux messager parvient à realiser le désir de son maître, puis, devenu son rival, il se sauve en entraînant la belle"; en rotundo desacuerdo con ese resumen de los hechos se manifiesta Gabriella Rossetti [1980: 14]: "È una storia talmente semplice e lineare che sembra davvero inutile complicarla, come fa il Dain, supponendo che anche il messaggero si innamori, a sua volta, della fanciulla, e divenga, così, rivale del suo padrone [...] Non si trovano, però, in tutta la commedia, elementi che giustifichino questa ipotesi". Al igual que Dain, María Rosa Lida [1962: 36] pensaba que el mensajero le 'soplaba' la dama al poeta.

nobleza de oro e de seda,/ conplida de todos bienes, anda mansa e leda;/ es de buenas costumbres, sossegada y queda..." (78a y 79ac); el anónimo latino ha combinado, en la descripción de su personaje femenino, las cualidades físicas con las morales: "nobilis et talis, non hoc in tempore qualis.../ Multum fuit undique culta;/ molliter incessit.../ nullius mores fore dicuntur meliores;/ es bene nutrita, mansueta, iocosa, pudica" (vv. 37 y 83-84), 'noble y tal, cual no la hay en este tiempo... Era muy cuidadosa en todos los sentidos; anda suavemente, con gracia... De ninguna se dice que haya de ser de costumbres mejores; estás bien educada, eres dócil, alegre, púdica...'). A pesar de ese carácter sosegado y manso de la dueña, el Arcipreste la presenta bastante colérica, en la conversación con la mensajera, y pone en su boca unas quejas relativas a las dificultades de hallar a un amigo fiel (la dueña no ha sido seducida por el protagonista, pero le han hecho creer que éste se vanagloriaba de ella): "Diz la dueña, sañuda: 'No ay paño sin raça/ nin leal amigo non es toda plaça'" (94cd); el autor de la comedia también reproduce a su personaje femenino en actitud airada hacia el mensajero, a quien hace responsable de cuanto le ha sucedido con el poeta, lamentándose del incumplimiento de la palabra que le había dado de no dejarla a solas con él: "Aspera cur loquelis? Irasci velle videris./ Sed *michi tu soli culpas imponere noli*..." (*215-216*), '*¿Por qué me hablas tan ásperamente?* Parece que quieres dejarte llevar por la ira./ Pero no quieras darme las culpas sólo a mí...' "O maledicta Fides, aliis te taliter offers?/ Nulla Fides certe: *cunctis hoc testor aperte*" (195-196), '¡Oh, injuriada Lealtad, ¿tú te comportas así con los otros?./ Sin duda, no existe ninguna Lealtad: esto lo atestiguo abiertamente a todos'.

Para la segunda aventura, el Arcipreste ha elegido para su protagonista una dueña mucho más fácil de seducir: una muchacha que, a diferencia de la primera, se podría vencer por "moneda pintada"; para semejante empresa ha decidido hacerse con los servicios de un mensajero, en vez de emplear a la mensajera del primer episodio, y a él ha confiado toda la mediación, otorgándole la máxima responsabilidad al respecto: "Coidando que la avría,/ díxelo a Ferrand García/ que troxiése la pleitesía/ e fuese pleités e duz" (117); en la comedia latina, el poeta se enamora de una joven a la que describe con todo tipo de detalles y a la que no osa confesarle su amor; por ese motivo, decide enviar a un mensajero, quien, ante ella, se ofrece como guía de la negociación: "Me cape ductorem" (v. 144), 'Tómame como capitán o jefe'.[4] El Arcipreste narra cómo su protagonista ha dado instrucciones al mensajero para que haga llegar a la muchacha una serie de regalos; el mensajero, por su parte, no sólo ha entregado los presentes de aquél (fundamentalmente "trigo añejo"), sino que ha dado los suyos (un "conejo"), y, con esa conducta, ha logrado seducir a la joven prostituta; el protagonista termina lamentándose de la traición de su compañero, a quien trata de 'perro conejero', al usar como punto de referencia el mundo de la caza:

Prometiól por mi consejo
Trigo que tenía añejo
E presentól un conejo,
El traidor falso, marfuz.

¡Dios confonda mensajero
tan presto e tan ligero!

[4] Esta coincidencia, junto a la del "canis mendax", había sido señalada por Francisco Rico (1967: 310, n. 23) dentro de los "varios rasgos únicos" entre la comedia latina y el poema castellano.

¡Non medre Dios tal conejero
que la caça ansí aduz! (119-120);

en la comedia anónima, el poeta resuelve enviar a la muchacha una serie de regalos a través de su mensajero, pero no parece adiestrarlo para que éste sepa lo que debe decirle en todo momento; el mensajero justifica a la joven por qué su amo le ha mandado esos regalos, sin duda movido por sus cualidades físicas y morales, que no se abstiene de recordar ante ella (y, en ese elogio, podía pensarse que el mensajero, al igual que el poeta, se había enamorado de la muchacha, pero el elogio en cuestión formaba parte de su estrategia, siempre concebida para defender los intereses de su amo): "Tandem quid feci? Mea munera mittere cepi,/ mandans queque bona, me, si placet, et mea dona" (54-55), 'En fin, ¿qué hice? Comencé a mandarle mis presentes, ofreciéndole junto a ellos promesas de felicidad y, si le placía, a mí mismo'. En su diálogo con la joven, el mensajero nunca habla de sí, ni le entrega ningún regalo que no sea del poeta, y, gracias a su astucia, consigue convencerla para que se entreviste y se vea con su joven señor; tras prometerle que no iba a dejarla sola ni por un solo momento, la lleva a la presencia de éste, y, tras entrar en una estancia apartada, en compañía de los dos, sale de ella, para que el poeta pueda satisfacer sus deseos con la muchacha, quien, al no ver al mensajero, pregunta por él, y, al oír que se ha marchado, empieza a insultarlo, tratándolo de perjuro y de perro mentiroso: "Sponte fides mille periurus fecerat ille./ Me male decepit; si vixero, non bene fecit./ Quo fugit ille canis mendax, lecator inanis?" (198-201), 'aquél perjuro espontáneamente me hizo mil promesas. Se ha burlado de mí; si yo vivo, el verá que no obró bien. ¿A dónde ha huido aquel perro mentiroso, glotón frívolo?'. Si bien el mensajero del Arcipreste seduce a Cruz y el de la comedia latina ni tan siquiera lo intenta con la doncella, uno y otro comparten rasgos bastante incuestionables: los dos mensajeros se erigen en depositarios de los dones de sus señores y actúan a sus espaldas, aunque con distinto propósito; los dos mensajeros cometen algún tipo de traición y, por esa razón, acaparan las iras de uno de los dos amantes.

En la aventura duodécima, la de doña Garoça, el Arcipreste ha decidido reproducir un extenso diálogo, repartido en dos días, entre la mensajera y la monja, en ocasiones con elementos que se diría inspirados por el del mensajero y la doncella de la comedia latina. En el texto castellano, la alcahueta se presenta en el monasterio, en el que había servido, para entrevistarse con doña Garoça y convencerla de que se deje servir por su amo, aunque debe hacerlo con cierta desventaja, al no llevarle ningún regalo, ni suyo ni del Arcipreste; en una primera fase, se esfuerza por arrancarle a la monja una cita con su amo, y en una segunda, pacta las condiciones en que ésta se ha de producir: "dexarm´ías con él sola, çerrarias el postigo;/ seria mal escarnida, fincando él conmigo"; ante semejantes dudas y recelos, doña Urraca le garantiza que ni por un segundo va a apartarse de ella: "...Señora, ¡qué coraçón tan duro!/ De eso que vós resçelades ya vos asseguro,/ e que de vós non me parta en vuestras manos juro:/ si de vós me partiere, a mí caya el perjuro" (1482); y, siguiendo instrucciones de su antigua ama, describe bastante por extenso a su cliente, poniendo especial hincapié en su temperamento melancólico, en principio el más inofensivo para las cuestiones amorosas y sexuales. En la comedia latina, el mensajero, por iniciativa propia, entabla una extensa conversación con la doncella, quien expresa idéntico temor: "Quam cito dimittis si forte fores michi claudis;/ et mox sum victa, postquam sum sola relicta" (153-154), 'Cuán rápidamente me

abandonarás si acaso me cierras las puertas; y después de que me hayas dejado sola, seré al punto vencida'. Por eso la muchacha exige al mensajero el juramento deseado, y éste, al igual que la alcahueta, se lo otorga: "Primum mitte fidem mecum venias ut ibidem,/ et postquam venias, non me post terga relinquas./ Sit velut ipsa petis et adhuc, si plurima queris,/ His ita concessis, volo finem ponere verbis" (170-173), 'Primero júrame que irás conmigo al mismo lugar, y que, después que hayas llegado, no me darás las espaldas. Sea así como tú me pides y todavía más, si me pides más cosas. Habiéndote concedido esto, quiero poner fin a las palabras'. El mensajero, al ser interrogado por la muchacha sobre quién ha podido mandarle esos regalos, ofrece una descripción del poeta, destacando, en primer lugar, su nobleza, juventud y belleza, y, en segundo, su inocencia y falta de experiencia para las cuestiones amorosas:

> 'Quis puer est ille, qui dat sua dona puelle?
> Quando me novit? Dic. Novit? Nescio quis sit.
> Dic mihi: quis puer est?...
> Fama volat mundo quod non sit pulchrior illo.
> Nobilior nemo vel in omnibus aptior illo.
> Nescio si sic sit'. 'Sic est', sibi nuntius inquit,
> 'et, si scire cupis, restat quod carius audis'...
> 'Huc qui me misit, omni sine crimine vivit;
> Vivit, ad omne valet, iuvenili corpore floret,
> Et facie pulchra posset satis esse puella;
> Nobilis ac humilis, prudens nimiumque fidelis,
> Est dives, largus, verax et ad omnia cautus
> Ultra quid dicam?...
> Ignoras illum qui se promitit amicum;
> Si bene cognoces, velut agnum tangere posses.
> Quit sit amor nescit: pudor est ubi femina tangit' (vv. 61-63, 64-65, 90-95 y 145-147)
>
> ('¿Quién es aquel joven, que da sus dones a una muchacha? ¿Cuándo me conoció? Di. ¿Me conoce? No sé quién es. Dime, ¿quién es el muchacho?. Es fama que en el mundo no hay joven más bello que aquél. Nadie más noble ni más apto en todas las cosas que aquél. No sé si es así'. 'Así es, dijo el mensajero, y, si deseas saberlo, sólo falta que escuches con más interés... Este que me ha enviado, vive sin ningún pecado; tiene vitalidad, vale para todo, resplandece en un cuerpo juvenil, y posee un rostro bello que es suficiente para una muchacha; noble y humilde, prudente y muy fiel; es rico, generoso, sincero y cauto en todas las cosas. ¿Qué os puedo decir más?... No conoces a aquél que se compromete a ser tu amigo; si lo conocieras bien, podrías tocarlo como si fuera un cordero. No sabe qué es el amor: cuando una mujer lo toca, siente vergüenza').

En el libro del Arcipreste, la monja, tras aducir la fábula del hortelano y la culebra, trata a la alcahueta, a quien, al parecer, había sacado de algún apuro, de desagradecida, al tramar su perdición: "Tú estavas coitada, pobre, sin buena fama,/ onde ovieses cobro, non tenías adama:/ ayudéte con algo, fui gran tiempo tu ama;/ conséjasme agora que pierda la mi alma" (1355); antes, en la moraleja de esa fábula, en la que identifica a doña Urraca con la culebra, recuerda que el malo, en vez de miel, suele dar veneno: "Alégrase el malo en dar por miel venino" (1354a). En la comedia latina, tras oír en qué consite el "factum" al que aspira, como casi cualquier amante, el poeta, la doncella recrimina al mensajero su conducta y utiliza una imagen muy similar a la de doña Garoza: "Sentio

quid queris: me fallere velle videris.../ Mel portas ore, sed fel latibat tibi corde" (133 y 158), 'Entiendo lo que tú deseas: considero que me quieres engañar... Levas miel en la boca, pero la hiel se esconde en tú corazón'; un poco después, ante la insistencia de su interlocutor, introduce la misma reprensión: "Est grave quod queris; me perdere velle videris" (165), 'Es importante lo que me pides: parece que me buscas la perdición'. En el libro del Arcipreste, la alcahueta intenta aplacar las iras de la monja asegurándole que sólo pretende que hable a su señor, y nada más: "mas yo non vos consejo eso que vós creedes,/ sinon tan solamente ya vós que lo fabledes;/ abenidvos entrambos, desque en uno estedes" (1480bd); en la comedia latina, el mensajero pide calma a la doncella, dejándole claro que no desea su deshonra, y que sólo tiene suficiente con que intercambie palabras con el poeta: "Parcius, o virgo! Nullum tibi dedecus opto./ Fac puerum videas et secum verba reponas" (104-105), '¡Más moderación, oh doncella! No te deseo ninguna deshonra. Me basta que tú veas al muchacho y que respondas a sus palabras'. En el poema castellano, el protagonista queda estupefacto al ver la monja en la iglesia, prendado de su belleza y lamentando que se malograra en el servicio a Dios: "En el nombre de Dios fui a misa de mañana,/ vi estar a la monja en oración, loçana...:/ desaguisado fizo quien le mandó vestir lana./ ¡Valme, Santa María! ¡Mis manos me aprieto!" (1499a cd y 1500a); en la comedia anónima, el poeta, al tener a la doncella cerca de sí, es acometido por un deseo más intenso que antes: "Hanc ego cum vidi, talem venisse cupivi;/ cum prope plus fuerat, tanto plus ipsa placebat./ Protinus ardebam; bene scitis quid cupiebam,/ sed non audebam sibi dicere quid cupiebam./ Molliter accessi, sibi dulciter oscula gessi" (176-180), 'Cuando la vi, deseé que llegase una semejante; cuando más cerca estaba, más me gustaba. Al punto me encendí; bien sabéis lo que deseaba, pero no osaba decir lo que deseaba. Suavemente me acerqué, dulcemente le ofrecí besos'. En el texto del Arcipreste, el protagonista también contempla a la monja desde lejos y, al poco, al igual que el poeta de la comedia latina, se aproxima a ella, no sin antes suspirar por sus ojos: "Oteóme de unos ojos que paresçían candela:/ yo sospiré por ellos, diz mi coraçón: "¡Hela!"./ Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,/ enamoróme la monja e yo enamoréla" (1502).

Para la última aventura amorosa, la de don Hurón, el Arcipreste no parece recurrir a ningún texto reconocido, ya sea *fabliau* o cantiga de escarnio, pero es muy posible que haya tenido en cuenta el *De nuntio sagaci*. En primavera, cuando el demonio de manera alegórica aparece transportando en su regazo a muchos abades (a quienes habrá sorprendido en plena faena erótica) en dirección directa hacia el infierno, el protagonista se siente aguijoneado una vez más por el fuego del amor, y ya, sin alcahueta, debe volver a las andadas para recurrir a un muchacho carente de cualquier luz intelectual, el auténtico antagonista del mensajero sagaz y hábil para la negociación: tras pedirle a su amo unas cantigas, a pesar de sus ineptitudes para la lectura y el canto, como ya ha avisado el narrador, se dirige al mercado para recitárselas a la primera mujer con la que se encuentra, y el resultado es muy nefasto, porque ésta, en vez de hacerle caso, lo manda a paseo sin ningún tipo de contemplación ("¡Tírate allá, pecado!,/ que a mí non te enbía nin quiero tu mandado"; 1625cd). A diferencia del mensajero de la comedia latina, que sabe engatusar a la muchacha de la que está enamorado el poeta, captando desde el principio toda su atención, don Hurón no sabe en ningún momento atraer la de la posible candidata para manceba de su señor: no ha estado con ella más que unos segundos, el tiempo necesario que doña Fulana ha necesitado para darle el pasaporte. Seguramente el Arcipreste ha creado a don Hurón como contrapartida del mensajero

sagaz del texto latino, porque en personajes como ellos puede radicar el éxito de su empresa amorosa: está claro que no quería un buen final para su personaje, que en la obra no ha contado con demasiadas ocasiones para satisfacer sus deseos, y ha decidido cargar la responsabilidad en el mediador, para introducir una nueva desorientación en sus propósitos. ¡Qué habría ocurrido si el protagonista se hubiera hecho con los servicios de un mensajero con las cualidades imprescindibles para el éxito en ese tipo de actividades! En el fondo, todo depende del "buen entendimiento", tanto del señor que, por muy desesperado que esté, debe elegir a la persona adecuada como del subordinado que ha de actuar con habilidad.

EL "PAMPHILUS" Y EL "DE VETULA"

El Arcipreste, cuando decide adaptar el *Pamphilus*, introduce con respecto al texto latino muchos cambios, y lo hace a través del *De vetula*. Al modificar, por ejemplo, el estado civil de la dama, de doncella a viuda, está pensando en la heroína de esa comedia elegíaca, que sucumbe al amor del protagonista en el otoño de la vida, cuando ya ha rebasado los treinta y seis años. En la pelea entre el protagonista y don Amor, auténtico preámbulo del episodio de don Melón y doña Endrina, el Arcipreste ya deja sentir la influencia del *De vetula*, especialmente en el retrato de la mujer ideal, en la que distingue dos partes, una que se corresponde con los miembros del cuerpo que aparecen al descubierto y otra con los que están ocultos por las ropas, una que comprende del cuello para arriba y otra del cuello para abajo; para el conocimiento de la segunda parte, don Amor aconseja la búsqueda de una mujer que pueda verla sin las ropas:

Busca muger de talla, de cabeça pequeña;
Cabellos amarillos, non sean de alheña;
Las çejas apartadas, luengas, altas, en peña;
Angosta de cabellos: ésta es talla de dueña.
Ojos grandes, someros, pintados, reluzientes,
E de luengas pestañas, bien claras, paresçientes;
Las orejas pequeñas, delgadas; páral mientes
Si ha el cuello alto: atal quieren las gentes.
La nariz afilada, los dientes menudillos,
eguales, e bien blancos, un poco apartadillos;
las enzivas bermejas; los dientes agudillos;
los labros de la boca bermejos, angostillos.
La su boca pequeña, así de buena guisa;
La su faz blanca, sin pelos, clara e lisa.
Puna de aver muger que la vea sin camisa,
Que la talla del cuerpo te dirá: 'esto aguisa'

Si dexier que la dueña non tiene ombros muy grandes,
Nin los braços delgados, tú luego le demandes
Si ha los pechos chicos; si dize 'sí', demandes
Contra la fegura toda, porque más çierto andes.
Si diz que los sobacos tiene un poco mojados
E que ha dichas piernas e luengo los costados,
Ancheta de caderas, pies chicos, socavados,
Tal muger non la fallan en todos los mercados (434ab),

En la comedia latina, el protagonista describe con detalle a la muchacha de la que se ha enamorado, y para ello también establece dos partes, una relativa a los miembros que puede ver al desnudo y otra referente a los que sólo puede adivinar bajo los vestidos, y, puestos a elegir, concede mayor valor a la segunda, de poderla contemplar desprovista de esos vestidos (ésa es su mayor ilusión):[5]

Silva capillorum supereminet atque rotundum
Circumplexa caput claro prefulgurat ostro,
Fulgori cuius radians color invidet auri,
Sed postquam dominam nutrita diu gravat, illam
Colligit in torquem sibi quadam lege cohercens.
Hac a lege tamen remanent ad timpora quidam
Exempti brevitate sua, crispedine rara
Connexi, volitantque vago ludente reflexu.
Frons spatiosa parum convexa, manus deus ambas
In qua plananda possuit, non sufficiente

[5] Hasta donde alcanzo, esta división en dos partes me parece exclusiva del autor del *De vetula*: sólo en otra comedia elegíaca, *De tribus puellis*, el protagonista ofrece una doble descripción de su amada, una cuando la contempla por primera vez, vestida y acompañada por otras dos muchachas, y otra cuando goza del privilegio de admirar su desnudez, antes de gozar de otro mucho mayor, tras haber sido recibido en el lecho de ella. Si bien son bastante comunes en otros retratos de mujer, los rasgos que el narrador del *De vetula* admira en la heroína presentan algunas analogías con los que Guido delle Colonne atribuye a Helena en su *Historia Destructionis Troiae*: "Miratur enim tam in ea rutilanti fulgore flauescere crines multos, quos niuei candoris protractus in medio crine dyametris equalibus diuidebat et aurea fila hinc serpencia sub certi lege federis coegerant inuolutos... Miratur etenim in tam nitide frontis extremis conuallibus gemina supercilia, que manufacta sic decenter eleuata flauescere ut geminos exemplata uelud in arcus... rursus figurare labia uidebantur roseam surgentem auroram, que nec multa tenuitate uideri poterant dulcia basea refutare sed eorum dura decenter eleuacione tumentes intuentes ad oscula auidis affectibus inuitabant. Sic miratur dentes eburneos pusillos et in ordine positos, alterum nullatenus alterum excedentem... Sic miratur in illa brachia decenti proceritate distensa amplexus suadere dulcissimos..." (VII; Nathaniel Edward Griffin 1970: 71-73). El pasaje fue traducido con mayor o menor fortuna, como, por ejemplo, en la *Corónica Troyana*: "maravillóse primeramente e deleytóse en contemplar el grand resplandor de sus cabellos, que verdaderamente paresçían madexas de oro, e eran partidos en dos eguales partes, fecha por medio de la cabeça una pequeña senda que los departía... Marauillóse e deleytóse en contemplar las tan bien obradas çeias, que paresçían ser a grand sotileza fechas por mano de maestro a manera de dos leuantados arcos... cuyos labrios, delgados quanto cumple..., bien paresçían non refusar los dulces besos, mas paresçían en su graçiosidad que todos quantos la mirauan conbidauan a los venir besar, so guarda e cobertura de los quales tenía los menudos dientes..., puestos en orden non uno más grande que otro... e los fermosos e bien compasados braços, los quales paresçían non denegar los dulces abraçados" (Frank Pelletier Norris 1970: 110-112); o por Pedro de Chinchilla, en su *Libro de la Historia Troyana*: "Maravillóse del resplandor tan claro que d'ella procedía, y de los munchos cabellos, los cuales por iguales partes una línea de blancor de nieve partía. E aquellos dorados cabellos después, en uno allegados, eran ligados con cuerdas de oro boltadas a manera de serpiente... Maravillóse cómo... dos vecinas sobrecejas avía que parescía de arteficiosa mano fechas, con orden levantadas a manera de dos arcos... en los cuales rostros, ['labios'] no era visto que por su delgadez contradixesen los dulces besares, mas con dureza un poco arregaçados, a los mirantes con ardiente deseo a besar convidavan. Maravillóse de los dientes pequeños e como marfil blancos, así en orden puestos que non parescían los unos a los otros un punto exceder... Maravillóse de sus braços, con ordenada compusución estendidos amonestantes abraçares muy dulces" (María Dolores Peláez Benítez 1999: 181-183); o también en catalán, en las *Histories troianes*: "meraueylas molt dels seus cabeyls resplendents de gran rossor, los quals per aguals parts departia una clenxa del blancor de neu passant per mig del cap e alcuns fils daur qui, deuallants de cascuna part, los tañen detrás ligats sots certa ley e regla..." (Josep Pujol 1997: 163); y, bien directamente, bien a través de estas u otras traducciones, influyó claramente en el *Tirant lo Blanc* y en *La Celestina*, donde se nos presenta a Melibea con los cabellos muy largos, pero recogidos: "su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone..." (Bienvenido Morros 1996:).

Alterutra manuum ; candorem lilia cuius
Non vincunt, non equat ebur, non florida cibus.
Nigra supercilii sinuosaque linea, criste
Exigui declivis utrimque superiacet, inter
Vicinos quodam limato limite pacem
Concilians, dum iure suo concedit utrique
Uti, distinguens a fronte situs oculorum.
Inter utrumque tamen, ubi fronti continuatur
Nasus, tam naso quam fronte superciliisve,
Plus depressa, parum discriminat area quedam,
Nuda pilis, candore potens equare ligustra...
Nasus in excesum nullum se transvehit, ut sit
Longus vel curtus, aquilus simusve nec ullam...
Et modo cesaries modicas in seque retortas
Contegit auriculas...
At modicum consurgit apex hinc inde genarum,
Punica malorum vincens fragmenta colore;
Lilia mixta rosis en eo certare putares.
Conficiunt etenim niveus roseusque colorem
Unum, sic tamen ut rubeus vincatur albo...
Bucca brevis, sola brevitate notanda...
Labra tument modicum, cerasorum invicta rubore
Collectorum, acri post imbrem sole secuto.
Que cum sint inversa parum, se velle parare
Seque offerre videntur ad oscula suscipienda.
Sed domina ridente loquenteve seve cibante,
intus cuiusdam spectabilis ordo cathene
clarior argento vivo se visibus offert.
Dispositis ibi dentibus in serieque locatis
firmis, consertis, equalibus atque minutis.
In collem ad collum collatum colliculumque
Terminus inferior faciei, mobile mentum,
labra se tollit, ad utrumque tamen moderate.
Collum tam planum quam plenum, non ibi nervi
Corda riget, non vena tumet, cuius cutis omni
Asperitate caret nec fedat eam maculosa
Menda, sed est nive candidior, nisi credulitatem
Frangat yperboleos laxata licentia tantam...
Cetera sunt preclusa michi, tegit omnia vestis.
Divinare tamen licet et per visa gradatim
Ad non visa venire, putando quod hec meliora
Sunt illis visis et quod captabiliora...
Pectore compresso, surgente tumore gemello,
Ubera conicio duo parvula, dura, recurva
Ac si complexu se velle premi fateantur
Et complexuro se velle ocurrere sponte.
Brachia longa quidem subtilia, mollia, plena.
Desuper aclives humeri rectique retrorsum.
Corpus procerum, pingues habitudine lumbi,
In strophio graciles, clunes humiles satis ample
Mobilitas crurum, curvato poplite, pesque

Tam brevis in medio, sinuosus, rectus in ante...
Et puto quod nullus cultus nullusque paratus
Aptior esset ei quam si sine vestibus esset.
O utinam nudam videam, si tangere nudam
Non est fas, saltemque semel, si non datur ultra! (II, 296-300)

('La selva de los cabellos, ciñendo su redonda cabeza, sobresale y brilla más que la resplandeciente púrpura, y el color que desprende suscita la envidia del fulgor del oro, pero, después que hubo crecido durante bastante tiempo, [la selva de cabellos] molesta a la muchacha, y se la recoge ciñéndola en una guirnalda según un orden. Pero algunos cabellos se mantienen exonerados de esta ley a causa de su cortedad, mientras, enlazados en un extraño encrespamiento, un rizo rebelde cae jugueteando. La frente espaciosa es un poco convexa, y en ella Dios puso dos manos para allanarla, aunque no de manera suficiente una de las dos; los lilios no vencen su brillo, no lo iguala el marfil, no el árbol florido. La negra y curvada línea de las cejas está puesta encima, por ambas partes, de una cresta de una ligera inclinación, estableciendo entre ellas una paz a modo de una nítida frontera, mientras concede a ambas servirse de su propio derecho, separando el emplazamiento de los ojos del de la frente. Entre ellos sin embargo, donde la nariz es continuada por la frente, se distingue un pequeño espacio más profundo que la nariz, la frente o las cejas, y ese espacio está desprovisto de pelos y es capaz de igualar la blancura del ligustro... La nariz no llega a ningún exceso, al no ser larga ni corta, ni aguileña ni chata... Y unas veces la cabellera oculta las orejitas pequeñas y vueltas hacia sí... Pero la punta de las mejillas se levanta un poco por todas partes con un color rojo que vence las cortezas de las manzanas; en él creerías que los lilios disputan mezclados con las rosas. Se unen en uno el color de la rosa y el de la nieve, de modo que sin embargo el rojo es superado por el blanco... La boca pequeña, notable únicamente por la pequeñez... Los labios son modestamente carnosos, no vencidos por el color rojo de las cerezas recogidas bajo un sol ardiente después de la lluvia. Como están un poco vueltos, parecen prepararse y ofrecerse para recibir besos. Pero la dama, al reír o al hablar o al comer, muestra en su interior una hilera visible de cadenas más brillantes que la plata natural. Allí los dientes están dispuestos en serie y están colocados fuertes, unidos, iguales y menudos... La parte inferior de la cara, la barbilla movible, se alza a modo de colina junto al cuello y a modo de collado junto a los labios, pero hacia uno y otro lado de forma moderada. El cuello tan plano como repleto, allí no se eriza la cuerda de los nervios, no se hincha la vena, cuyo cutis carece de cualquier aspereza, ni la afea una mancha infame, a no ser que la licencia desatada de hipérboles rompa tanta credibilidad... Las otras partes están ocultas para mí; el vestido las cubre. Sin embargo, es posible adivinar, y llegar de lo que se ve a lo que no se ve, considerando que éstas son mejores que aquellas que se ven, y que son más atractivas... En el apretado pecho, del que emerge un doble bulto, conjeturo dos senos pequeños, duros, curvados, como si confesaran ser apretados en un abrazo y se ofreciesen voluntariamente al que se atreve a abrazarlos. Los largos brazos indudablemente delgados, delicados, llenos. Por arriba los hombros colgando y rectos hacia atrás. El cuerpo alto, los lomos, en su aspecto externo, están llenos, pero delgados a la altura de la cintura, las nalgas son pequeñas, pero bastante amplias. La movilidad de las piernas, con el jarrete curvado, y el pie pequeño, sinuoso en medio y derecho delante... Y considero que ningún ornato y adorno es más adecuado para ella que verla sin ropa. ¡Ojalá pudiese verla -si tocarla no me es lícito- desnuda, y al menos una sola vez, si más no se puede!')

El Arcipreste, sin lugar a dudas, se basó en estos versos de la comedia latina para pergeñar su *descriptio puellae*, y, si bien en unos casos aduce atributos de la belleza femenina muy difundidos y por tanto poco significativos para establecer relaciones estrechas, en otros, en cambio, los menciona y formula en términos sólo explicables a partir del *De vetula*. En las referencias al cabello y a las cejas, no siempre ha sido demasiado claro, al menos para los editores: "angosta de cabellos" parece la lectura original, con el sentido de 'con los cabellos recogidos, apretados', en contraste con los sueltos y anchos, y esa lectura puede avalarse por el texto latino, en que se dice que la protagonista, para su comodidad, había

decidido recogerse la cabellera en una especie de moño ("cabellos ceñidos" y "angosta de cabellos" tienen el mismo sentido); por tanto, resulta inaceptable la variante que trae *S* ("ancheta de caderas"), no sólo porque la de *G* se entiende perfectamente, sino porque, en esa parte de la descripción, no es lógico que nuestro autor haya ofrecido detalles de un miembro no visible (las caderas) entre los visibles (cabellos, cejas, etc.), y más cuando ese detalle lo reproduce, como veremos, en el lugar que le corresponde.[6] Por lo que respecta a las características de las cejas, también parece inspirarse en las de la muchacha ovidiana: "çejas apartadas, luengas, altas, en peña" (432c);[7] en la comedia anónima, las cejas son negras, arqueadas y se hallan bastante altas, a juzgar por la imagen de su trazo dibujado sobre dos crestas, y no se sabe si están o no apartadas entre sí, al aludir a la frontera, casi imperceptible, que las separa.

Al centrarse en los del rostro o de la cara, el Arcipreste enumera rasgos que no plantean ningún problema de interpretación, pero que están igualmente en deuda con los de la viuda del *De vetula*: "los dientes menudillos, eguales..." se entienden perfectamente como traducción de "dentibus... equalibus atque minutis", y solo "apartadillos" no se aviene con el modelo, que trae precisamente lo contrario, "consertis" ('unidos, enlazados'), aunque no por eso nos dejaremos llevar por la tentación y propondremos la corrección "apretadillos";[8] "los labros de la boca bermejos, angostillos" (434d) también

[6] Al no entender la expresión "angosta de cabellos", que parafraseó como 'cabellos estrechos', Alarcos Llorach (1973) propuso enmendar "cabellos" por "carriellos" ('mandíbulas, quijadas'); Alberto Blecua (1992: 513), sin descartar la sugerencia de Alarcos, creyó más verosímil un error por "tenlleras", por tratarse de una voz, si bien documentada, bastante rara en el siglo XV: sin embargo, no introdujo su reconstrucción en el texto, al pensar que "angosta de cabellos" tenía sentido con "cejas" como sujeto, especialmente a la luz de la descripción que Agostino Nifo ofrece de Juana de Aragón: "capillis oblongis aurisque... semicircularibus superciliis suffuscis, quorum pili breues sunt", 'con los cabellos alargados y las orejas...., con las cejas morenas y semicirculares, cuyos pelos son cortos'.

[7] El verso pudo influir en la prosa del Arcipreste de Talavera, cuando describe la belleza femenina no natural sino artificiosa: "Las çejas byen peladas, altas, puestas en arco" (II, 4; ed. Marcella Ciceri 1990: 180); en esa dirección, se moverá después Eneas Silvio Piccolomini, *Historia duobus amantibus*, al ofrecer el retrato de Lucrecia ("Supercilia in arcum tensa, pilis paucis nigrisque debito interuallo disuncta", 'las cejas tendidas en arco, con pocos pelos negros, y separadas por el intervalo debido'), que su traductor al castellano traduce con alguna infidelidad ("las cejas en arco tendidas, delgadas, con espacio conveniente en medio"; en Inés Ravasini 2001: 171), que parece asumir el primer autor de *La Celestina*, I ("cejas delgadas y alzadas"), pero no Juan de Lucena en su *Repetición de amores* ("las sobrecejas, a manera de dos arcos, con poquitos pelos negros por su devido espacio apartadas"; Miguel M. García-Bermejo (2001: 104), donde más adelante, al hilo del *De casibus virorum* de Boccaccio, refiere los afanes de las mujeres por lograr una belleza que Dios no les ha dado: "Las sobrecejas, si son juntas, con unas tenazuelas pelando se las apartan e las tornan en una delgadeza qual quieren" (144) . El detalle del espacio que debe haber entre ceja y ceja, y que Juan Ruiz comparte al quererlas "apartadas", se halla sugerido en Matheiu de Vendôme, *Ars versificatoria*, 14-15: "Nigra supercilia via lactea separat, arcus/ dividui prohibent luxuriare pilos" (Edmond Faral 1961: 129), 'Una vía láctea separa las negras cejas, los arcos divididos impiden que los pelos jueguen'.

[8] Esta corrección la había sugerido ya Tomás Antonio Sánchez [1790; reimpr. 1966: 240] y la habían respaldado tanto Julio Cejador [1913; reimpr. 1967] como Felix Lecoy [1938; reimpr. 1974: 302, n. 1], con la cita no sólo del *De vetula*, sino también del *Cligés* (vv. 826-827) y del *Roman d'Eneas* (3999-4000); en cuanto a los dientes en general, Mathieu de Vendôme, en su *Ars versificatoria*, 27-28, ya sugiere las características más comunes: "Dentes contendunt ebori, serieque retenta/ ordinis esse pares in statione student" (Edmond Faral 1961: 130), 'Los dientes contienden con el marfil, y mantenidos en una sucesión de hileras se afanan por ser iguales en su sitio'; y de esa línea no se saldrá Eneas Silvio Piccolomini, *Historia duobus amantibus* ("dentes paruuli & in ordinem positi, ex cristallo uidebantur"), que su traductor sigue con bastante fidelidad ("los dientes, pequeños y en orden puestos, semejavan de cristal"; Inés Ravasini 2001: 171), al igual que el autor primitivo de *La Celestina*, I ("los dientes menudos y blancos"), y Juan de Lucena, *Repetición de amores* ("los dientes chicos y en orden puestos, que parecían de cristal"; Miguel M. García-Bermejo 2001: 105). Véase también n. 5.

parecen coincidir con los de la doncella que ha elegido como punto de referencia, de la que se ha dicho que posee unos labios ligeramente hinchados y un poco vueltos, con un color rojo semejante al de las cerezas en un día de sol después de la lluvia: "angostillos", pues, como 'no demasiado estrechos o delgados', guarda mucha afinidad con "tument modicum" o "parum inversa", como si dijeramos 'sólo un poco gordos o anchos'.[9] Por lo que respecta a la nariz y a la boca, las concordancias ya no son tan importantes: "La su boca pequeña" (435a) es rasgo que aparece practicamente en todos los retratos de mujeres ideales, y "la nariz afilada" (434a) puede aludir al termino medio de la comedia latina, de una nariz que no llega a ningún exceso, ni larga ni corta, ni aguileña ni chata. La "muger de talla" (432a) podía encerrar una alusión a su estatura, según se desprende del "corpus procerum" de la comedia latina,[10] y la "faz" "blanca, sin pelos, clara e lisa" podría abarcar diversas partes de la cara, desde la frente y las mejillas a la intersección entre ésta, la nariz y las cejas, en las que predomina el color blanco y la falta de pelos ("nuda pilis, candore potens equare ligustra", etc).[11] El "cuello... alto" (433d) es una característica que no aparece en las comedias elegíacas, aunque se halla atestiguada en la estética medieval, como, por ejemplo, en uno de los modelos que ofrece Geoffroi de Vinsauf en su *Poetria nova*, 580-581: "Succuba sit capitis pretiosa colore columna/ lactea, quae speculum vultus sopportet in altum" (Edmond Faral 1961: 215), 'la columna preciosa de la cabeza es una concubima del color de la leche, que sostiene en alto el espejo del rostro'.[12]

[9] En la *Rota Veneris*, Boncompagno da Signa se decanta por unos labios un poco más gordos ("labra crossula et rubencia"), que pudo influir, no sabemos si directamente, en *La Celestina*, I ("los labrios colorados y grosezuelos"), quizá a través de Eneas Silvio Piccolomini, *Historia duobus amantibus* ("labia corallini coloris ad morsu aptísima"), o de su traductor al castellano, en este caso bastante atenido al original ("los beços, como corales, assaz codiciosos para morder"; Inés Ravasini 2001: 171), aunque lo es mucho más Juan de Lucena, *Repetición de amores* ("los labios de color de coral muy aptísimos para morderlos"; Miguel M. García-Bermejo 2001: 105); Matthieu de Vendôme había utilizado, en cambio, un estilo más parafrástico para una descripción similar de los labios, tanto en el *Ars versificatoria* como en su comedia *Milo* (véase arriba, n. 5): "Oris honor rosei suspirat ad oscula, risu/ succincta modico lege labella tument./ Pendula ne fluitent, modico succincta tumore/ plena dioneo melle labella rubent", 'El ornato de la boca de rosa hace suspirar por los besos; los labios cortos se hinchan según una ley proporcionada. Para que no cuelguen, los labios enrojecen con una moderada hinchazón llena de miel amorosa', y "modico surgentia risu,/ purpurat assiduus grata labella rubor", 'los labios agradables se levantan con una pequeña sonrisa, y un color rojo asiduo los tiñe de púrpura' (Edmond Faral 1962: 130 y Marcel Abraham 1931: 169) .

[10] Mattheiu de Vendôme, en su comedia *Milo*, describe a Afra según una estatura media: "Excessu statura carens mediumque reseruans/ nec nimis ascendit nec sine lege iacet" (vv. 31-32; Marcel Abraham 1931: 169), 'Su estatura carece de exceso y se mantiene en el término medio: ni sube demasiado ni cae sin tasa'; Eneas Silvio Piccolomini, en cambio, presenta a Lucrecia con una estatura superior a lo normal: "Statura mulieris eminentior reliquis"; el traductor anónimo también la pondera: "Era la estatura de Lucrecia algo más que de sus compañeras" (Inés Ravasini 2001: 171); y otro tanto hace Juan de Lucena con su amada en la *Repetición de amores*: "de estatura más apacible que todas las otras mugeres" (Miguel M. García-Bermejo 2001: 104).

[11] En su *Historia Destructionis Troiae*, Guido delle Colonne describe el rostro de Helena en términos parecidos: "Miratur eciam tantam pulchritudinem faciei tanti nitoris, lacteo candore perfusam..." (VII; Nathaniel Edward Griffin 1970: 72); en la *Crónica Troyana* y en el *Libro de la Historia Troyana* de Pedro de Chinchilla se traduce : " Dase otrosí a grand maravillosa fermosura de su amoroso e rresplandesçiente gesto, que paresçía ser en su blancura de nieve" (Frank Pelletier Norris 1970: 111), y "Marauillose de tanta fermosura de cara, esclarecida por muncha blancor, así como leche..." (María Dolores Peláez Benítez 1999: 182). En las *Histories Troianes*, Jaume Conesa ofrece una versión más próxima a Chinchilla ("Meraueylas encara de tota la ballea de la cara, de tanta resplendor de blancor como a neu escampada..."; Josep Pujol 1997: 163), que influye en el *Tirant lo Blanc*, CXIX ("la lindesa de la cara, que era d'estrema blancor de roses ab liris mezclada..."), y seguramente en *La Celestina*, I ("La tez lisa, lustrosa, el cuero suyo escurece la nieve, la color mezclada...").

[12] María Rosa Lida de Malkiel (1973: 173), que aduce estos versos del Vinsauf, considera que el cuello alto es una predilección medieval; Alberto Blecua (1992: 513) aduce un pasaje de Agostino Nifo, *De pulcro*: "recto ac procero collo, albo atque perpleno...", 'con el cuello recto y alto, blanco y muy relleno'.

Al terminar con la descripción de esos miembros perfectamente visibles, el Arcipreste considera necesario la contratación de los servicios de una mujer para conocer los que están ocultos bajo numerosos tipos de ropa: "Puna de aver muger que la vea sin camisa,/ que la talla del cuerpo te dirá..." (435cd); el autor anónimo, en lugar de buscar una mujer para a través de ella saber de las intimidades de su amada, se las imagina, y, después de imaginárselas, al hacer presagiar cada una lo mejor, expresa el deseo de querer verlas sin sus ropas, incluso renunciando a otras aspiraciones, sin lugar a dudas carnales; y seguramente, porque ha retenido en la memoria las formas de todos esos miembros, se percata en seguida del cambiazo, cuando se acuesta con la vieja alcahueta, creyendo que lo está haciendo con la muchacha de sus sueños. El Arcipreste, pues, ha convertido en un consejo lo que en su modelo simplemente constituía un anhelo, y ha señalado la transición de una a otra parte de manera más clara, al recordar la necesidad de ver a la amada despojada de las ataduras de sus vestidos, antes de elegirla como amante. En los dos casos, sin embargo, el conocimiento del 'talle del cuerpo' sin sus velos funciona como acicate: si el protagonista de la comedia, al dar rienda suelta a su imaginación, se enciende más de lo que ya estaba, el Arcipreste condiciona la conducta del amante a la información recibida de la alcahueta, a quien éste, de serle satisfactoria, ya dará instrucciones para el acoso de la amada.

Para la segunda parte, el Arcipreste demuestra haber recurrido todavía más a la descripción de la comedia latina; presta atención fundamentalmente a los mismos miembros que el autor latino, desde los pechos a los pies, y, si bien unos son auténticos tópicos, otros no lo son tanto, sobre todo al adoptar la misma combinación que en el modelo. El Arcipreste no concede demasiada importancia al tamaño de los brazos o de los hombros para dársela a los pechos: "Si dexier que la dueña non tiene ombros muy grandes,/ nin los braços delgados, tú luego le demandes/ si ha los pechos chicos..." (444ac); en la comedia anónima, se empieza precisamente por la descripción de los pechos ("Ubera... duo parvula") para seguir con la de los brazos ("bracchia... subtilia") y la de los hombros ("acclives humeri"). El Arcipreste ofrece a continuación las medidas de las piernas, los costados, las caderas y los pies: "Si diz... que ha chicas piernas e luengos los costados,/ ancheta de caderas, pies chicos, socavados..." (445ac);[13] el autor latino, en cambio, da las del cuerpo, los lumbares, la cintura, las ancas, las piernas y los pies, y, en dos de esos miembros, coincide plenamente con el Arcipreste: "clunes humiles satis ample..., pesque/ tam brevis in medio, sinuosus, rectus in ante" (325-326), 'las pequeñas caderas bastante anchas..., y el pie pequeño, encorvado en medio, recto delante'. El Arcipreste parece haber cambiado la referencia a las lumbares por la del tórax, y de ellas dice que han de ser "luengas", quizá porque ha leído que el cuerpo de la muchacha ovidiana es "procerum", o que su pecho está 'comprimido' ("Pectore compresso").[14]

Al parafrasear el *Pamphilus*, el Arcipreste echó mano del *De vetula*, tanto para aspectos mayores como menores. Como ya se ha dicho, cambió el estado civil de doña Endrina,

[13] Para las caderas, véase Rasis *Physiognomoniae*, en la versión latina de Gerardo Cremonense: "Coxas vero utrinque habent crasas et nates similiter", 'Pero tienen las dos caderas gruesas y las nalgas también' (ed. R. Föster 1994: 178).

[14] Ya Felix Lecoy (1938; reimpr. 1974: 302, n. 1) había subrayado, para el tipo de caderas, la coincidencia con el *De vetula*, que conoció a través de la versión francesa de Jean Lefèvre, y con François Villon, *Testamento*, 503. En *Lo somni*, Bernat Metge, que había traducido al catalán la trama amorosa del *De Vetula* como "Ovidi enamorat", censura a las mujeres que forran sus ropan para ensanchar sus caderas: "e ab les gonelles, de la cinta avall, molt amples e folrades per retre e mostrar llurs anques ben grosses..." (Lola Badia (1999: 128).

teniendo en cuenta el de la heroína de esta comedia, en la que el protagonista, tras un primera tentativa, la seduce ya en la madurez, cuando ella ha enviudado y ha regresado a su ciudad de origen. Durante su primera cita con doña Endrina, el protagonista (después, don Melón de la Huerta), al igual que Pánfilo, le pide, para futuros encuentros, uno de los grados del amor, aunque no el más codiciado: "Señora, que me prometades, de lo que de amor queremos,/ que, si oviere logar e tiempo, quando en uno estemos,/ segund que lo yo deseo, vós e yo nos abreçemos..." (684ac); doña Endrina se lo niega, no aludiendo sólo a los abrazos, sino también a los besos, y lo hace porque cree que unos y otros constituyen el preámbulo del coito: "Es cosa muy provada/ que por sus besos la dueña finca muy engañada:/ ençendimiento grande pone el abraçar al amada,/ toda muger es vençida desque esta joya es dada" (685). Pánfilo solicita, además de los besos y los abrazos, las caricias: "Nos alternatim complexus, basia, tactus,/ ut dare possimus, cum locus affuerit..." ('Que nos podamos, cuando el lugar lo permita, dar recíprocamente abrazos, besos, caricias...'); Galatea es bastante más generosa que doña Endrina, al asentir sin demasiados reparos a semejantes peticiones, entre las que, por supuesto, no incluye el *factum*: "Quamuis illicitum complexus nutrit amorem/ et fallunt dominam basia sepe suam,/ hoc solum paciar, sed tu nil amplius addas..." ('Aunque el abrazo alimenta el amor ilícito y los besos engañan a menudo a la muchacha, sólo convengo en esto, pero no añadas nada más'). Cabe preguntarse por qué el Arcipreste nos presenta a su protagonista bastante más mojigata que la de su modelo, y es posible que en semejante decisión haya influido el *De vetula*, en que la heroína no otorga ni tan siquiera la entrevista con el protagonista.

En el *Pamphilus*, el personaje homónimo decide buscar una alcahueta que parece conocer bastante bien: "Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa/ artibus et Veneris apta ministra satis./ Postpositis curis ad eam uestigia uertam/ et sibi consilium notificabo meum" (vv. 281-284), 'Aquí cerca vive una vieja hábil e ingeniosa y criada muy idónea o apta en las artes de Venus. Dejando de lado las preocupaciones, dirigiéndome mis pasos hacia ella, le daré a conocer mi parecer'; en el libro del Arcipreste, el protagonista elige a una entre muchas, y, en vez de irla a ver, la recibe en su casa: "Busqué trotaconventos..., de todas las maestras escogí la mejor.../ Fallé una tal vieja qual avía mester,/ artera e maestra, e de mucho saber.../ Desque fue en mi casa esta vieja sabida..." (697ab, 698ab y 701a). En el *De vetula*, la voz que dice yo ha tenido que pensar mucho y recorrer toda la ciudad para hallar a una vieja adecuada, una mendiga a la que había visto pedir en casa de una hermana suya y que, en el pasado, había sido nodriza de su amada:

> Talia cum vigili cura meditarer apud me
> Totque revoluissem vetulas et sepe diuque
> Singula librassem, lustrans urbem spatiosam,
> Occurrit tandem quod erat paupercula quedam
> Linguipotensque mee vicina sororis, apud quam
> Sepe dabatur ei cibus intuitu pietatis.
> Et fuerat quondam dilecta sedula nutrix.
> Hanc ratus esse michi pre cunctis utiliorem,
> Aggredior verbis, propono probabile thema (II, 355-363);

('Cuando, atento, pensaba en tales preopcupaciones y había recordado todas las viejas, y con frecuencia y por mucho tiempo había considerado a cada una de ellas, recorriendo la extensa ciudad, finalmente se me presentó una pobrecilla y locuaz, vecina de mi hermana, en cuya

> casa a menudo se le daba alimento por su aspecto digno de piedad. Y era una aplicada nodriza de mi amada. Persuadido de que ésta era para mí mucho más útil que todas, la asalto con palabras, le expongo creíblemente el asunto').

A propósito de este pasaje, Richard Burkard (1999: 137) sólo ha llamado la atención sobre la 'apariencia piadosa' que tiene la vieja en el *De vetula* para explicar la impostura religiosa de la alcahueta en el *Libro de buen amor* (p. 136-137); sin embargo hay otros aspectos mucho más importantes, como, por ejemplo, el proceso de selección que tanto don Melón y el anónimo pseudo-ovidiano llevan a cabo, y, además, la sensación de que se ha elegido a la mejor para la empresa amorosa que ambos pretenden iniciar: "de todas las maestras escogí la mejor", "Fallé una tal vieja qual avía mester", se diría que inspirado por "Hanc ratus esse michi pre cunctis utiliorem..."; tampoco conviene desechar la influencia del *De vetula* en la reflexión de don Melón sobre qué tipo de mensajera le conviene más: "El cuerdo con buen seso pensar debe las cosas" (696a) parece determinado por "Talia cum vigili cura meditarer apud me". Por otra parte, si en el *Pamphilus* la primera entrevista entre el protagonista y la vieja se produce en casa de ésta, en el *Libro de buen amor* en la de aquél, no queda claro dónde ocurre en el *De vetula* (¿acaso en casa de la hermana?).

En el *Pamphilus*, la alcahueta, a cambio de sus servicios, pide hallar siempre las puertas abiertas de la casa de su cliente: "Deprecor ut pateat hinc michi uestra domus" (v. 328), 'Te pido que de aquí en adelante tu casa esté abierta para mí'; el protagonista pone a disposición de ella no sólo su casa sino toda su hacienda: "Hinc tibi nostra domus et cetera nostra patebant,/ sitque sub imperio copia nostra tuo!" (vv. 329-330), 'De aquí en adelante mi casa y mis otras pertenencias están abiertas para ti, y mi fortuna esté bajo tu dominio!'; en el *Libro de buen amor*, la trotaconventos es mucho menos ambiciosa, al pedir sólo una pequeña ayuda para sobrevivir: "Si me diéredes ayuda de que passe un poquillo..., yo faré con mi escanto que se vengan paso a pasillo" (718a y c); don Melón, al igual que Pánfilo, le ofrece sus riquezas y su casa, pero, como un incentivo inmediato, le entrega un "pellote": "Madre señora, yo vos quiero bien pagar,/ el mi algo e mi casa, a todo vuestro mandar:/ de mano tomad pellote..." (719ac). En el *De vetula*, el protagonista, al no hallar buena disponibilidad en la vieja para interceder por él ante su amada, debe colmarla de grandes regalos:

> Attendi tandem quod eam promissa movere
> Non poterant sine muneribus, tunc exuo morem,
> Munera multiplico, satagens promittere plura.
> Sic urgebat amor, sic ad mea fata trahebat.
> Ergo dare insolito dandi modus adfuit omnis.
> Do capram vini, do bladum, doque legumen.
> Do perne partem, do peplum, do tunicam, do
> Palliolum, do pellicium, do subareos, do
> Tres species tele pro camisa facienda (II, 385-393)

> ('Reparé, finalmente, en que no podía convencer a la vieja sin regalos; entonces dejé mi costumbre, multiplico los regalos, cuidando de prometer mucho más. Así me urgía amor, así era llevado por mis hados. Por tanto alejé el modo de dar por otro insólito. Le doy una piel de cabra para el vino, le doy trigo, y le doy legumbres. Le doy un trozo de jamón, le doy un manto, le doy una túnica, le doy una capa, le doy una piel, le doy alpargatas, le doy tres clases de tela para que se pueda hacer una camisa').

En las moderadas exigencias de trotaconventos y en la entrega de un regalo al menos más mesurable que toda la hacienda, pudo haber influido el *De vetula*: la alcahueta castellana, puesta a pedir, estaría pensando más en la serie de artículos enumerados arriba que en la posibilidad de entrar en casa de su cliente cuando se le antojara, y por eso, después de su primera entrevista con Endrina, convencida de que va a prosperar en su empresa, reclama a don Melón algo más que el "pellote" que había recibido en un principio: "mas yo de vós non tengo sinon este pellote:/ si buen manjar queredes, pagad bien el escote" (815cd).

En el *Pamphilus*, la vieja va en busca de Galatea, pero no parece entrar en su casa, y es posible, por tanto, que hable con ella en plena calle; en el *Libro de buen amor*, trotaconventos halla a doña Endrina en la puerta de su casa, y ella, al oír que vendía unos manteles para toallas, la invita a entrar; en el *De vetula*, la alcahueta va y viene muchas veces, consigue entrar en casa de la protagonista, en la que había trabajado como criada, y de la mora no recibe una buena respuesta, aunque nunca resulta tratada de forma descortés:

> Itque reditque frequens et narrat plurima, primo
> Cum quanta fuerit cautela nacta frequenter
> Horam oportunam, quotiensque retenta timore,
> Qualiter intrarit nichilominus et modico post
> Qualiter orsa loqui qualem pretendere causam
> Norit, cur spatio tanto non vidit alumpnam,
> Adque suum quo propositum descenderit ausu,
> Qualibus attulerint etiam me laudibus ambe.
> Addit preterea qualem sit passa repulsam,
> Sed tamen urbane; sic me miserum modo terret,
> Spem modo dat tenuem, quod siquando reprehendo
> "Tu sic debueras aut sic dixisse", fidem dat
> quod sic dixisset, testesque deos vocat omnes
> que non mentitur; quid credam nescio, credi
> cuncta necesse, tamen credo quia credere oportet.
> Sic me deducit verbis per tempora multa (II, 399-414)

('Iba y venía con frecuencia, y cuenta muchas cosas: primero, con cuanta cautela había conseguido una hora favorable, y cuántas veces había sido detenida por el temor, y de qué modo sin embargo había entrado y poco después había empezado a hablar, y de qué modo había inventado cualquier excusa para explicar por qué no había visto a su nodriza, y de qué modo había acometido con osadía su propósito, y también qué tipo de alabanzas ambas me habían prodigado. Añadió, además, qué clase de despecho había padecido, aunque de forma cortés; así a mí, mísero, ora me aterroriza ora me da un pequeña esperanza, por lo que alguna vez la reprehendo: 'tú debías haber hablado así o así'; juraba que así había hablado, e invoca a todos los dioses como testigos de que no había mentido; no sé qué creer, he creído que todas estas cosas eran inevitables, pero creo porque me conviene creer. Así me distrajo con palabras durante mucho tiempo').

La vieja del *De vetula*, si no miente, ha tenido todas sus entrevistas con la doncella en casa de ésta, y quizá por ello el Arcipreste haya decidido elegir ese tipo de escenario para las dos entre doña Endrina y la alcahueta, y abandonar las calles en que transcurrían las de Galatea y la tercera; por semejante influencia, también ha querido especificar que doña Endrina, tras oír hablar de cierto mancebo, por cuyo nombre pregunta en seguida, no se

ha dejado llevar por la ira y ha replicado a su interlocutora sin vehemencia: "Respondióle la dueña con mesura e bien" (737a). En el *Pamphilus*, tras el éxito de la primera entrevista, la alcahueta engaña a su cliente, haciéndole creer que ya no hay nada que hacer, porque se está preparando la boda de Galatea con otro; ante tales noticias, Pánfilo siente mermar sus fuerzas, pero no arremete en ningún momento contra la vieja. En el *Libro de buen amor*, ocurre prácticamente lo mismo, salvo en la reacción de don Melón, que empieza acusando a la alcahueta, a quien incluso llega a maldecir:

> ¡Ay viejas pitofleras, malapresas seades!
> El mundo revolviendo, a todos engañades:
> *mintiendo, aponiendo, deziendo vanidades,*
> a los nesçios fazedes las mentiras verdades (784);

En el *De vetula*, el protagonista, después de comprobar que los miembros que había abrazado correspondían a los de la vieja, se levanta de la cama, se abstiene de ejecutar cualquier tipo de venganza, para evitarle a la doncella un escándalo, sale de la casa, tan triste como alegre poco antes había entrado, y se encierra en la suya para pensar en un castigo adecuado para la alcahueta, pero no halla ninguno a la altura de sus merecimientos, y se contenta con dejarla en la miseria para siempre, deseándole lo peor, en una larga serie de maldiciones: "igitur vivat luitura diu scelus istud./ Sit mendica manum non inveniat miserantis./ Estoque siquid ei dabitur, modicumque malumque./ Panem non comedat, nisi que dederit putre granum..." (II, 529-532), 'Viva, pues, llorando siempre este crimen. Sea mendiga y no halle una mano compasiva. Y si alguien le da algo, que sea poco y malo. No coma pan, a no ser que se le haya ofrecido grano podrido...' Si el Arcipreste ha resuelto ampliar el *Pamphilus* tras la primera visita de la alcahueta, con varias imprecaciones y una maldición ("¡malapresas seades!", 'ojalá seáis desaventuradas'), sin duda habrá sido por influencia de este pasaje del *De vetula*.

En el *Pamphilus*, durante su segunda entrevista con Galatea, la alcahueta la invita a ir a su casa para divertirse ("ludere mecum") y comer manzanas y nueces; antes de ver a la doncella, ha dado instrucciones a Pánfilo para que se presente en el lugar en que ellos están hablando, porque tiene la intención de llevar hacia allí a la joven, y por eso se despide de él con un ruego: "Si uos nostra simul solercia collocat ambos/ et loca affuerit, te precor esse uirum" (v. 546), 'Si mi habilidad os coloca a los dos juntos y si hubiera lugar, te ruego que te portes como un hombre'. En el *Libro de buen amor*, al final de su segunda visita a doña Endrina, la vieja convoca a la viuda en su casa, no para ese mismo día, sino para el siguiente; y de esa manera puede, exultante, volver a ver a don Melón para explicarle los pormenores de esa cita y animarle a estar a la altura de las circunstancias, a pesar de que ya antes, al igual que en su modelo, le había dado consejos en ese mismo sentido ("Si por aventura ya solos vos podiés juntar, ruégovos que seades omne do fuer lugar"; 823ab):

> Vínome Trotaconventos alegre con el mandado:
> "Amigo", diz, "¿cómo estades? Id perdiendo coidado:
> encantador malo saca la culebra del forado;
> cras verná fablar convusco, yo lo dexo recabdado.
> Bien sé que diz verdat vuestro proverbio chico,
> Que el romero fito siempre saca çatico;

Sed cras omne en todo, non vos tengan por teñico:
Fablad, mas recabdat quando ý yo non finco.
Catad non enprerezedes, menbratvos de la fablilla:
Quando te dan la cabrilla, acorre con la soguilla;
Recabdat lo que queredes, nos vos tengan por çestilla,
Que más val vergüença en faz que en coraçón manzilla" (868-870).

En el *De vetula*, la alcahueta, en una de su idas y venidas, se presenta ante el protagonista para anunciarle que ha llegado a la conclusión de que la doncella, a pesar de que no quiera reconocerlo, lo ama, y que por ese motivo ha decidido tenderle una trampa, consistente en sacarla una noche, con la excusa de lavarse la cabeza, de la habitación de sus padres para llevarla a la de las criadas y acostarla -no se sabe cómo- desnuda en la cama; entonces da instrucciones a su cliente de lo que debe hacer la noche de marras (llegar a la casa de la doncella hacia las nueve, entrar en ella sigilosamente -habrá dejado el cerrojo retirado- y, en medio de la oscuridad, dirigirse a la cama donde estará durmiendo la muchacha, y el resto, por supuesto, ya depende de él): "In lecto nudam invenies; tunc impiger esto./ Si semel obtineas frustrabere postea numquam" (II, 435-436), 'La hallarás desnuda en la cama; entonces tú sé diligente. Si la obtienes una vez después nunca te sentirás frustrado'. Ya Francisco Rico (1967: 319) había notado que la generosa adición que introduce el Arcipreste en las coplas 869 y 870 podría explicarse por esos dos versos del *De vetula*, recordados literalmente en el 870 a, con imperativo incluido: "Catad non enperezedes..." ("tunc impiger esto"); y quizá no tan claramente en el c y d: "recabdat lo que queredes..." parece traducción de "obtineas", mientras el verso siguiente resulta una interpretación de "frustrabere postea nunquam" (para no arrepentirse de no haberlo probado). Pero no sóla esa generosa adición del *Libro de buen amor* se entiende gracias al *De vetula*, sino la manera en que Juan Ruiz la expresa y el marco en que la sitúa: si Trotaconventos presume de haber engañado a doña Endrina ("encantador malo saca la culebra del forado"; 868), es porque la vieja del *De vetula* presenta la cita que ha concertado entre su cliente y la muchacha como un engaño urdida por ella ("Quare fraude pia, sed me miseram, miseram me!/ decipienda michi est; faciam quod nocte notanda/ lota caput, comenda michi retinebitur extra maternos thalamos...", II, 423-426, 'Por lo cual, a través de un piadoso engaño, pero ¡ay mísera de mí, ay mísera de mí! ha de ser engañada por mí; haré que una noche deba lavarse la cabeza, y para peinarla la retendré fuera del aposento materno...'); si Trotaconventos, después de convencer a doña Endrina para que pase un rato en su casa, regresa a la de su cliente para decírselo, es porque en el *De vetula* la vieja ha ido a casa del protagonista para anunciarle a bombo y platillo que conseguirá que la doncella lo ame, aunque ella no lo quiera reconocer ("perpendi quod te super omnes diligat ista/ virgo, sed nulla id posset ratione fateri", 'yo haré que esta doncella te desee sobre todos los demás, pero por ninguna razón quiere confesarlo').

En el *De vetula*, el protagonista, tras la decepción de comprobar que quien esperaba en la cama desnuda no era la doncella, sino la vieja, introduce una reflexión sobre sus escasos éxitos en la carrera del amor: "Non tamen inveni que vellet amabilitati/ respondere mee, sed non ideo minus isti,/ quam non in culpa scieram, bonus esse volebam" (II, 518-520), 'Sin embargo, no he hallado a quien quiera corresponder a mi amor, y mucho menos a ésta, a la que deseaba el bien, porque sabía que no tenía culpa'. Al poco hubo de afrontar

una nueva situación desfavorable: "Ecce superveniens luctum dolor innovat, ecce/ virgo datur tedis, longinquas nobilis illam/ ad partes sponsus transducit..." (II, 550-552), 'He aquí que llegó inesperadamente un dolor que renovó mi pesar: la muchacha fue entregada a los lazos nupciales, y el marido, de familia noble, se la llevó a partes lejanas...'. Al cabo de veinte años, la mujer enviudó, y, bastante desmejorada y envejecida por los muchos hijos que tuvo, decidió volver a su ciudad natal, donde, a su llegada, el protagonista la abordó para recordarle el incidente del pasado:

> Et brevibus verbis ex ordine singula pando.
> Subridens dixit, "memini certe satis horum,
> Excepto quod anum te subposuisse putabam".
> Me testante deos quod anum non subposuissem,
> "Sed quid" ait "meminisse iuvat modo talia? Numquid
> iam sumus ambo senes quasi nec complexibus apti?" (II, 572-577);

('Y, con breves palabras y por orden, le revelo cada uno de los hechos. Ella, sonriendo, dijo: 'Los recuerdo muy bien, salvo que yo pensaba que habías tenido relaciones sexuales con la vieja'. Poniendo por testigos a los dioses le dije que no había tenido relaciones sexuales con la vieja. "Pero ¿de qué sirve', respondió, 'recordar ahora tales cosas? ¿Acaso ya somos los dos viejos para no ser aptos para los abrazos?').

La viuda anunció al poeta que, cuando lo creyera conveniente, le enviaría una medianera fiel y leal, y, al poco, una sirvienta suya lo visitó para pedirle dinero prestado a cambio del empeño de unas joyas de su señora:

> Paulo post ad me facunda pedisseca quedam
> Mittitur et secum pretiosa iocalia defert,
> Aurea cum gemmis miro frabrefacta paratu.
> "Hec" inquit "domine sunt illius, suus ad quam
> procurator heri pro nummis misit habendis.
> Sed quia tanta domi numerata pecunia non est,
> Ad mercatores presentia pignora mittit" (II, 594-600)

('Poco después me envió una criada habladora que llevaba consigo joyas preciosas, oro con gemas fabricadas con admirable adorno. "Éstas", dijo, "son de ella, a quien el procurador ayer mandó por dineros que había de disponer. Pero porque no tenía en casa tanto dinero en metálico, me envió a los mercaderes con estas prendas"').

La sirvienta quería hacer creer al poeta que había ido por su propia voluntad y que, en vez de dirigirse a los cambios en busca de los mercaderes, desobedeciendo a su ama, había preferido hablar con él para negociar el préstamo; el poeta, sin aceptar las joyas como aval, le da el dinero, pero en seguida se arrepiente de su generosidad, porque teme una vez más haber sido engañado por la medianera. Sin embargo, al cabo de cinco días, volvió la misma sirvienta para anunciarle que a la noche siguiente su señora lo recibiría y que le entregaría su cuerpo; y así ocurrió, sin ningún tipo de contratiempo. En el *Libro de buen amor*, la alcahueta, durante su primera visita, intenta convencer a doña Endrina de la conveniencia de casarse con don Melón para solucionar sus problemas económicos y librarse de una serie de pagos: "Éste vos tiraría de todos esos pelmazos,/ de pleitos e de afruentas, de vergüenças e de plazos" (744ab). Para Francisco Rico (1967: 320-321), y

no sin razón, ése es el cambio más significativo que el Arcipreste introduce con respecto a su modelo, y que demuestra de manera muy clara que había conocido y utilizado el *De vetula*.

A partir de determinados pasajes del *De vetula*, podremos entender mucho mejor alguno de los consejos que ofrece don Amor al protagonista. En cuanto a la mensajera, aquél sugiere no buscarla entre las sirvientas de la amada: "La muger que enbïares de ti sea parienta,/ que bien leal te sea, non sea su servienta;/ no lo sepa la dueña, porque la otra non mienta" (436ac); Ovidio, por su parte, había recomendado al amante trabar amistad con la criada, pero había desaconsejado las relaciones sexuales con ella, (y, puesto a tenerlas, mucho mejor después de seducir a la señora, a quien hay que ocultar cualquier prueba al respecto):

> Sed prius ancillam captandae nosse puellae
> Cura sit...
> Quareis, an hanc ipsam prosit violare ministram?
> [...]
> Casus in eventust: licet hic indulgeat ausis,
> Consilium tamen est abstinuisse meum....
> Si tamen illa tibi, dum dat recipitque tabellas,
> Corpore, no tantum sedulitate placet,
> Fac domina potiare prius, comes illa sequatur!...
> Sed bene celetur! Bene si celabitur index,
> Notitiae suberit semper amica tuae (I, 351-352, 375,
> 379-380, 383-385 y 395-396)

('Pero lo primero que se ha de hacer es atraerse a la criada de la muchacha deseada... ¿Me preguntas que si aprovecha forzar a esta misma sirvienta...? Depende de cada caso: aunque en ciertas ocasiones esté permitido semejante empresa, mi consejo sin embargo es abstenerse... Si sin embargo ella, cuando da y recibe mensajes, te complace, no sólo por su diligencia, sino por su cuerpo, conquista primero a la señora, aquella aliada vaya después... ¡Pero se ha de ocultar bien! Si se oculta bien la prueba, tu amiga acudirá a tu llamada o se expondrá a tu conocimiento')

Un poco más abajo, don Amor, cuando ha dejado claro que las mejores mediadoras se hallan entre las viejas alcahuetas, introduce un consejo que había desorientado a Félix Lecoy (1974: 299-300), quien lo había considerado, aparte de superfluo, una mala adaptación de la sugerencia ovidiana:

> Guárdate non te abuelvas a la casamentera:
> doñear non la quieras, ca es una manera
> por que te faría perder a la entendedera,
> ca una congrueça de otra siempre tiene dentera (527);

esta estrofa y los versos citados arriba pueden, en efecto, explicarse por influencia del *Ars amatoria* de Ovidio, pero tienen más sentido a la luz de la experiencia del protagonista del *De vetula* (véase también Richard Burkard 1999: 137). El Arcipreste, para empezar, ha descartado a la sirvienta de la amada como mediadora, y, a cambio, ha propuesto, o bien a un familiar del amante, bien a una vieja alcahueta; más adelante, ha disuadido a aquél de mantener relaciones sexuales con ésta, no tanto por razones estéticas, sino para

no crear rivalidades con la amada, ni despertar sus celos. En el *De vetula*, cabe recordarlo, el protagonista se desnuda y se mete en la cama creyendo que iba a abrazar a la joven amada, pero en su lugar halla a la vieja, de quien, al reconocerla y al comprobar que su lujuria se había esfumado por arte de magia, se aparta en seguida y a quien, quizá en un momento de debilidad, y sin duda de desesperación, llegó a forzar ("Nec fuit hoc modicum quod desperatus amaui"; 515, 'y esto no fue poco para que yo, desesperado, la hubiera amado');[15] la muchacha, que seguramente había planeado la burla con su antigua nodriza, nada más volver a su casa de soltera, discrepa de la versión que le ha oído a su antiguo pretendiente, para confesar que ella creía que él había llegado al coito con la tercera: "memini certe satis horum,/ excepto quod anum te subposuisse putabam" ('las recuerdo muy bien, salvo que pensaba que habías seducido a la vieja'). A raíz de ese episodio, el protagonista hubo de ver, sin poder hacer nada, cómo la doncella se casaba con un noble caballero y se marchaba de la ciudad. En ese contexto, se explica que el Arcipreste, contradiciendo a Ovidio, haya desaconsejado como medianera a la sirvienta de la amada: la vieja del *De vetula* podía haber pasado por una criada de la doncella, precisamente por haber recibido al protagonista en una habitación de la casa destinada al servicio (y por la colaboración entre ambas para engañarlo); y asimismo se entiende que el Arcipreste no sea demasiado partidario de una relación sexual con la "casamentera".

Tras la muerte de la niña de "pocos días" y antes de la aventura por la sierra madrileña, el Arcipreste incluye un episodio que los editores más solventes del libro han interpretado en términos bastante diferentes. El protagonista, a raíz de la defunción de la niña, ha sufrido una depresión, quizá por enfermedad de amor, y ha debido guardar cama por unos cuantos días; durante su convalecencia, ha recibido la visita de una vieja, sin precisar si se trata de doña Urraca o de otra alcahueta, y con ella tiene un altercado que no acaba de entenderse:

> El mes era de março, salído el verano;
> *Vínome ver una vieja, díxome luego de mano:*
> "Moço malo, moço malo más val enfermo que sano".
> Yo travé luego d'ella e fabléle en seso vano.
> Con su pesar la vieja díxome muchas vezes:

[15] Es curiosa la situación del protagonista, quien pasa de un súbito enfriamiento, cuando se hallaba animado y excitado ante la perspectiva de una noche de amor con la joven doncella, a una portentosa recuperación de sus fuerzas para desahogarse con la vieja: "Vertitur in luctum cithare sonus inque stuporem/ deliciarum spes, moritur fax, ignis amoris./ Siquid erat quod epar, ventoso turbine misso,/ fecerat arrectum, subito languet caditque./ Sopitur virtus, frigescunt omnia membra [...]/ Concitus exsurgo, cepi firmare quod illam/ appeterem ferro, sed mens ad se revocavit/ virgineam famam, que scandala ne pateretur,/ continui, quamvis omnis spes eius habende/ iam discessisset; sic dextra quievit amor que/ extinctus vivum potuit superare dolorem" (II, 488-492 y 509-514), 'Se vuelve dolor el sonido de la cítara y estupor la esperanza de los placeres, el ardor, el fuego de amor se desvanece. Lo que el hígado, al haberme enviado un remolino ventoso, había hecho levantar, súbitamente languidece y cae. La fuerza se apacigua, todos los miembros se enfrían [...] Me levanto rápido, empecé a asegurar que atacaría a aquélla con una daga, pero la fama de la muchacha me hizo desistir de mi propósito, para que no sufriera un escándalo, me abstuve, a pesar de que cualquier esperanza de obtenerla ya se había alejado; así la amistad se adormeció y el amor extinguido pudo superar el vivo dolor'. El Arcipreste se halla en una tesitura muy parecida: desanimado, con las fuerzas amortiguadas por el dolor de la muerte de la niña "de pocos días", es capaz de arremeter contra la vieja para seducirla; quizá así, al concebir, como el protagonista de la comedia latina, la relación sexual con la vieja como un mero desahogo, se explicaría que ésta se quejara de su potencia sexual. Aunque pueda resultar más o menos difundida, resulta curiosa la coincidencia entre el "cithare sonus", que hace presagiar la proximidad de los deleites sexuales, y el "son de çítola" a cuyo compás podrían moverse las "tetas" de la última serrana (1019d).

"Açipreste, más es el roído que las nuezes".
Díxel yo: "¡Diome el diablo estas viejas rahezes!
Desque han bevido el vino, dizen mal de las fezes" (945-946);

La vieja se presenta ante el Arcipreste para burlarse de él, recordándole que es menos peligroso ahora, postrado en la cama, que cuando estaba sano (y la burla resulta más dolorosa si se tiene en cuenta el currículo amoroso -nada envidiable- del protagonista); el Arcipreste, ante semejante observación, verosímilmente podría haber intentado una demostración de fuerza, abusando -o al menos intentándolo- en su cama de la alcahueta (Alberto Blecua (1992: 531) ha documentado el sentido obsceno de "travar", al que se puede añadir un pasaje del *Poema de Fernán González*, en que el agresor también es un Arcipreste); tras ese tipo de incidente, la vieja siente o finge aflicción (en la que ciertos editores han visto -no sé sabe en qué sentido- una especie de conversión del personaje), pero a la vez se queja del comportamiento sexual del protagonista, al considerarlo muy decepcionante y muy por debajo de las expectativas que se había creado por la fama del violador (en efecto, 'mucho ruido y pocas nueces'); y, por último, el Arcipreste responde con otro refrán, muy apropiado para las viejas alcohólicas, con el que viene a decir que las borrachas siempre se quejan del vino después de habérselo bebido, cuando en el vaso sólo les queda el poso. Con esos antecedentes, no habría ninguna duda sobre el contenido de los "cantares caçurros" que el Arcipreste anuncia a continuación, pero que no aparecen en el texto, no sabemos si porque no los llegó a escribir o porque se han perdido en la transmisión del texto. Gybbon-Monypenny, en su edición, (1988: 304), había sugerido como posibilidad la lectura del episodio en esos términos, creyéndolo una alusión irónica al *De vetula*. Si el episodio se interpreta de esta manera, y no parece demasiado descabellado hacerlo, sin desacreditar otras explicaciones, pensando precisamente en la comedia latina que lo había inspirado, lógicamente habrá que identificar, como ya propone Corominas, la vieja con doña Urraca, la alcahueta que acompaña al Arcipreste desde la aventura con la niña hasta el de la mora, y a la que llora, con motivo de su muerte, con gran dolor.

Esos "cantares caçurros" podrían constituir una parodia del amor cortés o de las famosas cantigas de amor, en la línea de determinadas cantigas de escarnio de la lírica gallego-portuguesa, en las que el poeta de turno se lamenta por el desdén de una vieja de la que se ha enamorado y que otros, y no él, se han llevado a la cama.[16] En una de las más famosas sobre el tema, compuesta por Pedro Amigo de Sevilha, se ofrecen las claves más importantes de esa parodia:

Meus amigos, tan desventurado,
me fez Deus, que non sei oj' eu quen
fosse no mund' en peor ponto nado,
pois [m]'ua dona fez querer gran bem,
fea e velha, nunca eu vi tanto;
e esta dona puta é já quanto,
por qu'eu moiro, amigos, mal pecado

[16] El Arcipreste de Talavera alude a la costumbre, que cree absolutamente reprobable, de ciertos muchachos de casarse con viejas, a pesar del escaso atractivo que las novias tienen: "Aconórtese con la mala vejedad, con su cuero curtido, su vientre rrugado, su boca fedionda e dientes podridos" (*Corbacho*, III, 9; ed. Marcella Ciceri 1990: 257).

E esta dona de pran á jurado,
Meus amigos, por que perco meu sen,
Que jasca sempre, quand'ouver guisado,
Ela con outr', e non dé por min ren;
E, con tod' aquesto, se Deus mi valha,
Jasqu' eu morrendo d'amor, en sen falha,
Polo seu rostro velh' e enrugado (Rodrigues Lapa 1965: 458)

Este tipo de viejas que suele aparecer en cantigas como la de arriba se corresponde con famosas prostitutas de las que en otras, de estilo muy diferente, se ha evocado su juventud: María Balteira es el caso más ilustrativo de esa situación, porque sobre ella se conservan cantigas que la presentan en su máximo esplendor, con sus viajes a Tierra Santa, y otras que la describen ya en su decadencia, vencida y ultrajada por los años, aunque sin embargo todavía deseables. En ese sentido, se podría entender, hasta cierto punto, más allá de las influencias literarias, el fervor que las ancianas llegaron a despertar entre los poetas gallego-portugueses: ancianas a las que se seguía venerando por el recuerdo muy vivo que se tenía de sus mocedades, en homenaje al amor que habían inspirado en sus mejores momentos.[17]

La influencia del *De vetula* abarca otros episodios amorosos más allá de éste y del de don Melón y doña Endrina, y se deja sentir especialmente en el episodio undécimo, en el que el protagonista se enamora en la iglesia de "una dueña fermosa" (1322a), viuda, según se sabrá después, y pide a doña Urraca que interceda por él, andando "passos de caridat"; la alcahueta, a diferencia del resto de aventuras, responde con cierta reserva, alegando un caso que aún no había ocurrido, el de la mora: "Ella fizo mi ruego, pero con antipara,/ dixo: "Non querría ésta que me costase cara/ como la marroquía que me corrió la vara" (1323ac). En el *De vetula*, la vieja mendiga reacciona en términos bastante similares, poniendo de manifiesto su temor al padre:

Plurima promitto bene, si celaverit et si
Prodiderit, subiungo minas; rationibus illa
Se primum excusat, ventura pericula pandens.
"Me miseram" dicit, "rem si sciret pater eius
quid factura forem? Cuius mortis genus aut quas
exciperem penas? Etiam tu forte negares
te iussisse michi nec subsidium michi ferres.
Obsecro per superos, ne sollicitaveris ultra
Me super hiis, in pace meam finire senectam
Me rogo permittas... (II, 364-373)

('Le prometo grandes bienes, si me encubre, y si me descubre, la amenazo; ella primero se *excusó con razones* hablando de los peligros venideros. '¡Ay mísera de mí!', dice, 'si su padre lo sabe, ¿qué habría de hacer? ¿Qué tipo de muerte o qué castigos recibiría? Tú acaso negarías *lo que me habías mandado y no me prestarías* ayuda. *Te suplico* por los dioses que no me instes más sobre éstos, y te ruego me permitar terminar en paz mi vejez...').

[17] Los poetas que usaron el gallego-portugués podrían haber conocido el *De vetula*, según se desprende de un verso en latín macarrónico puesto en boca de una vieja en una cantiga de Airas Pérez Vuitoron y que me ha recordado Francisco Rico: "Non *vetula* bonbatricon scandit confusio ficum" (v. 37; M. Rodrigues Lapa 1965: *132*); por el sentido de ese verso, cabe pensar que *vetula* alude al título de la obra compuesta por hexámetros dactílicos.

Tras la descripción de la amada, el poeta había reconocido la dificultad de su empresa, al haber de salvar muchísimos obstáculos, todos relativos al control que los padres de la muchacha ejercían sobre ella, sin dejarla a sol y a sombra:

> Sed locus et tempus non concurrere loquendi,
> Presertim quia nimirum materque paterque
> Excubiis multis et sollicitudine multa
> Vallabant ipsam, ne subduci sibi posset
> Blandittis, si forte levem concederet aurem.
> Quid facturus eram? Quaerenda fuit mediatrix,
> Mutua verba loqui que posset utrique vicissim,
> Et facunda foret et suspicione careret,
> Ambos ut, nullo mirante, liceret adire (II, 341-354)

('Pero el lugar y el tiempo no concurrían para hablar, principalmente porque la madre y el padre la protegían con centinelas y con mucha preocupación, para que no pudiera ser engañada o seducida con halagos, si por casualidad les prestaba su delicado oído. ¿Qué había de hacer? Había de buscar una mediadora, que pudiera alternativamente intercambiar palabras con los dos, y que fuera habladora y no despertara sospecha, y que permitiera que ambos nos acercáramos sin causar ninguna admiración')

En el *Libro de buen amor*, la alcahueta, superados los reparos iniciales, se dirigió a la casa de la "dueña", en la que entró, al parecer con bastante sigilo (tanto que no llamó la atención), sin hallar a nadie, al menos del sexo masculino: "entró en la posada, respuesta non le dan:/ non vido a la mi vieja ome, gato nin can" (1324cd). Si bien no disponemos de datos al respecto, porque el Arcipreste no suele ser demasiado generoso en ese sentido, la dueña podía ser objeto también de una vigilancia férrea, sin duda por personal femenino, como la primera dueña a quien nuestro protagonista intenta seducir: "mucho de omne se guardan allí do ella mora,/ más mucho que non guardan los jodíos la Tora" (78cd); y, por otra parte, doña Urraca consigue hablar con su víctima, a quien procura persuadir de buscar amante antes que volverse a casar: "ca más val suelta estar la viuda que mal casar" (1326d); pero nada se dice ni se sabe del final de esas negociaciones, a pesar de que la vieja se presenta muy alegre ante el poeta, anunciando de entrada un éxito muy difícil de interpretar:

> Si recabdó o non la buena mensajera,
> vínome muy alegre, díxome de la primera:
> "El que al lobo enbía, ¡a la fe!, carne espera" (1328ac);

En las coplas siguientes, la dueña, convertida en "tortolilla en el regno de Rodas", apostrofa a todas las mujeres para preguntarles si no sienten ellas miedo por traicionar el amor a su primer marido por contraer un nuevo matrimonio, y, acto seguido, el narrador refiere el de la viuda con un caballero, de modo que el protagonista hubo de separarse de ella: "E desque fue la dueña con otro ya casada,/ escusóse de mí e de mí fue escusada" (1330ab). Al margen de las contradicciones, el episodio no acaba de entenderse, y por eso la crítica ha supuesto una laguna entre las estrofas 1328 y 1329. Por un lado, la alcahueta parece adoptar una conducta similar a la vieja del *De vetula*, al engañar al protagonista, haciéndole creer que podría seducir a la viuda, sacando a colación un refrán

("El que al lobo enbía, ¡a la fe!, carne espera") que se ha interpretado en sentido erótico; el protagonista, sin embargo, muestra un escepticismo que se diría inspirado por el de la comedia latina: "quid credam nescio, credi/ cuncta necesse, tamen credo quia credere oportet" ('no sé qué crea, he creído que todas estas cosas eran inevitables, sin embargo creo porque me conviene creer'). Por otro lado, la boda de la dueña con un caballero implica su alejamiento definitivo, al igual que en el modelo: "ecce/ virgo datur tedis, longiquas nobilis illam/ ad partes sponsus transducit, erat locus ille/ ad quem nulla michi veniendi causa dabatur" ('he aquí que la virgen fue entregada a los lazos matrimoniales; el marido, de familia noble, se la llevó a partes alejadas; aquél era un lugar al que no se me ofrecía ninguna ocasión para ir').

Si en ese episodio de la viuda hay una laguna, no sabemos cómo llenarla: en los supuestos versos que faltan, el protagonista ¿habría seducido a la viuda? (en tal caso, no se entiende su comentario "Si recabdó o non la buena mensajera"), o simplemente ¿se habría limitado a verla? (pero también en ese caso la alcahueta habría conseguido cierto éxito); en ambas posibilidades, se explica que el protagonista precise, después de la boda de la viuda, dar algún tipo de disculpa: "escusóse de mí e de mí fue escusada". Si la acción de excusarse mutuamente puede implicar que se hayan conocido, también podría referirse a la renuncia, aceptada y asumida por los dos, de citarse por primera vez. Según la segunda hipótesis, en el episodio no habría ninguna laguna, porque la viuda, tras la oferta de la alcahueta de tener un amante en vez de un marido, habría decidido casarse: de esa manera tienen perfecto sentido las dudas del protagonista-narrador sobre si doña Urraca había tenido o no había tenido éxito en sus negociaciones, y el episodio, con esta sucesión de los hechos, presenta claras analogías con el *De vetula*. Tanto en el texto latino como en el castellano, la alcahueta habría engañado a su cliente, creándole unas expectativas que luego no podría satisfacer, y el protagonista, tras la intervención de la vieja, se entera de que, para su mal, la dueña se casa con un caballero, y por ese motivo debe renunciar a ella para siempre. En la aventura inmediatamente posterior, el Arcipreste personaje, a sugerencia de doña Urraca, acomete la seducción de una mujer madura, la monja doña Garoça (1392d), con quien logra tener relaciones, no precisamente sexuales, sino más propias del "buen amor" (o el "limpio amor" de Dios) al que debe aspirar todo cristiano. Gracias a su amistad, producida en los términos más puros, con la monja, el Arcipreste abraza por primera vez en la obra el amor divino, y habría constituido ese un bonito colofón para su carrera de "doñeador" impenitente, como lo es, aunque en distinta medida, para el protagonista del *De vetula* la consumación de sus deseos con una mujer que había amado hace veinte años y a la que ya no sabía inocente del engaño del que fue víctima en sus mocedades.

"DE MERCATORE" Y "RIDMUS DE MERCATORE"

Para el episodio de Pitas Payas (o Pajas), la crítica no ha podido señalar un antecedente claro, y, en su defecto, Joan Corominas (1973: 200) adujo una de las versiones de la comedia *De mercatore*, especialmente la rimada, conocida como *Ridmus de mercatore*, pero, puestos a buscar coincidencias, a pesar de las importantes divergencias, las podremos hallar tanto en el texto en dísticos elegiacos y en cuartetas monorrimas.[18]

[18] La crítica por lo general ha emparentado el ejemplo de Pitas Payas con la tradición del *fabliaux*, aunque no le haya encontrado una fuente conocida; Donald McGrady (1978), a partir de versiones posteriores al *Libro de buen amor*, ha reconstruido el posible arquetipo del cuento.

En el relato castellano, Pitas Payas es pintor, pero se hace mercader al decidir viajar a Flandes, recién casado, para traerle muchos regalos a su mujer: "Nostra dona, yo volo ir a Frandes, portaré muyta dona" (475b); en el *Ridmus*, el protagonista es un mercader, que, al añorar su casa y a su esposa, resuelve regresar, después de ocho años en tierras muy lejanas, y que, para compensarla, le compra piedras preciosas y vestidos:

> Quidam uir officio uiuens mercatoris
> Septem annis extitit in longuinquis horis;
> In octavo senciens stimulum amoris,
> Cui domum commiserat, fit memor uxoris.
> Ad uxorem igitur cupiens redire,
> Gemmas emit uarias, potestatis mire.
> Et quascumque poterat uestes reperire,
> Quas uxori credidit posse conuenire.

('Un varón que vivía del oficio de mercader estuvo siete años en países lejanos; en el octavo, sintiendo el estímulo del amor, de cuyo hogar se lamenta, se acuerda de su mujer. Deseando, pues, regresar con su mujer, compra varias gemas, de valor admirable, y había sido capaz de hallar algunos vestidos que creía que podían estarle bien a su mujer').

En el *De mercatore*, el protagonista, también mercader, determina abandonar su casa para acrecentar sus riquezas: "Institor intentus augendis rebus in orbem/ pontum conscendit ut cumularet opes" (1-2), 'Un mercader, con la intención de aumentar su hacienda, se embarcó en la mar para acumular riquezas'.[19] El Arcipreste ha parecido combinar los dos textos latinos, al iniciar su relato antes de que Pitas Payas haya emprendido su viaje (no por mar, sino por tierra), y al alegar como su causa la adquisición de unos regalos, no especificados, pero quizá pensados para premiar a su mujer, con quien acaba de casarse. En el *De mercatore*, el narrador anuncia desde el principio las negligencias del mercader: "Pulcra sui coniux et adhuc immunis ab omni/ prole relicta fuit et sine teste domi" (3-4), 'Su bella esposa fue dejada sin ningún hijo y sin ninguna guarda para su casa'; y, a continuación, introduce una extensa reflexión sobre los peligros de conceder a una mujer demasiada libertad, sobre todo si es joven y hermosa:

> Poteritne suos compescere motus
> In fragili sexu femina, pulcra, potens?
> In somnum poterit longas deducere noctes,
> Quas solet insomnes reddere promptus amor?
> Feminee levitatis opus gravitate pudoris
> Castigare potest sollicitata procis?

[19] El mercader o comerciante siempre estaba viajando, y por eso se hallaba expuesto a los posibles engaños y deslealtades de su mujer; es el oficio que tiene el protagonista del famoso cuento de la "perrilla llorosa" en la *Historia septem sapientium*, V: "Fuit quidam mercator, qui habebat uxorem bonam et castam quam diligebat valde. Volens itaque remotius ire dixit uxori suae: 'o cara uxor, ego volo arripere longum iter. precor, iura mihi quod, si moriar, tu non quaeras accubare cum alio viro; et si tu mortua fueris, ego non coniungar alteri'", 'Èrase un mercader que tenía una mujer buena y casta a la que amaba mucho. Teniendo la intención de ir muy lejos dijo a su mujer: 'Oh, querida esposa, yo querría emprender un largo viaje. Te suplico que me jures que, si muero, no quieras acostarte con otro hombre; y si tú murieras, yo no me casaré con otra'; también lo ejerce el marido del cuento de "el amante y la espada" en el *Esopete historiado* (Toulouse, 1488), dentro de las "fábulas coletas", X: "Un mercader partiendo para una feria dexo en guarda la muger a su suegra porque ge la tuviesse honesta et castamente" (ed. Victoria A. Burrus y Harriet Golberg 1990: 145).

Cum uir abest, seruare potest, custode pudore,
Uxor inaccessum sola cubile suum?
Si presente uiro placuit sibi gloria noctis,
Vix absente potest esse pudica diu
Incestare solet quandoque licentia maior,
Que, si non animo, corpore casta foret.
Nescit ab excessu sua femina facta tueri,
Semper in illicitum luxuriosa ruit.
Tam procul ergo uiro, libertas uota sequendi
Quo minus ista queat esse pudica facit.
Ad Veneris mores usumque libidinis urgent
Cuncta quibus fieret casta, remissa sui:
Absens uir, sine teste locus, caro prodiga luxus,
Instantes proceres et sua forma placens (5-24)

('¿Acaso podía, bella, fuerte, perteneciente al sexo débil, refrenar sus pasiones? ¿Podía pasar dormida las largas noches que el amor presto suele volver insomnes? La obra de la inconstancia femenina ¿puede ser corregida por la fuerza del pudor, al ser acosada por galanes? Cuando el marido está ausente, ¿puede la mujer sola conservar, con el respeto al pudor, su cama vacía? Si estando presente el marido, ya desea los placeres de la noche, estando ausente, apenas puede mantenerse pudorosa por mucho tiempo. La mucha libertad suele a veces corromper a la que sería casta, sino de pensamiento, al menos de obra. La mujer no sabe proteger sus hechos del exceso, siempre, lujuriosa, cae en lo ilícito. Tan pronto como su marido se halla lejos, la libertad de seguir sus deseos la hace incapaz de ser pudorosa. Muchas cosas (por las cuales, si estuvieran apartadas de ella, sería casta) urgen a los hábitos de Venus y al uso de la lujuria: el marido ausente, un hogar sin vigilancia, la carne ansiosa de lujuria, los caballeros acosadores y su belleza arrebatadora').

El Arcipreste, en menor medida, por supuesto, también insiste en esas debilidades de la mujer, más explicables por la condición de recién casada de la protagonista, quien había probado los dulzores de la carne, pero no lo suficiente para cansarse de ellos o poder olvidarlos por mucho tiempo, y por eso un mes se le hace un "año entero" (para los médicos, la histeria se manifestaba especialmente en las mujeres que por motivos diversos interrumpían su actividad sexual):

Como era la moça nuevamente casada,
Avié con su marido fecha poca morada;
Tomó un entendedor e pobló la posada,
Desfízose el cordero, que dél non finca nada (478).

Para la descripción del pecado de adulterio, el Arcipreste parece basarse más en el *Ridmus* que en el *De mercatore*: "Set hec, dum hic aberat, alium amauit,/ quem furtim in lectulo sibi copulauit" (III, 1-2), 'Pero esta, mientras él se hallaba ausente, amó a otro, con quien se unió secretamente en su lecho'; sin embargo, ha prescindido del motivo del nacimiento del hijo que aparece en sus dos posibles modelos, y lo ha sustituido por el del cambio de la pintura de un animal que el marido, para controlarla, había dibujado debajo del ombligo de su mujer: con las prisas, el amante, a la hora de restituirla, en lugar de volver a pintar un corderito, pinta un carnero adulto. A pesar de esa diferencia importantísima, que obliga a suponer una fuente desconocida, el Arcipreste ha subrayado la astucia con que la mujer justifica a su marido el trueque de un animal por otro similar, por más que

también proverbial en ese tipo de relatos, a la manera cómo la protagonista de las comedias latinas explica a su marido el nacimiento de un hijo, afirmando que lo ha concebido, no por las relaciones con otro hombre, sino por haber ingerido o tragado nieve:

> Illa rogata refert, cum uult, indigna rogari,
> Possit ut urbana fallere fraude uirum:
> "Queris quis pater est? Nescis me matre parentem
> te fore? Forte fores te faciente fidem:
> lege maritali si sum tibi iuncta, parens es;
> hoc probat ipsa caro qua sumus una duo.
> Concepi, non passa uirum, neque federe leso;
> Si peperi, materque fui, sic sic puer iste
> Te de iure suum uindicat esse patrem (53-62);

('Ella contesta a las preguntas, porque él lo quiere; indignada por ellas, llega a engañar a su marido con una burla sutil: '¿Me preguntas quién es el padre? ¿No sabes que, al ser yo su madre, tú has de ser el padre? Si acaso me crees, tú lo eres. Si yo estoy unida a ti por la ley del matrimonio, por fuerza tú eres el padre; lo prueba la misma carne por la que de una somos dos. Yo he concebido, no por haber sufrido a un hombre, ni por mancillar mi honra; por haber probado la nieve, mi vientre se ha vuelto pesado. Si yo he dado a luz y he sido madre, así este niño defiende que, según el derecho, tú eres su padre').

En el *Ridmus*, la esposa ofrece la misma versión, pero añade un elemento que hace más verosímil el engaño, el del pensamiento y el deseo del marido ausente en el momento de la fecundación, producida por la caída de nieve en su regazo:

> Ego quidem coniuge ueluti priuata,
> Et deserta penitus, et ut uiduata,
> Plus quam decet feminam, eram desolata,
> Nulli tamen ideo uiro sociata.
> Semel magis solito de te cogitaui
> Quem solum pre ceteris omnibus amaui.
> Tunc tenere lectulo te desideraui
> Et quia sic uolui, sic esse putaui.
> Interim, dum meditor de te tota mente,
> In sinum ab aere niue coruente,
> Ego facta grauida, uentre tumescente,
> Hunc a te concipio licet tunc absente (IX-XI)

('yo como despojada de cónyugue y profundamente solitaria, y como si fuera viuda, estaba desolada, más de lo que conviene a una mujer, por tanto no unida a ningún hombre. Al mismo tiempo, pensaba en ti más de lo acostumbrado, a quien amaba por encima de todos los otros. Entonces te deseaba en el delicado lecho, y porque así lo deseaba, así consideraba que ocurría. En el intervalo, mientras pensaba en ti con toda el alma, cayendo nieve desde el aire en el regazo, yo, quedándome embarazada, con el vientre hinchado, lo concebí de ti, a pesar de que tú entonces estabas ausente').

En el *Libro de buen amor*, Pitas Payas, al igual que el mercader de las comedias latinas, pide explicaciones a su mujer, al comprobar que el cordero se ha convertido en un carnero, con un par de cuernos muy visibles: "Cató Don Pitas Pajas el sobredicho lugar,/ e vido un grand carnero con armas de prestar:/ '¿Cómo es esto madona, o cómo pode

estar/ que yo pinté corder e trobo este manjar?' (483); la mujer halla una explicación muy sencilla para el fenómeno, y, como en el *Ridmus*, a través de ella alude indirectamente a la despreocupación e indolencia del marido: "Como en este fecho es siempre la muger/ sotil e malsabida, diz: '¿Cómo, mon señer,/ en dos anos petid corder non se fazer carner?/ Vós veniéssedes tenplano e trobariades corder'" (484). Si en el *Libro de buen amor*, es la mujer quien burla al marido, en las comedias latinas, en cambio, es el marido quien acaba por burlar a la mujer, llevándose al niño de viaje, vendiéndolo a unos esclavos y, a su regreso, diciendo a la madre que su hijo, al haber sido creado de la nieve, por su exposición al sol, se había transformado en agua.

Si en las comedias el protagonista pasa siete años fuera de su casa, en el *Libro de buen amor* Pitas Payas sólo está dos: "Fuese Don Pitas Pajas a ser novo mercadero;/ tardó allá dos años, mucho fue tardinero" (477bc), "Monstrat certificans septeni circulus anni,/ se non esse patrem" (*De mercatore*, 51-52), 'El transcurso de siete años muestra con certeza que él no era el padre', "septem annis extitit in longuinquis horis..." (I, 2), 'Estuvo siete años en tierras remotas'; sin embargo, entre los *carmina cantabrigensia*, aparece un poema con el mismo argumento que las comedias latinas, y en el que el mercader vuelve al hogar después de dos años: "Duobus/ volutis annis/ exul dictus/ revertitur" (V, 1-4; Ricardo Arias y Arias 1970: 36), 'Transcurridos dos años, el desterrado regresó'.[20] El Arcipreste y el anónimo poeta de los *Carmina* exhiben cierta afinidad a la hora de presentar el relato como algo risible: "Del que olvidó la muger te diré la fazaña,/ si vieres que es burla, dime otra tan maña" (474ab), "Advertite,/ omnes populi,/ ridiculum/ et audite, quomodo/ suevum mulier/ et ipse illam/ defraudaret" (V, 1), 'Prestad atención, todos los del pueblo, a la gracia, y oíd de qué modo la mujer engañó a un suevo y él a ella'.[21]

OTRAS COMEDIAS

Para la descripción de la cuarta serrana, la crítica ha sugerido una posible relación con la de la vieja del *De vetula*, pero en realidad apenas pueden aducirse analogías más allá de las deformaciónes lógicas de la tradicional *desciptio puellae*:

> Accusant vetulam membrorum turba senilis,
> Collum nervosum, scapularum cuspis acuta,
> Saxosum pectus, laxatum pellibus uber.
> Non uber sed tam vacuum quam molle, velut sunt
> Burse pastorum, venter sulcatus aratro.
> Arentes clunes macredine crudaque crura,
> Inflatumque genu, vincens adamanta rigore,
> Accusant vetulam membrorum marcida turba (II, 501-508)

> ('El conjunto senil de miembros es el propio de una vieja, el cuello nervudo, la punta aguda de las espaldas, el pecho como roca, el seno dilatado por las pieles. No era un seno sino bolsas de pastores, tan vacíos como blandos, el vientre surcado por un arado. Las nalgas secas y

[20] El motivo de la mujer de un mercader que intenta convencer a su marido de que, durante su prolongada ausencia, ha tenido un hijo de la nieve procede de la literatura clásica y se documenta, posiblemente a través de Oriente, en el *fabliau*, "Enfant qui fu remis au soleil", y en otros géneros afines, ya también en lengua francesa o en otras, desde la italiana a la alemana (véase Adolphe Dain 1931: 264 y Felicia de Casas 1994: 32, n. 37).

[21] John S. Geary (1996: 249) ha sugerido algún pararelo en ese sentido con el *fabliau Le Dit des perdriz*: "Por ce que fabliaus dire sueil,/ en lieu de fable dire veuil/ une aventure qui est vraie,/ d'un vilain qui delez sa haie/ prist. II. pertris par aventure".

> flacas, y las piernas duras o groseras, y la rodilla hinchada, que supera en dureza al diamante, manifiestan que el conjunto marchito de miembros es el de una vieja')

María Rosa Lida de Malkiel (1973: 173-174) y Gybbon-Monypenny (1988: 321), con razón, señalan que el retrato de esa serrana invierte, casi rasgo por rasgo, punto por punto, el de don Amor sobre la mujer ideal (si, en un caso, la boca ha de ser pequeña, en el otro, en cambio, es grande, y etc.).[22] Para documentar la *retractatio* introducida en las estrofas 1015 y 1016 ("yo non vi en ella ál.../ Mas, en verdat, sí, bien vi fasta la rodilla"), Alberto Blecua (1992: 536) había aportado el ejemplo de la comedia *De tribus puellis*: "Non referam, que quamuis poteram meliora referre,/ illam cum vidi, sed tibi non referam.../ Vix me continui, cum corpora nuda viderem..." (261-263), 'No lo referiré, aunque podía referir lo mejor, cuando la vi, pero a ti no lo contaré. Apenas me contuve cuando había visto el cuerpo desnudo...'.[23] Pero las concordancias con el género que estamos estudiando no se agotan aquí, y pueden hallarse otras, quizá más significativas, en otras comedias en las que se describe con detalle a los criados o esclavos de los protagonistas.[24] En el *Alda* de Guglielmo de Blois, Pirro se enamora de oídas de la heroína, que había crecido bajo la estricta vigilancia de su padre, lejos del contacto y la conversación de los hombres; el criado de aquél, Spurio, juega un papel importante, al aconsejar a su señor en sus amores por la doncella encerrada, y constituye un estupendo contrapunto de los protagonistas, empezando por sus rasgos físicos, de los que podemos

[22] A propósito de los pechos, en su *Corbaccio*, Boccaccio, solo unos cuantos años después que Juan Ruiz, describe, por boca del difunto marido de la mujer de la que se ha enamorado, la extraña metamorfosis que su amada había experimentado con los años: "In quello gonfiato, che tu sopra la cintura vedi, abbi per certo ch'egli non v'è stoppa né altro ripieno che la carne suola di due bozzacchioni, che già forse acerbi pomi furono, a toccare dilettevoli e a veder similmente, come che io me creda che così sconvenevoli li recaes del corpo della madre; ma lasciamo andar questo. Esse, qual che si sia la cagione, o troppo l'essere tirate d'altrui, o il soperchio peso di quelle che distese l'abbia, tanto oltre misura dal loro natural sito spiccate e dilungate sono, se cascare le lasciasse, che forse, anzi sanza forse, infino al bellico l'aggiugnerebbono, non altrimenti vote o vizze che sia una vescica sgonfiata; e certo, se di quelle, come de' capucci s'usa a Parigi, a Firenze s'usasse, ella per leggiadria sopra le spalle se le potrebbe gittare alla francesca" (Pier Giorgio Ricci 1965: 532-533). Bernat Metge, por su parte, en *Lo somni*, abrevia bastante su fuente, en la que se le cruza el recuerdo del *De vetula* ("Non uber sed tam vacuum quam molle, velut sunt/ Burse pastorum"): "¿Les sues mamelles, quines penses que sien? Cert, blanes com a cotó, grans entrò al llombrígol e buides com a bossa de pastor" (Lola Badia 1999: 143). La última serrana a la que se enfrenta el Arcipreste exhibe unos pechos con una desmesura parecida, pues, encorsetados, ya alcanzan la cintura, y sin encorsetar podrían llegar hasta debajo de las ijadas, más o menos a la altura de la cabeza del fémur: "Por el su garnacho tenia tetas colgadas,/ dávanle a la çinta pues que estavan dobladas,/ ca estando senzillas darl'ién so las ijadas" (1019 ac).

[23] Una *retractatio* similar introduce Geoffroi de Vinsauf en su *Poetria nova*, 593-599: "Sit locus astrictus zonae, brevitate pugilli/ circumscriptibilis. Taceo de partibus infra:/ aptius hic loquitur animus quam lingua. Sed ipsa/ tibia se gracilem protendat; pes brevitatis/ eximiae brevitate sua lasciviat. Et sic/ a summo capitis descendat splendor ad ipsam/ radicem, totumque simul poliatur ad unguem" (Edmond Faral 1961: 215), 'La parte de la cintura es estrecha, con la estrechez del puño redondo. Silencio las partes de abajo: aquí es más conveniente que hable el alma que la lengua. Pero la misma tibia se alarga de manera delicada. El pie, de una rara pequeñez, juega con su pequeñez. A lo sumo el esplendor de la cabeza descienda a la propia raíz, y todo al mismo tiempo sea reluciente hasta la uña'.

[24] María Rosa Lida de Malkiel (1973: 173) había mencionado los casos de Geta y Spurius como los de un tipo de fealdad masculina "antítesis del caballero cortés", y los había relacionado con el villano de Brocelandia en el *Yvain* de Chétien de Troyes y el boyero que Aucassin encuentra en el bosque en *Aucassin et Nicolete*. Sin embargo, no se decidió a sugerir analogías con la descripción de la última serrana del *Libro de buen amor*, y las buscó especialmente en la de Béroe que ofrece el *Ars versificatoria* de Mathie de Vendôme, quien empieza comparando el modelo con una de las Furias y con un espectro: "Altera Tisiphone, confusio publica, larvae/ consona..." (1-2), 'Otra Tisífone, una turbación pública, fantasmas en armonía...'.

destacar su nariz y piernas: "Deturpant oculos frontis sub valle sepultos/ silva supercilii *continuusque sopor.../ Et picturate calige mentita colorem/ scribitur assiduo tibia rubra* foco" (173-174 y 189-190), 'la selva de cejas y el continuo adormecimiento desfiguran los ojos sepultados bajo el valle de la frente.../ y simulando el color de la caliga pintada, la tibia tiene un grabado rojo por el fuego asiduo'.[25] En el *Libro de buen amor*, el Arcipreste describe los ojos de la serrana como "fondos, bermejos" (1012c), y en esas características, a pesar de coincidir con el *Alda*, no puede postularse una influencia directa, pero, en un aspecto tan realista como el de las vejiguillas en las piernas, formadas al pasar largo rato frente al fuego, podría demostrar su uso de esa comedia latina (y es curioso que a la serrana de la cantiga se la llama Alda): "de las cabras de fuego una grand manadilla" (1016c).

En el *Geta*, Vitalis de Blois presenta al esclavo homónimo (Sosias en la comedia de Plauto) perplejo al verse a sí mismo guardando las puertas de la casa de su amo a la que acaba de llegar: en realidad, está contemplando a Archas (Mercurio en su modelo), que ha adoptado su forma para acompañar a Júpiter en la seducción del Alcmena; Geta, para disuadir a su interlocutor de que sólo hay uno como él, decide recordar sus rasgos físicos más importantes, en los que sobresalen el color negro de su piel, los pelos en las barbas y en las mejillas, los ojos rojos, etc:

> Totus inaudita fedaque nigredine dampnor
> Atque color membris omnibus unus inest:
> Sum uelut Ethiopes aut quales India nutrit.
> Eterna scabie leditur atra cutis,
> Hirsutum caput est et cinctum crine caprino,
> Frons breuis et naris longa, rubent oculi;
> Menta genasque tegit et obumbrat silva pillorum...
> Zonaque nulla potest hunc catigare tumorem
> Cum pane absortis dum tumet aluus aquis...
> Sed sic dum crebro singultu colligit iram
> Ad certum muto tenditur usque genus (327-333, 337-338 y 340-341)
>
> ('Todo yo estoy dañado por un color negro feo e insólito, y un mismo color se halla en todos mis miembros: soy como los etíopes o como el que crece en la India. Una sarna imperecedera agrieta mi negra piel, la cabeza es peluda y está coronada por una cabellera caprina, la frente es pequeña y la nariz larga, los ojos se ponen rojos; la selva de los pelos oculta y ensombrece la barba y las mejillas... Ninguna cintura puede reprimir esta hinchazón cuando la barriga se hincha por el pan absorbido con agua... Pero mientras así con palpitaciones frecuentes concentra su ira, mi miembro viril se extiende seguro hasta la rodilla')

El Arcipreste describe los cabellos de la serrana con un color semejante al de la corneja: "cabellos chicos, negros, más que corneja lisa" (1012b); Vitalis de Blois había empleado como punto de referencia la cabra: "Hirsutum caput est et cinctum crine caprino" (en el retrato de sí mismo, Juan Ruiz se refiere a sus cejas "prietas como cabrón", al menos según el manuscrito S, como recuerda Alberto Blecua 1992: 555). El Arcipreste destaca en la serrana una barba bastante poblada: "Mayores que las mías tiene sus prietas barbas" (1015a); Vitalis de Blois alude a los muchos pelos que su personaje tiene en la cara y

[25] María Rosa Lida de Malkiel (1973: 173-174, n. 13) aporta el paralelo con el *Ars versificatoria*, 58: "Tibia vermescit scabie", 'la pierna se pudre por la sarna'.

barba: "Mentas genasque tegit et obumbrat silua pilorum". El Arcipreste, siguiendo la tradición de las mujeres criadas en el campo, insinúa que el cutis de la serrana es negro o moreno: "Costillas mucho grandes en su negro costado" (1020a); Vitalis de Blois insiste exageradamente en el color obscuro del esclavo: "Totus inaudita fedaque nigredine dampnor/ atque color membris omnibus unus inest" (y el Arcipreste habla de sí, con una lítote: "es un poquillo baço").[26]

Entre las comedias elegíacas, la titulada *De uxore cerdonis*, Iacopo de Benevento utiliza como protagonista -eso sí, en tercera persona- a un representante del clero, al que se llama "presbiter", "sacerdos", etc, y que pretende la seducción de una mujer casada; el preste en cuestión, para satisfacer sus deseos, contrata a una alcahueta, quien, después de recibir una generosa compensación, visita a la dama, y, al no conseguir convencerla, disuade a su cliente de insistir en su propósito y le anima a elegir a otra mujer: "Invenias aliam, quia te non diligit ipsa;/ que te contempnit, tu nec amare velis" (187-188), 'Requiere a otra, porque ésta no te ama, y no quieras amar a quien te desprecia'. En la décima aventura, el Arcipreste delega en doña Urraca la búsqueda de una dueña, y la alcahueta le propone una "biuda loçana,/ muy rica e bien moça" (1318ab), a quien sin embargo no logra persuadir para que ame a su amo, y en ese sentido adopta una actitud muy clara y nada ambigua para con él:

> Assaz fizo mi vieja quanto ella fazer pudo,
> Mas non pudo trabar, atar nin dar nudo:
> Tornó a mí muy triste e con coraçón agudo,
> Diz: "Do non te quieren mucho, non vayas a menudo" (1320)

En el primer episodio, tras padecer la cólera de la "señora de dueñas", a la que ya no puede volver a ver, por culpa de los tradicionales mestureros, el Arcipreste decide poner el ojo en otra muchacha: "Querer do no me quieren faría una nada,/ responder don no me llaman es vanidad provada" (106bc). En la comedia latina, en cambio, el protagonista porfía en su amor hacia la dama casada, incluso a costa de su muerte, y la alcahueta, en semejante disyuntiva, decide visitarla de nuevo, llevándole esta vez diversos regalos de un gran valor económico: el sacerdote, a pesar de que el marido le había tendido una trampa, consigue pasar toda una noche con ella.

En la tercera aventura, el Arcipreste se enamora de una "dueña de buen linaje e de mucha nobleza" (168a), a quien, a través de un "buen mensajero", hace llegar una serie de regalos, pero en quien no halla ninguna receptibilidad, según anuncia desde un principio utilizando una imagen documentada especialmente en Ovidio: "Por amor d'esta dueña fiz trobas e cantares,/ senbré avena loca ribera de Henares" (170ab); en ese sentido, Francisco Rico (1982: 53-55), entre otros muchos ejemplos, había aducido el del *Pamphilus*, en que la alcahueta recrimina a Galatea que su cliente logre tan escaso favor: "Nam sibi nulla refert semina durus ager./ Quis nisi mentis inops sua semina mandat arene?"(560-561), 'Pues su duro campo no produce ningún fruto. ¿Quién sino un loco enterraría semillas en la arena'. En la *Lidia*, Arnolfo de Orleans usa la imagen en

[26] En el *Corbacho*, el Arcipreste de Talavera, a propósito de la envidia que despierta en una mujer la alabanza de la hermosura de otra, se recrea en rasgos parecidos, y en ocasiones parece dejarse influir por Juan Ruiz, e influye claramente en *La Celestina*: "No la han visto desnuda como yo el otro día en el baño: más negra es que un diablo [...]; sus cabellos negros como la pes, la cabeça gruesa, el cuello gordo e corto como de toro [...]" (II, 4; ed. Marcella Ciceri 1990: 179-180).

un contexto, si cabe, más próximo al del tercer episodio amoroso del *Libro de buen amor*. Lidia, casada con el duque Decio, se enamora del caballero Pirro, a cuya casa envía a una de sus criadas, Lusca, para explorar sus sentimientos; Pirro, sin embargo, rechaza los ofrecimientos de la mensajera, apelando a su fidelidad al duque, que también la exige en su mujer; con esas malas noticias, Lusca regresa a casa de su señora para anunciárselas: "Lidia, perdidimus, quia nil maris edit harena,/ perdidimus sterili semina lapsa solo" (177-178), 'Lidia, hemos perdido, porque la arena del mar nada produce; hemos perdido las semillas al dejarlas caer en un suelo estéril'. Tanto el Arcipreste como Arnolfo de Orleans han recurrido a una imagen muy tópica en circunstancias prácticamente idénticas: sólo habría faltado que los versos del primero estuviesen puestos en boca del "buen mensajero", después de su fallida negociación con la dueña de turno.

A lo largo de las páginas anteriores, no siempre con la misma convicción, se ha podido demostrar el conocimiento que tenía el Arcipreste de la mayoría de comedias elegíacas, y el uso que llegó a hacer de todas ellas, al repartirlas unas veces en diversos episodios y al concentrarlas otras en uno solo, siguiendo una técnica de composición que ya había adoptado en las fábulas esópicas, cuando no se limitaba a elegir una versión, la de Walter el Inglés, como se creía, sino que recurría a otros *Romuli*. Nunca llegó a emplear de manera exclusiva una sola comedia para pergeñar cada una de sus aventuras amorosas, y semejante proceder ya lo puso de manifiesto para la de don Melón y doña Endrina, basada claramente en el *Pamphilus*, pero perfilada a través del *De Vetula*, o también, por ejemplo, para la de doña Garoça, elaborada a partir de la combinación, bastante sutil, entre el *Pamphilus* y el *De nuntio sagaci*.[27] En todas esas comedias, los protagonistas logran sus objetivos, la relación sexual con la mujer de la que se enamoran, pero en el *Libro de buen amor* la voz que dice yo en contadas ocasiones consigue satisfacer sus deseos, y cuando lo hace o bien se ve obligado a colmar los de una serrana a quien no se había planteado seducir, y a quien ni siquiera codiciaba, o bien se metamorfosea en otro personaje, o bien la dueña a la que ha rendido, no por sus encantos, sino gracias a la magia de la alcahueta, muere al poco tiempo. En ese punto, el Arcipreste se ha apartado de sus modelos, porque ha querido dar una versión de sí mismo totalmente incompatible para el "loco amor", y de esa manera encauzar a los lectores de su obra hacia el "buen amor" de Dios: ha dedicado una parte importante de ella a los consejos para la seducción de dueñas, pero, a la vista de los resultados obtenidos por su protagonista, ha dado a entender que para unos cuantos revolcones hay que tomarse excesivas molestias, y que en ese sentido es más fácil y mucho más productivo buscar la salvación eterna.

[27] Para la influencia del *De nuntio Sagaci* sobre el *Pamphilus*, véase Stefano Pittaluga (2002).

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Marcel, ed., Mathieu de Vendôme, *Milo*, en Cohen, Gustave, *La "Comédie" Latine en France au XII^e siècle*, pp. 155-177.

Alarcos Llorach Emilio, "*Libro de buen amor*, 432d, ¿ancheta de caderas?", *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época*, en Manuel Criado de Val, ed., Seresa, Barcelona, 1973, pp. 171-174.

Arias y Arias, Ricardo, ed., *La poesía de los goliardos*, Gredos, Madrid, 1970.

Badia, Lola, ed., Bernat Metge, *Lo somni*, Quaderns Crema, Barcelona, 1999.

Bertini, Ferruccio, ed., *De uxore cerdonis*, en *Commedie latine del XII e XIII secolo*, Universidad de Génova, 1998, vol. VI, pp. 431-503.

–, ed., Guglielmo di Blois, *Alda*, en *Commedie latine...*, pp. 13-109.

Blecua, Alberto, ed., *Libro de buen amor*, Cátedra, Madrid, 1992.

Budraghi, Paola, ed., *De mercatore*, en *Commedie latine...*, 1980, vol III.

Burkard, Richard, *The Archpriest of Hita and the Imitators of Ovid: A Study in the Ovidian Background of the "Libro de buen amor"*, Newark, Delaware, 1999.

Burrus, Victoria A., y Golberg, Harriet, ed., *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, Madison, Seminary of Medival Studies, 1990.

Casas, Felicia de, ed., *Fabliaux. Cuentos medievales franceses*, Cátedra, Madrid, 1994.

Cadoni, Enzo, ed., Geoffredo di Vinsauf, *De tribus sociis*, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Universidad de Génova, 1980, pp. 305-349.

Cejador, Julio, ed., Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, La Lectura, Madrid, 1913; reimpr. Espasa Calpe, Madrid, 1967, 2 vols.

Ciceri, Marcella, ed., Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera*, Espasa Calpe, Madrid, 1990 (Austral, 95).

Cohen, Gustave, ed., *La "Comédie" Latine en France au XII^e siècle*, París, Les Belles Lettres, 1931, 2 vols.

Corominas, Joan, ed., Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, Madrid, Gredos, 1973.

Creixell Vidal-Quadras, Inés, ed., Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, Quaderns Crema, Barcelona,1985.

Dagenais, John, "'Avrás dueña garrida'. Language of the Margins in the *Libro de buen amor*", *La corónica*, XV (1986-1987), pp. 39-45.

Dain, Alphonse, ed., *De nuncio sagaci*, en Gustave Cohen, ed., *La "Comédie" Latine...*, vol. II, 105-165.

–, ed., *De mercatore*, *Ibidem*, pp. 260-278.

Faral, Edmond, *Les artes poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Champion, París, 1961.

Förster, Richard, ed., "Rasis *Physiognomiae*, versio latina a Gerardo Cremonensi facta", en *Scriptores Physiognomonici*, vol. II, Teubner, Leipzig, 1994, pp. 161-179.

García-Bermejo, Miguel M., ed., Juan de Lucena, *Repetición de amores*, en Pedro Cátedra, dir., *Tratados de amor en el entorno de "Celestina" (siglos XV-XVI)*, Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 95-160.

García Gómez, Emilio, ed., Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, con un prólogo de Ortega y Gasset, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Geary, John S., "The 'Pitas Payas' Episode of the *Libro de buen amor*: Its Structure and Comic Climax", *Romance Philology*, XLIX (1996), pp. 245-261.

Giorgio Ricci, Pier, ed., Boccaccio, *Corbaccio*, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol IX, Ricardo Ricciardi, Milán, 1965.
Griffin, Nathaniel Edward, ed., Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*, The Mediaeval Academy of America Cambridge, Massachusetts, 1936; Kraus, Nueva York, 1970.
Gualandri, Isabella, y Orlandi, Giovanni, ed., Arnolfo de Orlénas, *Lidia*, en *Commedie latine..*, 1998, vol. VI, pp. 113-318.
Gybbon-Monypenny, G. B., ed., *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid, 1988.
Joset, Jacques, ed., *Libro de buen amor*, Taurus, Madrid, 1990.
Lacarra, María Jesús, ed., *Sendebar*, Cátedra, Madrid, 1989.
Lecoy, Félix, *Recherches sur le " Libro de buen amor "*, con un suplemento bibliográfico por Alan D. Dyermond, Gregg International, Farnborough, 1974.
Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan Ruiz. Selección del "Libro de buen amor" y estudios críticos*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.
–, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Eudeba, Buenos Aires, 1962.
McGrady, Donald, "The Story of the Painter and his Little Lamb", *Thesaurus*, 33 (1978), pp. 357-406.
Morreale, Margherita, "'Falló çafir golpado' 1387c: Análisis de la adaptación de una esópica en el *Libro de buen amor*", en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1975, vol. III, pp. 369-374.
–, "La fábula de las liebres en el *Libro* del Arcipreste de Hita", *Medieoevo Romanzo*, XII (1987), pp. 403-442.
– "La fábula del caballo y del asno en el libro del Arcipreste de Hita", *Revista de Filología Española*, LXXI (1991), pp. 23-78.
Morros, Bienvenido, "Nuevas fuentes del *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 55 (2002), pp. 231-260.
–, "El episodio de doña Garoça a través de sus fábulas", *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, V (2003), pp. 9-51.
–, "Dos fábulas esópicas en el *Libro de buen amor*", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII (2002), pp. 113-129.
–, "El *Libro de buen amor* como una poética (a la luz de otras obras del mester de clerecía)", *Studi Ispanici*, (2002), pp. 13-29.
–, "Las propiedades del dinero y del vino en el *Libro de buen amor* a la luz de las comedias elegiacas", *Bulletin Hispanique*, I (2003), pp. 19-50.
Pittaluga, Stefano, "Ovidio 'ethicus' fra satira e parodia nella commedia latina medievale", en *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Liguori, Nápoles, 2000, pp. 59-71.
Peláez Benítez, María Dolores, ed., Pedro de Chinchilla, *Libro de la Historia Troyana*, Complutense, Madrid, 1999.
Pelletier Norris, Frank, ed., *La corónica troyana. A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's "Historia destructionis Troiae"*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1970.
Pujol, Josep, "De Guido delle Colonne a l'Ovidi epistolar: sobre el rendiment narratiu i retòric d'unes fonts del *Tirant lo Blanc*", *Anuari de l'agrupació Borrianenca de cultura. Revista de Recerca Humanística i científica*, VIII (1997), pp. 133-174.

Ravasini, Ines, ed., Eneas Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes, Eurialo franco y Lucrecia senesa*, en Pedro Cátedra, dir., *Tratados de amor en el entorno de "Celestina" (siglos XV-XVI)*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 161-217.

Rico, Francisco, "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 301-325.

–, "Sembré avena loca ribera de Henares", en *Primera Cuarentena y Tratado general de literatura*, Quaderns Crema, Barcelona, 1982.

Robathan, Dorothy M., ed., *The Pseudo-Ovidian "De Vetula"*, Hakkert, Amsterdam, 1968.

Rossetti, Gabriella, ed., *De nuntio sagaci*, en *Commedie Latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Universidad de Génova, 1980, pp. 12-125.

Sánchez, Tomás Antonio, "Libro de cantares del Arcipreste de Hita", en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, 1790; reimpr. Con correcciones de Florencio Janer, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, LVII), Madrid, 1966.