

El estudio impresiona por su abundante documentación y buena organización sistemática. Es lástima que no hubiera incluido al castellano y otros idiomas iberorrománicos como lo hacía esperar el título.

JOSÉ JOAQUÍN MONTES GIRALDO.

Instituto Caro y Cuervo.

CARMELO GARIANO, *El mundo poético de Juan Ruiz*, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 107), Madrid, Edit. Gredos, 1968, 262 págs.

Con prudencia plausible, el libro se inicia afirmando que estudios sobre Juan Ruiz "hay ya bastantes, y quizás de sobra". Es posible que el autor lo haya creído así, sobre todo al considerar la copiosa bibliografía con que da fin al volumen (págs. 241-258), pero él sabe bien que no es así, puesto que ha sentido la necesidad de contribuir con este libro, en el cual estudio, madurez y medida regulan cada paso hasta el final. Para dar una idea de ello, pienso en el modo sereno con que el autor disiente sin polemizar o se adhiere sin ponerse a abundar en razones, cuando se trata de cuestiones en que no hay pruebas fuertes. En las págs. 128 y 130 se aparta de la tesis semitista según la han propuesto don Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel, pero lo hace sin levantar ampolla. Tampoco se detiene a esclarecer lo que cree que ya está consolidado, como cuando adhiere a lo de la prisión del Arcipreste (en varios pasajes del libro) o al carácter goliardesco de su musa, porque lo ha puesto así don Ramón Menéndez Pidal. También es comedido el autor en casi todas sus declaraciones y posiciones frente al elusivo Juan Ruiz y su mundo poético. Es una virtud que impresiona a quien se ha pasado años leyendo espinosas controversias sobre Juan Ruiz. Porque la crítica del *Libro de buen amor*, desde Puymaigre hasta hoy, anda marcada por la intemperancia, lo cual no debería suceder siendo que todos admiten lo arenoso, lo huidizo y lo complejo de la problemática del "buen amor". En este sentido, la lección que viene a darnos don Carmelo es de evidente utilidad para la crítica.

El propósito de don Carmelo en este libro es "deslindar los componentes fundamentales del mundo poético de Juan Ruiz, que cristalizaron en una obra tan original para su época y no menos actual para la nuestra" (pág. 11). Empieza el libro con el problema subyacente del *LBA*, o sea *La concepción antropocéntrica* (Cap. I). Se contrae luego al tema que inspira la obra de Juan Ruiz, el amor, con *La fenomenología amorosa* (Cap. II). En seguida, el puente justo para llegar

a la vertiente del quehacer poético, según el compromiso sentado en el título, y ese puente es *La sonrisa del Arcipreste* (Cap. III). De esta característica común al autor y la obra —según se supone—, derivarán las *Actitudes poéticas* (IV), *El verbo poético* (V), *La estructura de la obra* (VI), y *La esencia poética* (VII). El plan es certero, aunque a primera vista no sepa uno cómo figurarse lo que pueda contener el último capítulo.

No es accidental que el autor haya puesto a la entrada de la 'concepción antropocéntrica' lo que él considera puntos claves de la presencia del hombre como tal en el *LBA*: el yo como centro de toda vivencia, la humanización de los rasgos y gestos de los animales, el escogimiento de relaciones entre lo somático y los sentimientos. Tampoco, es, pues, casualidad, que el problema de la irrupción del yo en el *LBA* sea el punto de partida del capítulo primero. Precisamente por no ser posiciones irreflexivas, tampoco entiende uno que al examinar los antecedentes todo se reduzca a Berceo. Spitzer, Castro y María Rosa Lida habían propuesto antecedentes variados: latinos, cristianos, árabes y hebreos. El investigador podía usar de sus íntimas disensiones con respecto a los antecedentes semíticos y explorar con mayor ahínco los cristianos y europeos. El capítulo habría ganado mucho en calidad demostrativa, según el propósito del libro. Habría podido situar a Juan Ruiz en la cumbre del desarrollo del yo como factor axial de la obra literaria. O hubiera podido acogerse a lo sentado por Spizer en su *Note on the Poetical I in Medieval Authors* (en *Traditio*, IV, 1946, págs. 414-422), donde se hace el paralelo en el uso del yo y del propio nombre entre el *LBA* y la *Divina Comedia*. De esta manera, lo que don Carmelo deja insinuado como instinto poético —la misma tesis de don Claudio Sánchez Albornoz en *CuHE*, 1960, págs. 275-289— pasaría a ser lo que muy probablemente fue: sabiduría artística. No es cuestión de fanatismo por Juan Ruiz. Don Juan Corominas en su ed. crítica del *LBA* (1966) ha puesto en evidencia la maestría con que Juan Ruiz administra los ritmos y los metros. Repárese en la selección de los procedimientos poéticos (alegoría, apólogo, episodio, etc.) y en la seguridad con que los pone a contribución el Arcipreste. El admitir estos relieves era apenas cónsono con aquella "proporción y esencia poéticas" que don Carmelo halla y explica (págs. 212 sigs.) muy bien en el *LBA*. Haciendo manifiesta la sabiduría literaria —que no puede confundirse con erudiciones al uso— del Arcipreste, es más comprensible su prodigioso don de hacer brotar vida poniendo en conflicto la doctrina y la experiencia. Es un conflicto que sucede en el hombre como tal, como hombre a secas.

Para entrever la perspectiva de este nuevo protagonista, el hombre a llanas, conviene recordar lo que venía de antes al mundo del Arcipreste. La escena literaria estaba dominada por tres clases de protagonistas: dos de ellos, héroes cristianos, uno santo y otro caballero;

el último, recién llegado, el protagonista de los poemas del mester de clerecía — Apolonio, Alejandro, etc. Interesan todos, aunque para el caso tienen más relieve los dos primeros: el héroe religioso y el héroe épico. Ambos eran objeto de dimensiones descomunales. Aun en obras de tanta ponderación como el *Poema de Mio Cid*, los personajes avanzan tanto sobre la pantalla que sobrepasan las dimensiones normales. Y en lo que hace al santo, su biografía llegaba a convertir el milagro en materia cotidiana. El pecado, por grave que fuera, servía de pronóstico para la intensidad del arrepentimiento. Entonces no quedaba sitio para el hombre a secas. Es Juan Ruiz quien le abre campo. Lo dice muy bien don Carmelo: “al reconducir la poesía al hombre, reintroduce el hombre en la poesía” (pág. 26). Este fondo de crisis en el pensamiento y en la vida medievales se echa de menos porque hay que situar el *LBA* en su perspectiva cultural. Entonces se ve cómo Juan Ruiz, dejando de lado los personajes de mito presente, les sustituye otro que no puede renunciar a los mitos regentes. Es el tinglado en que la risa y la angustia hacen el paño del buen amor.

“Nuestro poeta reivindica, poéticamente, el derecho de amar gozando y de gozar amando”, dice don Carmelo (pág. 50). Uno se pregunta, sin atisbo de respuesta, cuál es el sentido de esta reivindicación, porque no estaba ello en la cuenta del amor según el cristianismo y sí en el islam. “Confesión no pedida, acusación manifiesta”, dice el refrán. Y parece fuera de duda que don Carmelo tiene razón ahí, aunque quizás no la quiera tener.

Por lo demás, este capítulo sobre la fenomenología amorosa está lleno de sagaces observaciones: el adulterio no tiene sitio en el *LBA*, como tampoco las “rameras o zurronas, por ser mcenestras interesadas del loco amor” (pág. 61). Al examinar la dualidad Amor y Mujer, el capítulo llega a niveles muy altos de penetración. La mujer recibe tratamiento especial, “no por su santidad sino por su humanidad”; “su cuerpo no es presa, sino galardón. Su entrega no la hace víctima sino heroína” (pág. 66). Con todo, hay un momento — y tan importante — en que uno no sabe si el análisis cede ante el desco de hacer una frase por definición, o si es que la frase se cuele en lugar del análisis: “En la cita de almas se realiza el buen amor; en la cita de solamente cuerpos se realiza el loco amor. El amor divino es la forma más alta de buen amor” (pág. 67).

Una investigación paciente sobre el mundo poético de Juan Ruiz requiere un examen muy atento del problema amoroso. Está bien que otros hayan salido del paso con apreciaciones que encuadran bien dentro de lo esperable: loco amor, buen amor, tradición trovadoresca, amor cortés, etc. No se le puede exigir a un investigador — sobre todo en el campo de las humanidades — que diga cosas para agradar a todos los lectores. Pero se espera, en casos como el de este libro, que la investigación cave un poco más hondo de lo que ya estaba hecho. Hay

en el *LBA* muy diversos estratos del amor humano, probablemente inspirados en diversas filosofías, que no se aclaran barajándolos en brillante prestidigitación. Pero faltando ese escrutinio riguroso, este capítulo aporta numerosas notas que ayudarán luego a otros investigadores; por ej. "Juan Ruiz alcanza una equilibrada esfera de arte en que hasta el loco amor se justifica en función de lo humano" (pág. 70); "El triunfo de Amor en forma universal es el buen amor al cual aspira el poeta" (pág. 69).

De *La sonrisa del Arcipreste* se puede destacar cualquier parte, pues todas son muy bien fundadas: las situaciones risueñas (pág. 107), el discante entre situación y lógica (pág. 92 y sigs.), los apuntes sobre la parodia, las notas sobre juegos de palabras, etc. son excelentes. Lo que uno lamenta es que no sea más extenso este capítulo.

Don Carmelo presenta un buen cuadro de los puntos de vista que adopta Juan Ruiz a medida que va componiendo su obra. Punto de vista hacia el público: hombres y mujeres contemporáneos y, luego, en la posteridad, otro tanto. Lo atestiguan muy bien las coplas aducidas por don Carmelo (págs. 120 y sigs.). Punto de vista frente a los asuntos: sensibles, sobresensibles, culturales. Es ahí donde don Carmelo asume la tarea de limpiar a Juan Ruiz de toda empañadura semítica, pero acepta — sin crítica — lo goliardesco del Arcipreste. Respeto sus recelos frente al alud de don Américo Castro y ante el ariete crítico de María Rosa Lida. Todavía le quedan muchos puntos por esfumar en el *LBA*. Ahí está el estudio de don Dámaso Alonso, *La bella de Juan Ruiz, toda problemas*; la nota de Oliver Asín, sobre el nombre *Garozza*, y tantos otros pasajes del propio libro del Arcipreste. Y pasando a lo de 'goliardo', aceptado, pero con calma. Qué duda cabe que Juan Ruiz presenta con los vagantes algunas coincidencias en materia de temas. Pero en la forma de tratarlos, qué duda cabe que hay más diferencias que concordancias. No hay en Juan Ruiz ese rico sensualismo del paisaje, ni la epístola en verso para sablear a la familia, ni la insistente invitación a obtener las primicias de amigas vírgenes, ni el delirio torrencial frente a la llegada de la primavera, para proponer sólo algunos elementos notables. El paisaje goliardo es de cualquier parte. Las líneas paisajísticas de Juan Ruiz son de una resaltante índole española.

En cuanto al examen del lenguaje poético hay que abonar a don Carmelo la adhesión a la retórica y la inteligente utilización que de ella hace. Ya lo había exhibido con todo éxito en el análisis de la lengua poética de Berceo. Ahora lo confirma en las pocas notas que le dedica al *LBA*. Pocas, porque alguna porción queda reservada para el examen de la estructura del libro de Juan Ruiz.

Obviamente, la estructura del *LBA* sigue siendo un enigma. La que aquí ofrece el profesor Gariano reúne en sí elementos y criterios

variados. Consta de cuatro aspectos: 1) *La arquitectura poética*, 2) *El ritmo poético*, 3) *La narrativa* y 4) los *Recursos expresivos*. La arquitectura poética consta de tres ciclos, el del tiempo vital, el cultural, y el lírico. El ciclo vital divide todo el desarrollo temático en dos partes: un arte de amar, que termina al final del episodio de don Melón y doña Endrina, y un tramo mayor y final que coincide con el ciclo cultural. La razón del título de ciclo cultural no queda clara, como no sea por coincidir con la cuaresma, seguida luego por el día de Casimodo. Estos dos ciclos se parecen mucho a los propuestos por Roger Walker para la división del *LBA* en dos partes, y por Lecoy. Lo de ciclo cultural correspondería al ciclo ritual de que trata Lecoy. Y el ciclo temporal corresponde a lo que Walker ha llamado *ars amandi* del *LBA*. A estos dos ciclos, don Carmelo agrega uno lírico, que correspondería a lo que en la edición del profesor Corominas se titula "Piezas finales". Don Carmelo no consigue persuadir con estos ciclos porque resultan heterogéneos. ¿O es por eso por lo que propone los ciclos? En ese caso, mejor sería dejar todo intento por conciliarlos. Si el yo poético y autobiográfico los une, también puede probarse que — como la argamasa — une y separa a un mismo tiempo. El ritmo poético, en cambio, como la narrativa y los recursos de expresión, parecen proceder de los criterios formalistas que la escuela rusa y praguense han difundido bajo el nombre de estructuralismo. Pero eso no tiene importancia. La tiene, y mucha, que don Carmelo hace gala de estupendas dotes de investigador en los elementos formales de la obra poética. Sus muestras sobre la variedad métrica, la andadura rítmica, los efectos melódicos, son ciento por ciento convincentes. El examen de la calidad dramática que Juan Ruiz mantiene en el relato, del uso del reclamo y el suspenso, de la matización, de la alternancia siempre viva entre diálogo y acción, muestran a un Arcipreste inagotable en vetas para la investigación.

El capítulo final, *La esencia artística*, es uno de los ensayos más afortunados que he leído sobre la virtud poética del Arcipreste. No me atrevo a destazarlo. Sólo quiero transcribir algunas partes breves: "el poeta que sepa convertir en poesía las acciones humanas tan frecuentemente malentendidas o intencionalmente censuradas por los prejuicios rutinarios o el profesionalismo moralizador de doble cara, ese poeta es maestro, además de artista" (pág. 208); "La poética del Arcipreste, que encierra *in nuce* algunos atisbos estéticos más recientes, descansa sobre la cooperación del lector", y cita la Copla 70 en apoyo justo; "Cuando Juan Ruiz se quita el antifaz profesional para revelar su rostro de varón, no deja por un instante de ser arcipreste profeso y confeso de la Iglesia" (pág. 227).

Y, para cerrar, una minucia técnica. La abreviatura *MHRA Bulletin*, que figura en la nota al pie de la página 131, se ha escapado de la lista dada al final del volumen.

ARISTÓBULO PARDO V.

Ohio State University, Columbus, Ohio,
Estados Unidos de América.

EUGENE DORFMAN, *The Narreme in the Medieval Romance Epic — An Introduction to Narrative Structures* (University of Toronto, Romance Series, 13), Toronto, University of Toronto Press, 1969, 259 págs.

Este libro tiene dos propósitos principales: 1) presentar una teoría experimental sobre el análisis funcional de estructuras literarias en unidades constitutivas, llamadas 'narremas', paralelos con los fonemas y morfemas del análisis lingüístico; 2) ejemplificar la teoría en la práctica, principalmente por el análisis detallado de las obras épicas romances mayores: el *Roland* y el *Cid*, sustentado por un examen menos detallado de doce obras narrativas romances adicionales. Estas comprenden cuatro composiciones épicas francesas: *Gormont et Isembart*, *Pèlerinage de Charlemagne*, *Chanson de Guillaume* y *Couronnement de Louis*; cuatro españolas: *Poema de Fernán González*, *Gesta de los Infantes de Lara*, *Gesta de Sancho II de Castilla* y *La condesa traidora*; y cuatro romances arturianos de Chretien de Troyes: *Erec et Enide*, *Cligés*, *Lancelot e Yvain*.

Cuando Dorfman habla de todos los incidentes de una obra en conjunto, usa el término 'superestructura'. Cuando habla de los incidentes esenciales que no se pueden quitar sin destruir el contenido esencial, usa el término 'subestructura'. Los incidentes esenciales se llaman 'narremas'; los otros incidentes no son esenciales, por interesantes que sean.

El doctor Dorfman ha descubierto, a base de este método de investigación, que las obras épicas francesas tienen ciertos narremas que las identifican como épicas. Lo mismo sucede con las obras épicas españolas. Según el método narrémico de análisis, las cinco composiciones épicas francesas analizadas y las cinco épicas españolas tienen cuatro narremas cada una:

- 1) el primer narrema es una ríña de familia o de dinastía;
- 2) el segundo narrema en las obras épicas y en los romances franceses es el insulto; en las obras épicas españolas, el narrema es más general: el motivo para las acciones que siguen.