

EL LIBRO DE BUEN AMOR Y EL TEXTUS RECEPTUS

Germán Orduna
Universidad de Buenos Aires
SECRET CONICET

El tema que proponemos a la consideración de esta calificada audiencia en las "IIas Jornadas de Literatura medieval española" es sólo pie para una reflexión más vasta sobre el problema textual de las fuentes literarias, es decir, de las obras que se conservan de la sin duda riquísima literatura escrita en castellano antes del 1500. Durante más de un siglo, eruditos y críticos trabajaron sobre las ediciones preparadas a fines del s. XVIII y principios del XIX. Recordemos la obra concienzuda de Tomás Antonio Sánchez con su venerable *Colección de Poesías castellanas anteriores al s. XV* (1779-1790), que no pasó del t. IV por falta de suscriptores, y también, la notable empresa editorial de don Manuel Rivadeneira, "benemérito de las letras patrias", como puede leerse en la orla de su retrato que enfrenta la portada de la célebre "Biblioteca de Autores Españoles", cuya reedición ordenó la Real Academia Española. En lo que toca a la literatura medieval, el tomo 57, *Poetas castellanos anteriores al s. XV* es continuación del plan editor de T. A. Sánchez que, con algunas intervenciones arbitrarias, llevó a cabo Florencio Janer en 1864; el tomo 51, *Prosistas anteriores al s. XV*, editado por Pascual de Gayangos en 1860, fue el equivalente en prosa que Rivadeneira proyectó para su "Biblioteca".

Con sus más y sus menos, en esos tomos, a los que pueden agregarse el *Romancero General* de Agustín Durán y los de *Novelas de Caballerías* y *La Gran Conquista de Ultramar* editados por Gayangos, se leyó y estudió la literatura medieval española hasta bien entrado el s. XX. Aportes aislados, como fueron, desde 1865, los artículos de Herman Knust en el *Jahrbuch fur romanische u. englische Literatur* (Leipzig, 1865, 1867-1869), sus *Mittheilungen aus dem Es-kurial* (Tubingen, 1879), en los que llamó la atención sobre la necesidad de

volver a los manuscritos para lograr un científico conocimiento de la literatura medieval, y las ediciones -modelo de honestidad intelectual y erudición- logradas en los *Mittheilungen* (*Libro de los Buenos Proverbios, Bocados de Oro*) y en *Dos obras didácticas y dos leyendas* (Madrid, 1878), y frustrada -por ser póstuma y no terminada por Knust- la del *Libro de los enxienplos del Conde Lucanor et de Patronio* (Leipzig 1900), al ser -repito- aportes aislados, que además eran conocidos sólo a nivel de especialistas, no lograron estado público ni siquiera influyeron en la actitud generalizada de los estudiosos. La obra de Herman Knust, casi olvidada, a no ser por los que se dedican a la literatura didáctica del XIV, y sus ideas y actitud científica merecerían un estudio especial como reconocimiento a una obra pionera en el campo del hispanismo medieval.

El siglo XX trajo un mayor rigor filológico a los estudios y por tanto, una mayor preocupación por la edición de fuentes y textos; obra de Menéndez Pidal y su escuela, cuya labor se refleja en la *RFE* y en las publicaciones anejas; obra de los hispanistas franceses, que publicaron en la *Revue Hispanique*, en *Romania* y en el *Bulletin Hispanique*. Brotes importantes se dieron también en algunas universidades de los EE.UU y en torno a la Hispanic Society; pero excepto lo que toca al *PMC*, el avance no llegó, aun pasada la primera mitad del siglo, a trascender el plano de la divulgación. En general se seguían reproduciendo, con agregado de erratas y omisiones de imprenta heredadas, los mismos textos conocidos en el s. XIX, y aun empeorados. Las declaraciones de los prologuistas sobre la consulta de este o aquel manuscrito no se cumplían en la realidad de la edición.

Un siglo después de los reclamos y protestas de Knust, en la década del 60, los críticos y filólogos formados en la segunda posguerra volvieron sobre los textos y pusieron lentamente en su punto las viejas ediciones. Algunas firmas editoras con asesores realmente letrados patrocinaron la edición de textos que responden a criterios filológicos. Aplaudamos y alegrémonos, pero "en sordina", porque lunares y fallas perduran todavía entre los mismos estudiosos; no obstante se ha superado el estancamiento de un siglo y somos optimistas en la labor esclarecedora que desde muchas perspectivas y niveles de trabajo se está realizando.

Pero es otro el problema que aquí quiero plantear: es el de la perduración, muchas veces inconciente, del prestigio del texto impreso de una obra que tuvo la fortuna de divulgarse por primera vez entre el público lector. Esa forma impresa primera por la cual una obra es conocida cierra una larga etapa de tradición manuscrita o de vida latente de un texto y abre la nueva etapa de su vida como forma impresa. Aplicamos para ella el concepto de *textus receptus* porque será bajo esa forma en la que se cumplirá la recepción del texto por el vasto público integrado por estudiosos, críticos y lectores corrientes.

El impreso se basó en la forma manuscrita de que se disponía, a veces, au-

torizada por una larga tradición y otras, de procedencia fortuita, sin preocupación por la autoridad de la misma. Pero por el solo hecho de realizarse en caracteres impresos obtuvo la condición de autoridad. El concepto de *textus receptus* (Cf. D'Arco Silvio Avalle, *Principi di Critica Testuale*, Padova, 1978, 30) casi coincide con el de "Vulgata" o forma divulgada de una obra, pero desde su primera utilización en los siglos XVI-XVII por los teólogos protestantes y referido a la Biblia, "textus receptus" es una nominación hasta cierto punto despectiva pues alude a la actitud pasiva y no crítica de quien acepta una cuestión como terminada y no indaga sobre la autoridad y procedencia de esa forma textual disponible.

Recordemos el caso de *El conde Lucanor*, donde el *Libro de los enxienplos*, por su extensión y gala literaria, casi oculta la realidad de la obra total concebida por Don Juan Manuel dejando en un cono de sombra a la parte sentenciosa y a la de doctrina cristiana. Pero además, queda oculta la división en dos libros (*enxienplos* y *proverbios*) destacada por el autor en sendos prólogos; corrientemente las ediciones no la señalan y en cambio, se destaca la división en cinco partes que procede del impreso canonizado como *textus receptus*. A veces el "textus receptus" no cristaliza sobre la primera forma impresa, sino sobre una posterior que tuvo mayor fortuna en su difusión. Es el caso de la capitulación del texto de las *Crónicas* de Ayala en la BAE, que se impone sobre el de Llaguno, que editó Sancha, y sobre los impresos del s. XVI y la princeps de 1495.

Si nos detenemos en el *Libro de buen amor*, habrá ocasión para algunas observaciones interesantes: el *textus receptus* a cuyo marco se refieren todos los estudios se ha tomado del ms. de Salamanca y procede lejanamente de la primitiva edición de T. A. Sánchez; comprende la Oración inicial (*Señor Dios que a los jodios...*, etc.), el Prólogo en prosa que comienza: *Intellectum tibi dabo*, seguido del texto en cuadernavía desde la c. 11 (*Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spiritu Santo*) hasta la c. 1634 donde el autor termina el relato, de proceso autobiográfico. A esto siguen los dos Gozos de Santa María, simétricamente correspondientes a los dos Gozos ubicados a poco de comenzar el libro. A continuación, el *textus receptus* acumula trozos líricos independientes siguiendo el orden del ms. S: 2 cantares de escolar, el Ave María glosado, las 3 Cánticas de Loores, con un fragmento inicial de una 4a. cántica de loores, que sólo recientemente se ha separado de un fragmentario "Cantar contra la Ventura" y que por décadas conservó el título "receptus", válido sólo para la 1ra. copla ("Cántica de loores de Santa María). A continuación se ubica la llamada "Cántica de los Clérigos de Talavera", que no es Cántica porque son 20 estrofas de cuadernavía, de contenido narrativo y satírico, al que habría que titular "episodio de los Clérigos de Talavera". Así terminaba el ms. de Salamanca, fuente de esta forma recepcional del libro, pero la imprenta no ha querido desechar 2 cantares de ciego que sólo se conservan en el ms. G Gayoso y los agrega después del "episodio de los clérigos de Talavera" o los in-

tercala a continuación de los cantares de escolar.

Es impostergable rescatar el auténtico *Libro de buen amor* de entre este fárrago de composiciones, muy probablemente escritos por Juan Ruiz y sumados al texto del *Lba* en el proceso de tradición manuscrita: El *Lba* comienza como toda obra de clerecía en el verso *Dios Padre e Dios Fijo e Dios Padre Spiritu Santo* que con ligeras variantes es la fórmula inicial de los libros de clerecía desde la época de Berceo. El libro, en cuadernavía, fue precedido por el autor con un prólogo en prosa escrito, por supuesto, después de terminado el *Lba*, y vinculado directamente, en su trozo final, con el comienzo en verso que hemos leído; dice:

Por ende, comencé mi libro en el nombre de Dios e tomé el verso primero del Salmo, que es de la Santa Trinidad e de la fe catholica, que es:
Quicumque vult, el vesso que dice: *Ita Deus Pater, Deus Filius e cetera*.

La justificación del libro y las explicaciones sobre la intencionalidad del autor que desarrolla en seis estrofas tiene su correspondiente simétrico en las nueve que cierran el *Lba* con explicaciones y recomendaciones similares. Sobre una estrofa más, que se agrega a modo de colofón en verso, preferimos no abrir juicio. Probablemente los dos Gozos de Santa María fueran el cierre lírico del libro al que alude Juan Ruiz en la c. 1626:

Porque Santa María, segund que dicho he, [en la c. 19]
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares [dos iniciales y dos al final], e con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo çerraré.

Poco antes he dicho que el *Lba* concluía con estos dos Gozos de Santa María y acabamos de leer que el autor nos dice que hará 'punto a su librete', mas no lo cerrará.

Juan Ruiz deja su obra abierta a la enmienda o continuación, para quienes se juzguen capaces de hacerlo. En parte es una fórmula de cortesía y aún hay críticos que ven en estas palabras una aplicación del tópico de modestia (V. Angel Gómez Moreno, "Una forma especial del tópico de modestia", *La Corónica*, XII, 1983, 71-83). Personalmente estimamos que trascendiendo fórmulas y tópicos, el autor reconoce una realidad literaria de su tiempo: la tendencia a la glosa de los textos doctrinales, que por cierto él mismo aplica en la elaboración de su libro. Un texto glosado, amplificado o continuado revelaba así la favorable acogida de sus lectores eruditos. Una declaración similar a la de Juan Ruiz ilustra el prólogo del *Cifar*.

Pero aunque Juan Ruiz deja abierto el *Lba* a continuadores y glosadores, por sí, lo cierra: con esas declaraciones finales y los dos Gozos de Santa María considera concluido el libro, el *Libro de buen amor*. ¿Qué hacemos con la Oración inicial y los poemas agregados en el ms. de Salamanca y en el de Goyoso, incluido el episodio de los clérigos de Talavera?

Desde el prólogo en prosa hasta los Gozos de Santa María, el autor desarrolla, innegablemente, una intención y un tema: la pseudo-autobiografía ejemplar y la coexistencia vital loco amor-buen amor; en el centro, como motor constante está nuestro Juan Ruiz, doctrinal, devoto, glosador, socarrón, lírico, fabulador...

La Oración inicial aparece desprendida del contexto intencional que acompaña cada lugar del *Lba*. Sentimos la voz inconfundible del poeta Juan Ruiz desarrollando el tópico enumeratorio de la súplica de los agonizantes con el sello de la piedad mariana, pero la idea constante es la petición de auxilio ante una situación de gran peligro personal. ¿Es el alma atribulada por su salvación? ¿es el hombre Juan Ruiz en peligro? Sea como fuere no hay lugar dentro del *Lba* en que la circunstancia personal arranque clamores que sean ajenos a la ficción imaginada por el autor.

Cuando en las coplas introductorias el autor suplica a Dios no es por una situación personal sino para que lo inspire en la factura del libro:

Tú, Señor e Dios mío que el omne formeste,
enforma e ayuda a mí, el tu açipreste,
que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste. (*Lba*, 13)

Con la misma voz suplicará en la Oración impetratoria:

"Señor, de aquesta coita saca al tu Açipreste" (c. 6d)

En un caso, el Arcipreste-autor suplica por su libro; en otro, el Arcipreste-autor suplica ante una situación peligrosa para el alma o el cuerpo; pero en ningún caso es el Arcipreste-protagonista del *Lba* quien aquí suplica. Los poemas conservados en el interior del *Lba*, en cambio, están todos referidos a circunstancias de la historia del protagonista y contruidos en primera persona.

Esta Oración impetratoria, seguramente obra de Juan Ruiz, es ajena al *Lba* y ha sido puesta antes del Prólogo en prosa del *Lba* como resultado del proceso de tradición manuscrita de la obra.

Si examinamos los poemas agregados después del cierre del *Lba*, la comprobación es similar. Los dos cantares de escolar y los dos de ciego son cántigas de petición dirigidas en primera del plural a una vasta gama de posibles criaturas caritativas dispuesta a ayudar al conjunto de cantores ambulantes, escolares o mendigos. Aunque el Arcipreste dice en c. 1514:

Cantares fiz algunos, de los que dizen çiegos,
e para escolares que andan nocherniegos,
e para muchos otros por puertas andariegos
caçurros e de burlas: non cabrién en diez pliegos.

y había dicho en c. 1513:

Después fiz muchas cánticas, de dança e troteras,
para judías e moras e para entendederas,
para en instrumentos comunales maneras:
el cantar que non sabes, oïlo a cantaderas.

El Arcipreste-autor se refiere aquí a sus conocimientos musicales y a sus dotes poéticas como hecho propio, pero externo a la historia del *Lba*. Por el contrario, en caso de que la canción se derive de la anécdota pseudo-biográfica, indicará expresamente que del hecho relatado surgió la cantiga que se agrega enseguida, aun en los casos en que la tradición no nos la conservó.

Las composiciones que sin duda Juan Ruiz escribió en su vida pueden agregarse al *Lba* como obra de su autor integrando un Cancionero parcial de Juan Ruiz, pero son ajenas -como veremos- al *Libro de buen amor*.

Pasando a las llamadas Cánticas de Loores -aun la cuarta, fragmentaria- son cantigas predominantemente impetratorias, de tono similar al de la Oración editada antes del Prólogo; tono que perdura en las coplas "Contra la Ventura" separadas hoy del fragmento de la cuarta Cántica.

El Ave María glosado desarrolla una exposición temática que se adapta a cualquier contexto; es un canto mariano de alabanza que, como los Gozos o las Pasiones, vale como poema aislado o vinculado libremente a un texto mayor.

El episodio de los clérigos de Talavera es francamente ajeno al *Lba*, no está escrito en primera persona ni implica al Arcipreste como protagonista de un aprendizaje amoroso. Su vinculación con la autobiografía de Juan Ruiz es más imaginaria que comprobable y nace de su proximidad al colofón del manuscrito de Salamanca ("Este es el libro del Arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil, Arçobispo de Toledo"). Colofón que, como sabemos, inspiró larga controversia en épocas en que lo biográfico pesaba en la posición de los críticos frente a la obra. Este episodio, moldeado sobre la *Consultatio Sacerdotum* de Walter Map, es una composición satírica digna de la pluma de Juan Ruiz, pero ajena al *Lba*.

Será difícil vencer el prestigio del *textus receptus*; lo que deseáramos es ver una edición del "*Libro de buen amor* y otros poemas" que se abriera con el prólogo en prosa y cerrara el *Lba* con los Gozos tercero y cuarto. Como apéndice pondríamos la Oración "Señor Dios, que a los jodíos" seguida de los poemas marianos, el fragmento contra la Ventura, los cantares de escolar y de ciego y el episodio de los Clérigos de Talavera, desechando definitivamente el título de *Cantiga* para esta composición. También desecharíamos los epígrafes, a veces equívocos, del "*textus receptus*" (el ms. de Salamanca) que son ajenos al autor. Este ordenamiento y separación no tendría demasiada importancia si no pesara, como ha pesado y pesa todavía, en la elaboración de muchas consideraciones, trabajos y juicios de la crítica.

A esta altura de la exposición ya es posible declarar que al realizar un estudio sobre la obra de Juan Ruiz, la crítica no debe trabajar en un mismo plano el *Libro de buen amor* y los poemas agregados que, aunque sean obra de Juan Ruiz, no pertenecen al discurso interno del libro sino al contexto creador del autor.

También es necesario deslindar la tradición manuscrita que puede inferirse de los códices hoy conocidos, donde el *Lba* aparece -como hemos visto- con otros poemas y fragmentos ruicianos, separándola de la tradición propia del libro. Con esto, la historia del texto y las formas redaccionales que pueden aún relevarse, lograrían definirse con una mayor precisión.

El ms. de Salamanca y el de Gayoso coinciden en testimoniar una etapa de la tradición de la obra de Juan Ruiz en la que al *Lba* se han sumado otras composiciones del autor. Del ms. de Toledo no es posible asegurar si agregaba o no los poemas porque termina con la copla 1634 que cumple la función de colofón en verso del *Lba*. Sabemos que esta copla difiere con el ms. de Salamanca sólo en la fecha allí expresa: Toledo, 1368 (es decir, 1330) y Salamanca, 1381 (1343). El ms. Gayoso, fragmentario al final, podía llevar una de estas fechas u otra diferente, pero en los tres testimonios sabemos que el texto tiene omisiones -aparte de las lagunas, generalmente mecánicas, de cada uno de los códices- que son manifiestas al anunciar Juan Ruiz la inclusión de canciones que luego no aparecen. Recordemos el final de la 4a. aventura de sierra:

De quanto que me dixo e de su mala talla,
fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla:
las dos son chançonetas, la otra de trotalla;
de la que te non pagares, veyla e ríe e calla. (c. 1021)

Finalmente, en el texto sólo se incluye una cántica de serrana.

Es decir, los tres códices conocidos que contienen el *Lba* son de una misma rama de la tradición textual, en la que se incluyó una versión del libro que no era la original. Los poemas agregados también tienen defectos y anomalías tanto en el ms. de Salamanca como en el testimonio del de Gayoso; la más notable es el salto que se advierte en la Oración "Señor Dios que a los jodíos..." , en que se han omitido al menos 2 coplas enteras entre las actuales 7a. y 8a.

En la nueva perspectiva que proponemos, un problema de tan largo debate como es el de las dos redacciones posibles queda limitado al *Lba* deslindado de los agregados. Si Juan Ruiz mismo decidió acumular en un ejemplar el *Lba* y algunos poemas, ya hemos comprobado cómo no se tomó el trabajo de vincular orgánicamente los poemas agregados en esa ocasión, con el libro. Nos inclinamos a sostener que la forma *Lba* + poemas agregados no es obra de Juan Ruiz o, al menos, no refleja un estadio redaccional, sino meramente recepcional de la obra de Juan Ruiz.

El caso del texto del *Lba* ha sido un ejemplo notable de la necesidad de re-examinar y evaluar el texto que la tradición editorial ha canonizado como propio de un autor y una obra. Con desigual fortuna se ha intentado un deslinde similar en obras de Don Juan Manuel; en la *Primera Crónica General* frente a la *Estoria de España*, en las *Crónicas* del Canciller Ayala, en las coplas de Manrique, pero aún quedan problemas para reflexionar en el *Cifar*, en *Celestina*, en el romancero, en el *Cantar de Rodrigo* y donde quiera perdure un caso de *textus receptus*, es decir, de texto aceptado sin análisis crítico de su autenticidad y sin estudio de la historia de su constitución y transmisión.

Sabrán disimular, mis distinguidos colegas, si he sido cargoso repitiendo detalles harto conocidos, pero estimo necesario destacar este problema que incide notoriamente en la evaluación correcta de obras primas de la literatura medieval en lengua castellana.

Con textos fijados a partir de un conocimiento cuidadoso de la historia de su transmisión terminarán los equívocos y falsos problemas que puede crear un "textus receptus" y se darán bases firmes para una correcta evaluación literaria.