

## 'REMENDAR' Y 'CENTÓN' NOTAS LÉXICAS AL *LIBRO DEL BUEN AMOR* \*

*Nullum est iam dictum, quod dictum  
non sit prius.*

*Et nugae seria ducunt.*

### 1. INTRODUCCIÓN.

La voz *remendar* del v. 66b del *LBA* apenas ha llamado la atención de los editores y estudiosos del texto de Juan Ruiz. J. M. Aguado la recoge en su vocabulario, pero para indicar que posee un significado relacionado con el de *e(n)mendar*, sin documentarla ni ejemplificarla con el verso que nos ocupa. En cambio, de *emendar* dice que es palabra derivada del latín *MENDUM* ('error del copista') y que tiene un sentido literario en el v. 1.629b: *puede más añedir e emendar, si quisiere*<sup>1</sup>. Como vamos a ver, este verso se encuentra en un contexto que es *simétrico* con relación al del v. 66b.

---

\* Quiero expresar mi agradecimiento a don Rafael Lapesa, que ha leído un borrador de este trabajo, me ha orientado y sugerido la consulta de los ficheros del Seminario de Lexicografía de la R. A. E.; y a don Alonso Zamora Vicente, que con exquisita amabilidad me ha permitido y facilitado dicha consulta, de la que hago aquí amplio uso.

<sup>1</sup> J. M. AGUADO, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929, s. v. Cito el *LBA* por mi edición antologizada (Madrid, Ed. Castalia, 1985, Col. "Castalia Didáctica"), o por la de J. Joset (Madrid, Espasa-Calpe, 1981, Clás. Cast., 2 vols.). Tengo presentes asimismo las ediciones de J. Ducamin (Toulouse, 1901), J. Cejador (Madrid, Espasa-Calpe, [1913], 1970, Clás. Cast., 2 vols.), G. Chiarini (Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1964), J. Corominas (Madrid, Gredos, 1967), A. Ble-

En el manuscrito *T* no aparece este último verso. En *G* se lee: *remendar bien non sabe todo alfayate de Nueuo*; y en *S*: *rre-mendar bien non sabe todo alfayate nuevo*. Aceptada unánimemente la lección de este manuscrito, la estrofa queda así:

Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo;  
*remendar* bien non sabe todo alfayate nuevo:  
 a trobar con locura non creas que me nuevo;  
 lo que buen amor dize, con razón te lo pruevo.

(66).

Ningún editor se cuestiona el significado de *remendar*, aunque la interpretación que se suele dar de la estrofa presupone que el término posee en ella un sentido literario. Así, J. Cejador apunta a este sentido cuando emplea la palabra en su comentario de la copla:

La dificultad no está en ver garzas, que todo el mundo ve, sino en dar con el huevo de la intención, de donde las garzas salieron, y que está harto escondida para los lectores vulgares. Los lectores novatos no son quiénes para poner peros a los buenos libros *ni para remendar lo que apenas entienden*<sup>2</sup>.

Al anotar los vv. 66ab en sus respectivas ediciones, J. Corominas y N. Salvador remiten, sin reproducirla, a la paráfrasis de la copla propuesta por G. Sobejano<sup>3</sup>. Éste interpretaba:

Muchas garzas hallarás, dice el poeta a su público, pero no hallarás un huevo (o sea, podrás ver muchas aves de vistoso plumaje, muchas hermosuras deslumbrantes, pero no encontrarás detrás de ellas el huevo puesto, el núcleo de útil verdad que pudiera dar valor a tales apariencias); no todo sastre nuevo domina *el arte de remendar bien, de unir de modo que parezca labor inconsútil lo bueno y lo malo, las veras y las burlas*. No creas, pues, que me siento movido a trovar con locura...

---

cua (Barcelona, Planeta, 1983) y las modernizadas de M.<sup>a</sup> Brey Mariño (Madrid, Castalia, 1977, 13.<sup>a</sup> ed., "Otres Nuevos") y de N. Salvador Miguel (Madrid, Magisterio Español, 1979, 3.<sup>a</sup> ed., "Novelas y Cuentos"; hay una nueva ed. en Ed. Alhambra). Para los manuscritos, *vid.* la ed. de M. Criado de Val y E. W. Naylor (Madrid, C. S. I. C., 1972, 2.<sup>a</sup> ed. corregida). Ninguna de estas ediciones anota *remendar*, salvo las paráfrasis que recojo. Tampoco figura la palabra en M. CRIADO DE VAL, E. W. NAYLOR y J. GARCÍA ANTEZANA, *Glosario de la edición crítica*, Barcelona, SERESA, 1972. Es curioso que también pase inadvertida para M. MORREALE: *vid.* *BRAE*, 43 (1963), págs. 249-371; 47 (1967), págs. 233-86 y 417-97; 48 (1968), págs. 117-44; *HR*, 37 (1969), págs. 131-63, y 39 (1971), págs. 271-313.

<sup>2</sup> Ed. cit., I, pág. 32, n. El subrayado es mío.

<sup>3</sup> "Ecolios al *Buen Amor* de Juan Ruiz", en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, III, págs. 431-58: pág. 434. El subrayado es mío.

También Sobejano, de modo inequívoco, entiende el significado de *remendar* en clave literaria; pero, interesado exclusivamente por el sintagma *buen amor*, ni documenta ni explica el infinitivo que nos ocupa. Eso sí, lo glosa de un modo que conviene retener, como tendremos ocasión de comprobar.

A la vista de todo esto, creo que vale la pena anotar este *remendar*, tanto por su importancia lexicográfica probada cuanto por su probable importancia histórico-literaria.

Importancia lexicográfica porque la primera documentación de la palabra es precisamente el v. 66b del *LBA*<sup>4</sup>. Después de Juan Ruiz *remendar* ya no aparece hasta el siglo xv. En el Vocabulario de don Juan Manuel recopilado por F. Huerta Tejedas<sup>5</sup> se encuentra un *remedar* (Caza. 14, II) cuyo significado —al parecer inseguro, por los interrogantes en que lo encierra el glosador— puede guardar cierta relación con nuestro *remendar*: “¿Seguir las instrucciones o conocimientos, guiarse por ellos, suplir, ampliar?”. En efecto, como veremos, la tercera acepción de *remendar* que traen los *Diccionarios* de la Academia (desde el de *Autoridades*) y otros puede tener alguna relación con este dudoso *remedar* de don Juan Manuel. Corominas y Pascual vuelven a fechar *remendar* en 1490, en el *Universal Vocabulario en latín y en romance* de Alonso Fernández de Palencia. Más de un siglo sin documentación de esta palabra, según el *DCECH*. Sin embargo —aparte el dudoso testimonio de don Juan Manuel—, en los ficheros de la R. A. E. he encontrado algunas papeletas de *remendar* correspondientes a fechas un poco anteriores a la de 1490. Son pocas, desde luego, y extraídas de textos cancioneriles del siglo xv. Los ejemplos más antiguos quizá sean éstos, que se suceden en un mismo poema del *Cancionero* de Antón de Montoro (1404-1480?), el llamado *Ropero de Córdoba*: “Trovad en corte de Rey / en jubones *remendar*” y “pues que partes en rodar / tenés vos más aparejo, / tomarés mi buen consejo / que dexés este trovar / y que os vais á *remendar*” (Ed. Cotarelo, págs. 259 y 261). Así pues, rectificada levemente la cronolo-

<sup>4</sup> Cf. R. S. BOGGS, LL. KASTEN, H. KENISTON y H. B. RICHARDSON, *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, Chapel Hill, North Carolina, USA, 1946, s. v. J. COROMINAS y J. A. PASCUAL, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (*DCECH*), Madrid, Gredos, 1980 y sigs., s. v. La documentación existente en los ficheros del Seminario de Lexicografía de la R. A. E. demuestra también que el *remendar* de Juan Ruiz es el primero documentado. Por lo demás, el verso 66b entero ha sido interpretado como refrán, con documentación únicamente literaria en el *LBA*, por J. G. CAMPOS y A. BARELLA, *Diccionario de Refranes*, Madrid, *BRAE*, Anejo XXX, 1975, pág. 19: *remendar bien non sabe todo alfayate nuevo* “alude a la poca pericia que suelen tener los principiantes en cualquier trabajo”.

<sup>5</sup> *BRAE*, 35 (1955), pág. 116.

gía, podemos afirmar, no obstante, que entre el *remendar* de Juan Ruiz y el siguiente documento transcurre no menos de un siglo.

Junto a los significados de 'remendar vestidos' y 'vestido de remiendos', desde Nebrija (1492) por lo menos, el verbo *remendar* y el sustantivo *remiendo* se documentan con acepciones claramente literarias. Unas veces el sentido literario de estas palabras es amplio y más o menos difuso; pero otras es más concreto: *remendar* y *remiendo* designan la actividad literaria de 'componer centones' o *centonar* y el mismo *centón*, respectivamente. Lo curioso es que también *centón*, desde siempre, posee dos significaciones: una que se da como recta y se refiere al campo de lo textil y de la costura ('pañó remendado') y otra figurada referida a la escritura o a la poesía ('centón').

En fin, más curioso aún resulta que ni los diccionarios de la Academia ni los que de ellos se derivan directa o indirectamente recojan la acepción literaria de *remendar* y *remiendo*<sup>6</sup>.

Creo que estos hechos prueban la importancia lexicográfica de la palabra *remendar* en nuestro texto.

Pareja puede ser su importancia histórico-literaria. El lexema aparece en un contexto del *LBA* fundamental para la interpretación del sentido y del género de la obra. En las coplas 64-70 el autor —bajo la figura textual de *narrador-locutor*— consigna unas declaraciones enunciativas acerca del carácter de su libro y del modo como ha de leerse. Estas declaraciones, aunque lugar común de los poemas de clerecía, revisten una singular significación en el *LBA*. De ellos me he ocupado en otro artículo<sup>7</sup>. Destacaré aquí solamente algunos aspectos que ponen de manifiesto la importancia literaria que les debemos conceder. En primer lugar, el hecho de que aparezcan al principio de la obra, tras la "disputación" de griegos y romanos, constituyendo —como se ha señalado con acierto<sup>8</sup>— una especie de *introducción* del libro, y también el que sean "simétricas" con respecto a otras declaraciones de la misma índole que se recogen al final, en la *conclusión* (coplas 1.626-1.634). Resulta evidente la preocupación de Juan Ruiz por una serie de notas que se integran

<sup>6</sup> Téngase en cuenta, no obstante, que el *DHLE* en su actual fase de redacción va por las voces "alzo-amenazar" (t. II, fasc. 16) y que, como en los archivos de la Casa existe documentada la acepción literaria de las palabras que nos ocupan, es lógico que en su momento la magna obra la incluya.

<sup>7</sup> "Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *LBA*", en *Epos* (Facultad de Filología, UNED), 1 (1984), págs. 35-70.

<sup>8</sup> Cf. F. LÉCOY, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita* (With a New Prologue, Supplementary Bibliography and Index by A. D. Deyermond), Gregg International, 1974, págs. 350 y 357; L. BELTRÁN, *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación Juan March-Ed. Castalia, 1977, págs. 87-88; M.<sup>a</sup> ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan Ruiz. Selección del LBA y estudios críticos*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973, págs. 130-31.

fácilmente en el concepto de género literario: intención del mensaje y buen entendimiento del mismo, estructura del contenido y forma de la expresión, especial relación (de afinidad y ruptura al mismo tiempo) de su obra con los poemas anteriores escritos en cuaderna vía, etc. En segundo lugar, el significado de estas declaraciones enunciativas contrasta con el hecho de que la cuestión del género literario del *LBA* no haya encontrado todavía una solución satisfactoria y unánimemente aceptada, pese a los modelos genéricos propuestos por la crítica erudita y preocupada por las fuentes de Juan Ruiz.

En consecuencia, es presumible que el significado léxico de *remendar* —que integra ese contexto enunciativo— tenga relación con el concepto de 'composición literaria' y, más concretamente, con el de 'componer un centón' (concepto al que se refiere quizás de un modo recto y figurado al mismo tiempo) y que, por ello, pueda proporcionarnos una clave no desdeñable para el entendimiento del género literario del *LBA*. El género *centón*, tal como lo entiende por ejemplo Ausonio, pudo servir de modelo a Juan Ruiz y quizás no sea demasiado aventurado suponer la influencia del autor bordelés sobre nuestro poeta castellano, aunque con ello estemos abriendo el camino para inventariar —¡a estas alturas!— una fuente más del Arcipreste de Hita.

## 2. LA SIGNIFICACIÓN LITERARIA DE *remendar*.

En una primera lectura el significado de *remendar* en nuestro texto, debido a la asociación con el arabismo *alfayate* ('sastre'), se identifica con la acepción particular que del verbo ofrece M. Moliner en su *Diccionario de uso del español*<sup>9</sup>:

poner en una pieza de ropa rota por el uso o por otra causa, un trozo nuevo de material reforzando o substituyendo al viejo.

Esta significación, aunque antigua (recuérdense los versos de A. de Montoro y el "remendar vestidura o çapato" de Nebrija), no deja de ser sólo una acepción particular del término. Éste tiene, también desde antiguo, un significado más general y menos especializado. El *Diccionario de Autoridades*<sup>10</sup> le da las siguientes acepciones:

1. Reforzar lo que está viejo ò roto, poniendo algún remiendo. [...]
2. Significa también corregir ò emendar. [...]

<sup>9</sup> Madrid, Gredos, 1980, s. v.

<sup>10</sup> R. A. E.: Edición Facsímil de la de 1726, Madrid, Gredos, 1969, s. v.

3. Significa también aplicar, apropiar, o acomodar una cosa a otra, para suplir lo que le faltaba. [...]

La R. A. E., en sus ediciones de 1970 y 1984, y J. Casares recogen estos mismos significados<sup>11</sup>. También la citada M. Moliner reproduce esencialmente estas tres acepciones, si bien restringiendo la primera, para la cual trae: "Arreglar un objeto roto"; y en este sentido es sinónimo de *componer*. De esta acepción primera es un matiz particular el que hemos recogido antes, referido al campo de la ropa o el vestido.

Pero el significado genérico de *remendar* debió de permitir otros usos particulares del término, entre los cuales cabría pensar en una *acepción literaria*. Es significativo que el *Dic. Autoridades*, para documentar la tercera acepción que hemos transcrito antes (y que traduce los verbos latinos SUPPLERE, ACCOMODARE), acuda a este ejemplo: "Saav. *Republ.* p. 112: Hacen profesión de perficionar ò *remendar* los cuerpos de los Autores". También la relación etimológica de *remendar* con *e(n)mendar* permite atribuir al primero una significación literaria. En el *Universal Vocabulario* de A. F. de Palencia *remendar* no tiene entrada propia, sino que aparece en la glosa de EXERCERE (146b *Exerceo ... et exercirent*): "remendar o tornar a su primera enteres"<sup>12</sup>. En cambio, *emendar* sí aparece definido en varias ocasiones con un significado que se relaciona, de diversos modos, con la literatura. *Emendare* es una entrada (131d), y vale: "castigar: corregir: y quitar mentiras de lo mal escripto". Por otra parte, *Corripere ... corrigere* (95b) "es emendar y regir con dottrina". Y *mendum* (274b) —de donde *emendar*— "*propriamente se atribuye a los libros y desto viene emendar libro o parte no verdadera en lo escripto*". El citado *Tentative Dictionary of Medieval Spanish* asigna a *remendar* (*re + emendar*) el significado de 'reforzar lo que está viejo'. Para *emendar* documenta las acepciones de 'remediar, quitar defectos', 'cambiar' y 'corregir defectos', como las propias de la palabra en la lengua medieval. También el *DCECH* considera *remendar* derivado de *e(n)mendar*: éste, tomado en fecha antigua del latín EMENDARE, el cual, a su vez, se deriva de MENDA y MENDUM ('falta, error, defecto'). En 1539 Fray Antonio de Guevara emplea *remendar* con un sen-

<sup>11</sup> R. A. E., *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1970, y 1984 (2 vols.); J. CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, 2.<sup>a</sup> ed., s. v.

<sup>12</sup> ALONSO FERNÁNDEZ DE PALENCIA, *Universal Vocabulario en latín y en romance*, reproducción facsimilar de la edición de Sevilla de 1490, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.; J. M. HILL, "Universal Vocabulario" de A. de P. Registro de sus voces internas, Madrid, R. A. E., 1957. Cito por esta obra, pero puntúo según la ed. facsímil. Los números seguidos de letras señalan aquí los folios del original.

tido próximo al de *enmendar* y en un contexto literario: “En ser para quien era esta obra he tenido mucha advertencia en que saliese de mis manos [...] de manera que no hubiese en ella que *remendar* y mucho menos que *cerenar*” (*Menosprecio de la Corte*, ed. de Madrid, 1673, pág. 5); y también en contextos en que se mezclan lo literario (o simplemente la idea de expresión lingüística) y lo moral, aunque parece que lo determinante es esto último: “Las obras malas muchas veces se pueden remediar, mas las palabras feas pocas veces se pueden remediar, ni aun *remendar*” (*Cartas*. Ed. Rivad., pág. 219, col. 1); “las obras inconsideradas y borradas ni las pueden *enmendar* ni aun á las vezes *remendar*” (*Menosprecio*. Clás. Cast., XXIX, pág. 29). La relación de *remendar* con *enmendar* en un sentido más moral que literario o lingüístico puede también atestiguararse: “Teniéndome después gran tiempo preso / Por *remendar* con este el primer yerro” (A. de Ercilla, *La Araucana*, Ed. Rivad., pág. 133, col. 1); “Kada uno *rremienda* de donde le falta. *Dízese* por los que para onrrarse dizen del parentesko o amistad ke an kon akél, o el otro prinzipal; i de los ke por mostrar saber dizen del estudio i tal suzeso en ke les valió, o esta diskulpa o akélla; i de semexantes *rremendadores* de menguas” (G. Correas, *Refr.*, 1627, ed. de 1967).

Pero la significación inequívocamente literaria de *remiendo* y probablemente de *remendar* se halla en Nebrija (1492)<sup>13</sup>, quien define CEN-ONIS, no sólo como “vestido de remiendos”, sino como “escritura de remiendos”. A partir de aquí *remiendo* y *remendar* se emplean con acepciones relacionadas de un modo u otro con la actividad literaria o expresivo-lingüística: “Ello se ha de saber tarde o temprano todo a *remiendos*; más vale que nos lo digas todo junto, y no os andaremos cada día amohinando y haréis para vos un provecho” (C. de Villalón, *Viaje de Turquía*, NBAEE, pág. 13); “Escriba la carta a *remiendos*” (Gonz. Carvajal, *Elogio de Arias Montano*)<sup>14</sup>; “le auisamos para que lo *remiende* en otro sermón” (Pineda, *Agricultura Cristiana* (1589), I, 5, 31, 127d); añadid condición o *remendad* lo que aquí dexistes” (Id., I, 7, 12, 174c)<sup>15</sup>; “Teniendo copia de Consonantes en que escoger, no vestiría la Copia de *remiendos*” (Rengifo, *Arte Poética* (1592), Barcelona, 1703, pág. 214); “Dios y en hora buena, buen rato después de sossegadas algo aquellas auenidas (que no suelen ser mayores las del Tajo) a *remiendos*, como pudo, medio tropezando, dixo: Man-

<sup>13</sup> *Dictionarium latino-hispaniarum*, Salamanca, 1492. Reproducción facsimilar, Madrid, R. A. E., 1951, s. v. CEN-ONIS.

<sup>14</sup> En la papeleta de la Academia que recoge este ejemplo se precisa: “Carta del Mtro. Fr. Cano a Zayas 1577”.

<sup>15</sup> Fr. Juan de Pineda también usa *remendar* sin acepción literaria: “... aquel templo ni fue el que hizo Salomon y quemó Nabuzardan, ni el que *remendó* Zorobabel” (*Agric. Cristiana*, t. 2.º, fol. 42, col. 2.ª).

cebo, no me río de vuestro mal sucesso ...” (M. Alemán, *G. Alfarache*, 1599, 35); “Desta fórmula se haze mención en el primer concilio Bracarense, y anda después del primer concilio Toledano, como parte suya, y *remiendo* mal pegado, por yerro sin duda del que primero juntó los volúmenes de los concilios” (J. de Mariana, *H.<sup>a</sup> Gral. Esp.*, ed. de 1601, I, 5, 4, pág. 274).

En 1611, en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*<sup>16</sup>, Sebastián de Covarrubias define así *remendar*:

Es reforçar lo viejo y roto; y remiendo, el pedaço que se le echa, de *menda*, *ae*, que vale tacha o mancilla; y *estiéndese a simificar el centón*.

Después, la palabra sigue empleándose en contextos similares: “... dijo: Si no les parece que es así, háganme merced de echar un *remiendo* con un pedazo de astrología” (V. Espinel, *Escudero Marcos de Obregón* (1618), Ed. Rivad., pág. 464, col. 1); “escrivimos con *remiendo* en las dós que, qui” (G. Correas, *Arte Cast.* (1626), 1903, 27); “si le quedaste debiendo, / que un autor cobra por junto / lo que ha prestado a *remiendos*” (Quiñones de Benavente (1589?-1651), *Entremeses*, NBAAEE, pág. 546, col. 1).

En 1641 Vélez de Guevara vuelve a poner en estrecha relación semántica las voces *remendar* y *centón*: “hazen versos [...] salteando [...] conceptos [...] de los mayores [...] no imitándolos con [...] templança [...] sino *remendándose con centones* de los otros [...]” (*Diablo Cojuelo*, ed. de 1910, pág. 103).

Y en Cervantes y en Quevedo encontramos *remendar* con sendos objetos directos que permiten interpretarlo en el sentido apuntado al principio para el v. 66b del LBA, esto es, como la acción de componer una obra literaria según las reglas de un género: “... como fue el ingenio de vn poeta, q̄ de proposito con los recitâtes venia, assi para enmēdar, y *remēdar comedias* viejas, como para hazerlas de nuevo...” (*Persiles*, Ed. RAE, 1917, III, VI, 124 vto.); “Aguja de navegar cultos. Con la receta para hacer “Soledades” en un día. Y es probada. Con la ropería de viejo de anoheceres y amaneceres, y platería de las facciones para *remendar romances* desarrapados” ([Título], Ed. Astrana Marín, 3.<sup>a</sup>, 1945, 764).

También Gracián emplea *remiendo* y *centón* en una típica construcción bimembre que solía conllevar acumulación de sinónimos: “Fuele dando noticia de su vida a *centones* y a *remiendos*...” (*El Criticón*, ed. 1938, t. 3, págs. 110-11).

Con posterioridad a la literatura áurea todavía encontramos *remendar* y *remiendo* con acepciones vinculadas más o menos estrechamente a la actividad

<sup>16</sup> Ed. facsímil de la de 1611, Madrid, Ed. Turner, 1979, s. v.

literaria. Así, en Torres Villarroel: "... me sobra tela en los retazos que guardo en mi memoria [...] para *remendar* y vestir de nuevo a todos los Almanagues desfarrapados" (*Sueños morales*, en *Obras*, ed. de Madrid, 1794, t. 11, pág. 185)<sup>17</sup>. El *remendar comedias* cervantino resuena en estos versos de J. E. de Hartzzenbusch: "De autores hablar no quiero / Que usando mi oficio medran: Zapatos remiendo yo, / Y ellos á Lope *remiendan*" (*Obras*, Col. de Escrits. Casts., t. 1, pág. 295). Y ya en textos de nuestro siglo: "Travesura inspirada en el espíritu culterano fue la de escribir sonetos polígotos, uno original [...] en latín, castellano e italiano, y otro [...] en las mismas lenguas y en portugués, y tejidos de *remiendos* de Horacio, Ariosto [...] y otros poetas" (M. A. Caro, *Obras*, II, 1920, pág. 309); "La poesía anteislámica, que se conservó durante mucho tiempo casi exclusivamente por tradición oral, fue codificada y escrita bastante más tarde, en la época abbasí, seguramente con interpolaciones, rectificaciones, falsificaciones y *remiendos*, cuya investigación es uno de los más fascinadores problemas de la erudición orientalista" (E. G.<sup>a</sup> Gómez, *Cinco poetas*, 1944, pág. 20).

Los testimonios aportados demuestran que desde antiguo *remendar* y *remiendo* se han empleado y se emplean en nuestra lengua con una acepción literaria. Esta acepción convive con el uso, hoy más común, de 'remendar vestidos o zapatos'. Además, se trata de una amplia acepción: oscila entre la referencia diversa a las actividades de escribir, copiar, hablar, enmendar, corregir, etc., y la designación más concreta y técnica de componer una obra determinada por unas características genéricas, esto es, de componer un *centón*. Por otra parte, *centón* vale tanto para 'paño remendado' como para 'escritura, obra literaria'. Como vamos a ver inmediatamente, estos dos significados ya los poseía la palabra latina *CENTO-ONIS*, y van a perdurar en el español *centón*, *centones*. En la doble acepción, textil y literaria, coinciden, pues, las palabras *centón* y *remendar*.

En consecuencia, es muy probable que esta última pudiera entenderse, ya en la época del Arcipreste, como 'componer un centón' y al mismo tiempo como 'componer o recomponer un vestido o cualquier otro objeto de paño'. Y es más que probable que el *remendar* del v. 66b del *LBA* exprese ambos

<sup>17</sup> Es curioso este ejemplo por la alusión a la *memoria*. El centón es "asunto de memoria", decía Ausonio: *vid. infra*. Y la memoria es aun aspecto importante en la creación del *LBA*, según veremos también más adelante. Por otra parte, "Almanagues desfarrapados" evoca el quevediano "remendar romances desarrapados". Finalmente, y por otro tipo de asociación externa, no me resisto a reproducir la definición que de *Remiendos* da una hoja de Almanaque de taco: "Dícese así de los trabajos de corta entidad ó extensión, que no constituyen obra seguida, y que suelen consistir en *estados*, *papeletas*, *circulares*, etcétera". Corresponde al martes 10 de noviembre (San Andrés Avelino, teatino); no hay año, y se encuentra en los ficheros de la R. A. E.

significados. De este último no cabe la menor duda, por lo de *alfayate*. Pero del primero tampoco cabe dudar en exceso, por lo que llevamos dicho. Resulta, por tanto, muy verosímil que en este verso —situado en un contexto en que se enuncian algunas importantes características del género de la obra— Juan Ruiz, de una manera ambigua muy de su estilo, esté definiendo, si no el género de su *LBA*, sí al menos un modelo genérico que pudo tener presente al escribirlo, sin perjuicio de que también tuviera otros modelos. El dato léxico anotado —*remendar*: ‘componer un centón’— permite considerar las relaciones del *LBA* con este género de obras hechas de “remiendos”.

### 3. BREVE HISTORIA DE LA PALABRA *centón*.

Si *remendar* pudo significar para Juan Ruiz ‘componer un centón’. ¿qué entendería nuestro poeta por ‘centón’? La palabra se documenta por primera vez en el *Universal Vocabulario* (1490) de A. F. de Palencia (*vid. DCECH, s. v.*). Ni en el archivo de la Academia ni en ninguna otra parte he encontrado testimonios que permitan rectificar este dato. Pero, en cambio, el *Glosario de Toledo*<sup>18</sup> (de hacia 1400) nos obliga a retrotraer casi un siglo, no la primera documentación de la voz *centón*, pero sí la del significado ‘centón’ en nuestra lengua.

En efecto, en una glosa de este texto se lee: “CENTO-ONIS: cantor o cabeçal” (pág. 3, n.º 90). La segunda acepción tiene relación, sin duda, con ‘paño remendado’. Resulta excepcional que en esta obra sea segunda y no primera acepción, como ocurre generalmente en todos los diccionarios consultados. Para la primera acepción de esta glosa, que es la que aquí más nos interesa, A. Castro anota: “CENTO: cantor errata por cantar, en el sentido de ‘centón’” (pág. 188b). La proximidad cronológica del *Glosario de Toledo* y del *LBA* permite suponer que Juan Ruiz pudo emplear la palabra *cantar* con el significado literario que la glosa analizada le asigna. Indirectamente ello corroboraría la nota léxica que proponemos: *remendar*: ‘componer un centón’.

No es mi propósito ahora detenerme en la indagación de si el Arcipreste empleó o no la palabra *cantar* con el significado literario del latín *CENTO*. Pero no hay que ir demasiado lejos para encontrar un apoyo que funde la sospecha de que *cantares* pudo valer para Juan Ruiz ‘centones’. Lo que actualmente pretendemos justifica la breve digresión.

En efecto, en otro apartado de la misma “introducción” del *LBA* en que

<sup>18</sup> Cf. A. CASTRO, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1936.

se halla nuestro verso 66b leemos: *que pueda de cantares un librete rimar* 12c. Si *rima* era uno de los nombres con que los autores de clerecía designaban su propia obra<sup>19</sup>, es lógico suponer que *rimar* en este verso pueda querer decir 'componer una *rima*, o sea, un poema de clerecía'. Ahora bien, el uso transitivo del verbo permite especificar su objeto directo: *librete de cantares*. De modo que éste sería el significado "nuevo" que asignaría el autor a la *rima*, al poema de clerecía. Sabemos que los poemas de clerecía anteriores son una fuente segura del *LBA*. Incluso se ha dicho que el género de éste no es sino la parodia de los textos en cuaderna vía<sup>20</sup>. El humorismo de *librete* concuerda con esta interpretación. Si, además, medio siglo después de que Juan Ruiz escribiera, se documenta que *cantar* traduce el latino *CENTO* con el significado de 'centón', ¿qué serías razones podemos esgrimir para negar que la palabra *cantares* en el v. 12c se emplea con tal sentido?

No debemos desechar esta hipótesis, que abre el camino a otra investigación. Pero atengámonos de momento a *centón*, que, como decíamos, aparece en A. F. de Palencia (70d):

CENTO-ONIS: el que algo faze de fieltro: y el mesmo fieltro: y el que coie viles tributos en la plaça. Assi mesmo se dizen *centones* entre los gramáticos los que reduzen en un cuerpo a manera de çentenarios lo que prouençian de los cantares de Homero o de Virgilio.

Nótese que ya Palencia da como acepción primera la no literaria. El sentido literario de *centones* es figurado o metafórico, como van a indicar más tarde los diccionarios. En su acepción no literaria *centón* se relaciona con 'paño remendado' ("fieltro"); nuestro lexicógrafo es el único que documenta el empleo de *centón* para referirse al agente ("el que algo faze de fieltro") o para nombrar al "que coie viles tributos en la plaça". En la acepción literaria cabe destacar algunos aspectos: en plural, *centones* designa un producto literario caracterizado por una cierta unidad ("reduzen en un cuerpo"), por su asociación con la tradición retórica y gramatical de la enseñan-

<sup>19</sup> Cf. N. SALVADOR MIGUEL, "El mester de clerecía", en J. M.<sup>a</sup> Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española I, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 125-83: pág. 128; *vid.* del mismo autor: "Mester de clerecía, marbete caracterizador de un género literario", en *Revista de Literatura*, 42 (1979), págs. 5-30. Nótese que, según Menéndez Pidal ("Notas al libro del Arcipreste de Hita", en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 6.<sup>a</sup> ed. "Col. Austral", n.º 190, págs. 137-57: pág. 140), el *librete de cantares* del v. 12c fue el fundamento de Janer en 1864 para forjar el título que propuso a la obra: *Libro de cantares de Joan Roiz, Arcipreste de Hita*.

<sup>20</sup> Cf. J. K. WALSH, "Juan Ruiz and the *mester de clerecía*. Lost Context and Lost Parody in the *LBA*", en *Romance Philology*, 33 (1979), págs. 62-86.

za de las lenguas clásicas (“entre los gramáticos”; “lo que pronuncian de los cantares de Homero o de Virgilio”) y, sobre todo, por lo que hoy llamaríamos *intertextualidad*, es decir, por constituirse como tal texto asimilando e integrando otros textos preexistentes. Parece también que en esta acepción *centones* puede nombrar tanto al agente como al producto.

Dos años después de Palencia el *Dictionarium* de Nebrija (1492) trae CEN-TO-ONIS: “por vestido de remiendos” y “por escritura de remiendos”. Nótese la restricción del sentido no literario (sólo “vestido”) y lo amplio de la definición literaria (“escritura”), cuya única característica genérica es la implícita en “remiendos”, es decir, el hecho de estar constituida la “escritura” o texto por fragmentos de otra obra o de obras diferentes.

En 1611 Sebastián de Covarrubias define *centones* en su *Tesoro*:

En su rigurosa sinificación eran unas mantas grosseras, como de razago, con que subrían las máquinas militares; y porque era necessario echarles uno y otro remiendo por los golpes que recibían y estaban todas llenas de tafallos, a su semejança los poetas llamaron centones un cierto género de poesía remendado de diversos pedaços de uno o de diferentes autores, haziendo de todos ellos un cuerpo y una contextura. Y los griegos llamaron a estos versos *κεντρομας*. Ausonio da la ley y regla de componer los centones, definiendo en esta forma: *Variis de locis sensibusque diversis, quaedam carminis structura in unum solidatur versum, ut coeant, aut caesi duo, aut unus et sequens cum medio; nam duos iunctim locare ineptum est*<sup>21</sup>.

Se diferencian aquí claramente la acepción recta y la figurada. En cuanto a la primera se trata de un uso restringido, casi un tecnicismo. Se explica también cómo la acepción literaria se origina en un empleo figurado de la primera. Y, además de remitir a Ausonio para documentar el modelo de *centón* literario, nos da Covarrubias las notas distintivas que integran este concepto: género literario en verso (“un cierto género de poesía”), intertextualidad, lo que determina un cierto fragmentarismo por la diversa procedencia de los materiales acarreados (“remendado de diversos pedaços de

<sup>21</sup> La cita está tomada del prólogo del *Cento Nuptialis* de AUSONIO: cf. R. PEIPER, *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, Stuttgart, 1976 (reimpresión de la ed. de Leipzig, 1886), págs. 206-08. Por esta ed. citaré el prólogo del *Cento Nuptialis* más adelante. Para la traducción de estas citas me valgo de la de E. Montero Cartelle (*Biblioteca Clásica Gredos*, 41, Madrid, Gredos, 1981, págs. 231-34). Traducción del pasaje citado por Covarrubias: “Con pasajes de variada procedencia y sentido se construye un poema, de modo que o bien se juntan dos hemistiquios diferentes para formar un solo verso o bien un verso y [la mitad del] siguiente con la mitad de otro, pues poner juntos dos versos seguidos es una torpeza”. Agradezco a mi buen amigo el Dr. D. José María Requejo Prieto el haber puesto a mi disposición sus conocimientos lingüísticos y bibliográficos del latín de Ausonio.

uno o de diferentes autores”), y unidad estructural o de composición, pese a lo anterior (“haciendo de todos ellos un cuerpo y una contextura”).

*Centón* aparece también en nuestros escritores clásicos, más o menos coetáneos de Covarrubias o posteriores a él. No poseo sino testimonios de la acepción literaria de la palabra, Así, en Suárez de Figueroa: “Los libros que se componen de varios *centones* no inducen obligación de ser pequeños o grandes” (*El Pasajero*, ed. 1913, pág. 64, *apud* R. A. E., *Dicc. hist.*, 1936). Del texto citado se deduce la extensión *ad libitum* del *centón* y quizás la posibilidad de que la palabra se aplicase tanto a poemas como a obras en prosa. Nótese que hasta ahora *centón* se venía refiriendo casi exclusivamente a los libros de versos. El casi lo exige Nebrija con la amplitud de su “escriptura”. Tampoco hasta este momento hemos encontrado una valoración negativa del *centón* desde el punto de vista literario. Pero tal valoración se va abriendo camino en nuestros autores áureos: “Nuestra patria no quiere ni yo quiero / abortar un poema colecticio / [...] pues cuando me quisiera dar propicio / Marón para su fábrica *centones*, / ¿quién sabe cuál surgiera el edificio?” (L. Argensola, *Poesías*, ed. Riv., t. 42, pág. 348, col. 2, *apud Dic. hist. cit.*); “Éstos eran unos Poétas Latinos modernos. que compónen versos monstruosos y asperissimos, formados de varios *centones* de versos de los más ilustres Poétas antiguos” (Barbad., *Coron.*, fol. 26, *apud Dic. Aut.*); “Los inclinados à juntar *centones* y sentencias ajénas, y à componer de ellos una obra, se daban à hacer escritorios de taracéa” (Saav., *Republ.*, fol. 89, *apud id.*); “Versos de tirela son, / y allí no hay que hacer espantos, / u son *centones* o cantos” (Lope de Vega, *Obras no dramáticas*, ed. Sancha, t. 21, pág. 187); “Los versos ya sabeis que son *centones*, / capítulos de cosas diferentes / donde apenas se engarzan las razones” (Lope de Vega, *Obras sueltas*, ed. Sancha, t. 1, pág. 502). Y recuérdese la cita de Vélez de Guevara que hemos recogido en el epígrafe anterior. Este sentido despectivo de *centón* progresa: en 1679 Henríquez definía “Centones de varias cosas, *diversarum rerum compositio, conmistio; farrago, inis; cento, onis*. Iuntarlos, *diversas res conmisceo, congero*” (*apud* S. Gili Gaya, *Tesoro Lexicográfico*<sup>22</sup>); “Mui ridículo papel hacen los plagiarios que escriben *centones*” (Iriarte, *Obr.*, ed. 1805, t. 1, pág. 110, *apud Dic. hist.*); “Próculo, que se viste y calza y come / de calumniar y de mentir, publica / *centones* de moral” (L. Moratín, *Obr.*, ed. Riv., t. 2, pág. 586, col. 2, *apud id.*). Y ya más próximo a nosotros, este testimonio: “De esta crítica, *centón* informe de hegelianismo popular de la extrema izquierda...” (Menéndez Pelayo, *Hist. Heterodoxos Esp.*, ed. 1880, t. 3, pág. 705).

<sup>22</sup> Madrid, 1947-52.

En 1726 el *Diccionario de Autoridades* recoge tres acepciones de *centón*. De la primera dice: “Manta burda, que servía en lo antiguo para cubrir las máquinas militares ...”; y cita la ya transcrita definición de Covarrubias, con la siguiente precisión: “pero en esta acepción no tiene ya uso”. Las otras dos acepciones son literarias:

Metaphoricamente se llama assi la obra literaria en verso, compuesta enteramente de palabras y cláusulas ajenas, cuyo primor consiste en el material trabajo de saber unir una cláusula con otra.

Metaphoricamente se llama assimismo toda obra compuesta de cláusulas ajenas mal unidas, y sin la debida coordinación. También se da este nombre a los textos de Sagrada Escritura, ù de otras facultades, que se estudian de memoria, para aplicarlos después à los puntos, que tocaren al que ha de predicar, ò leer de oposición, haciéndolos venir à ellos, aunque no sean del asunto que deben tratar: lo que execútan con alguna violencia, y bastante desprecio de quien lo entiende y conoce.

Nótese que estas dos definiciones coinciden en tres rasgos básicos por los cuales se asemejan y se oponen. En uno y otro caso el *centón* es un *intertexto* (obra “compuesta enteramente de palabras y cláusulas ajenas”; “toda obra compuesta de cláusulas ajenas ...”). La primera característica del *centón* es, pues, la intertextualidad. Ahora bien, el *centón* puede ser una obra literaria, más concretamente poética (“obra literaria en verso”), o bien una obra no literaria, de diversa utilidad e interés, didáctica en sentido sagrado o profano, indiferentemente en verso o en prosa, al parecer (“toda obra ...”; “También se da este nombre a los textos de Sagrada Escritura, ù de otras facultades, que se estudian de memoria ...”). He aquí la segunda característica —‘literariedad (y verso)’ / ‘utilitarismo’— por la que se oponen los dos tipos de *centones*. Precisamente la tercera característica especifica el sentido de esta oposición. Parece que la *literariedad* se identifica con el modo artístico de armar el intertexto, de manera que las relaciones de intertextualidad se sometan a los principios de cohesión y coherencia (“cuyo primor consiste en el material trabajo de saber unir una cláusula con otra”). La memoria asocia fácilmente estas palabras de los venerandos académicos dieciochescos con aquella glosa que proponía Sobejano para el verso 66b del *LBA*: “no todo sastrero nuevo domina el arte de remendar bien, *de unir de modo que parezca labor inconsútil* lo bueno y lo malo, etc.”. En cambio, el *centón utilitario* adolece de cohesión y coherencia (está compuesto “de cláusulas ajenas mal unidas, y sin la debida coordinación ...”).

Los académicos de 1726 se muestran conscientes del sentido despectivo que se ha ido adhiriendo a la palabra *centón* en su empleo literario; pero

no olvidan que el *centón* tuvo —y seguía teniendo, al parecer— una dignidad poética. Por eso distinguen dos subacepciones dentro de la acepción literaria de la palabra.

El *Diccionario histórico* de la Academia de 1936 ya no recoge este matiz en la definición literaria. En cambio, distingue dos acepciones no literarias. Así pues, *centón* significa:

1. Manta hecha de gran número de piececitas de paño o tela de diversos colores.
2. Manta grosera con que antiguamente se cubrían las máquinas militares.
3. fig. Obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas.

La primera acepción estaba ya recogida en el *Diccionario* de la Academia de 1899. La segunda debía de ser ya arcaísmo, a juzgar por lo que decía *Autoridades*; y para ilustrarla también los académicos de 1936 echan mano de la definición de Covarrubias. En cuanto a la acepción literaria, es de notar el tono neutro de la definición, que no entra en valoraciones ni negativas ni positivas. Sin embargo, se sigue llamando al *centón* “obra literaria”, ya esté en verso o en prosa, y se le identifica con un intertexto, aunque se intenta hacer frente al rubor del plagio con una difícil disyuntiva (“compuesta enteramente, o en la mayor parte ...”).

Ya estas acepciones, que definen los sentidos recto y figurado de la voz, se van a repetir en las ediciones más recientes del *Diccionario* de la R. A. E. y en otros diccionarios modernos. J. Casares distingue entre la primera acepción de uso general (“manta hecha de gran número de piececitas ...”) y la segunda, que es un tecnicismo de la artillería; y reproduce la tercera acepción —la figurada o literaria—, sustituyendo “enteramente, o en la mayor parte” por “principalmente”. M. Moliner recoge también las dos acepciones rectas, aunque amplía la primera: “Manta o colcha hecha de retales de telas diferentes”. En cambio, devalúa considerablemente la tercera: “Colección de frases y sentencias o de trozos literarios de diversos autores”. No se habla ya para nada de “obra literaria”, ni siquiera de obra utilitaria o didáctica, aunque la noción de intertexto en su sentido más elemental y primario persiste.

En conclusión, la voz latina *CENTO* significó primero algo así como ‘paño remendado’ y después ‘un tipo de obra literaria’; estas dos acepciones han perdurado en el español *centón*.

La primera se documenta desde que en el siglo xv aparece la palabra en nuestro idioma hasta hoy. *Centón* se aplicó primero a la designación de varios objetos hechos con paños remendados (“cabeçal”, vestido, manta); más

tarde dio nombre a una clase de “manta militar”; a principios del siglo XVIII se comprueba el desuso de esta acepción particular que, recogida posteriormente en los diccionarios, se va decantando como un tecnicismo del lenguaje artillero. En este caso el arcaísmo refuerza la eficacia del tecnicismo. Al mismo tiempo que esto ocurría, *centón* se empezó a emplear para nombrar la manta y —más recientemente— la colcha tejidas con telas diferentes o de diversos colores.

En su acepción segunda *centón* daba nombre a unas obras poéticas que se ajustaban a un modelo o género literario determinado por dos notas: por el empleo de fragmentos de autores u obras conocidos y por la unidad de composición en que era necesario encajar ese material preexistente. Intertextualidad, unidad de composición y género poético son, pues, las notas esenciales del concepto expresado por *centón* en su acepción literaria. A lo largo de la historia de la palabra aparecen otras características, pero son más circunstanciales: la asociación de este género con la enseñanza de la gramática y la retórica clásicas y, luego, con cualquier otra finalidad didáctica; su extensión variable; y, más tarde también, la posibilidad de expresarse en verso o en prosa.

La breve historia de la palabra *centón* deja ver una evolución del significado y valoración de la obra literaria que designa. Hasta el siglo XVII no aparece la connotación despectiva que va a arruinar la dignidad poética del *centón*. En el siglo XVIII todavía se distingue el *centón poético* de un *centón utilitario* que ya no tiene virtualidad literaria. En los diccionarios más modernos se sigue llamando al *centón* “obra literaria”, en verso o prosa; pero su característica esencial, y casi única, se reduce al hecho de combinar textos ajenos, perdidos ya los rasgos de unidad estructural y género literario. En el uso actual —si hemos de creer a M. Moliner— *centón* ha perdido incluso la vaga denominación de “obra literaria”, y ha cambiado su índole por la de mera “colección” de fragmentos ajenos, literarios o no literarios.

Debemos destacar la importancia histórica de la definición lexicográfica que ofrece de *centones* el *Tesoro* de Covarrubias. Se trata de una definición que ha tenido fortuna. La recogen el *Diccionario de Autoridades* y los de la Academia hasta la actualidad; y, a través de éstos, otros diccionarios modernos. Gili Gaya inicia con ella el artículo *centón* de su *Tesoro Lexicográfico*. En 1616 —sólo cinco años después del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*— la segunda edición de Oudin la traduce al francés casi al pie de la letra (*vid.* Gili Gaya, *Tes. Lexic. s. v.*). Es también la definición más completa y documentada; la única que remite a Ausonio como el autor que fija el género del *centón*; y no incluye todavía el matiz despectivo que, en su época, estaba gestándose o había salido a la luz ya.

¿Apunta el *remendar* de Juan Ruiz a la noción literaria que se expresaba con el latín *CENTO* y luego con el español *centón*? Es muy posible que así sea, primero porque ese *remendar* tiene en el contexto una significación literaria, como hemos explicado; segundo, porque la lexicografía histórica demuestra el parentesco semántico de *remendar* y *centón*; tercero, en fin, porque el significado literario del latín *CENTO* no debía de ser extraño ni a Juan Ruiz, por supuesto, ni siquiera a sus lectores menos doctos, ya que la palabra romance *cantar* lo traducía, al parecer, antes de que el castellano contase con la voz *centón*.

Finalmente, y a tenor de lo expuesto, debemos preguntarnos por las notas que integrarían el concepto 'centón' en Juan Ruiz, en la hipótesis verosímil de que éste se expresara figuradamente a través de *remendar*. Naturalmente, hay que buscar esas notas en los testimonios de *centón* más próximos a nuestro poeta: en el *cantar* del Glosario de Toledo, en A. F. de Palencia y en Nebrija. Pero también hay que tener en cuenta la definición de Covarrubias, que, como hemos visto, destaca por su importancia histórica. Así pues, podemos conjeturar que, para un hombre de la época y de la cultura de Juan Ruiz, la idea de 'centón' comprendería los siguientes rasgos:

1. Un género literario en verso con un importante componente narrativo. Nótese que *cantar* designaba, además de la idea de 'centón', un género narrativo muy concreto, y que, todavía en 1490, A. F. de Palencia para referirse a poemas narrativos como la *Odisea*, la *Iliada*, la *Eneida* ... empleaba la expresión "cantares de Homero o de Virgilio". En este punto Covarrubias es menos preciso: sus palabras ("un cierto género de poesía") aseguran que el *centón* es un género literario en verso, pero no especifican su naturaleza lírica, narrativa o dramática.
2. El *centón* es un intertexto, una "escriptura de remiendos". En esto coinciden, como hemos visto, no sólo Palencia, Nebrija y Covarrubias, sino cuantos, después y hasta hoy, han definido la acepción literaria de la palabra.
3. La unidad de composición. Otra nota en la que hay unanimidad, mientras el *centón* no pierde su dignidad de obra poética.
4. Finalmente, es verosímil que Juan Ruiz encontrara la idea de 'centón' —expresada traslaticiamamente por *remendar*— en las tradiciones retóricas y gramaticales de las escuelas; y que un autor como Ausonio no fuera un extraño para nuestro poeta.

Dejaremos para el final el desarrollo de este último punto. Ahora vamos

a ver cómo las tres primeras características de 'centón' —las notas esenciales del concepto— son pertinentes en la consideración del género literario del *LBA*.

#### 4. EL *LBA* Y LOS CENTONES.

Como se sabe, de un modo o de otro, de manera más o menos explícita, la crítica ha reconocido las características esenciales de 'centón' en el *LBA*, aunque algunas de ellas han sido objeto de largas y eruditas discusiones y aunque nadie —que yo sepa— ha acudido al *centón* expresamente para referirse a la composición y al género del poema de Juan Ruiz.

Empecemos por la última de estas características. L. Spitzer<sup>23</sup> señaló la unidad de composición del *LBA*, aun precisando que ésta se asienta en la "superposición de planos distintos", lo cual "responde por entero a la visión que del mundo tenía la Edad Media". De este modo el *LBA* es:

"un vasto Cancionero engastado en una autobiografía humorística, que se engasta en un tratado ascético-moral". El poema no es sólo *chantefable*, sino *chantefable* + *poème moral*.

Para F. Lécoy resulta innegable la unidad del vasto poema del Arcipreste, escrito para la recitación y para la lectura<sup>24</sup>. También M.<sup>a</sup> Rosa Lida afirma la unidad de composición de la obra de Juan Ruiz. La finalidad didáctica del libro y la exuberante personalidad de su autor son, según la autora, los rasgos que confieren unidad a la composición; y la *maqama* hispanohebraica el género literario en que se expresa dicha unidad estructural<sup>25</sup>. Pero el didacticismo de la obra, aunque confesado —lección moral y lección métrica— y patente en muchos pasajes, no siempre es una evidencia y, en algunas ocasiones, es un asunto muy discutible. Además, la obra no sólo integra un tratado de amor, una narración autobiográfica y un "vasto cancionero", sino también una serie de relatos episódicos intercalados y un extenso fabulario<sup>26</sup>. Con todo, su unidad y consecuencia han sido señaladas con convicción por G. Sobejano<sup>27</sup>: el *LBA* es, al mismo tiempo, un *tratado* y un

<sup>23</sup> "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, 2.<sup>a</sup> ed., pág. 120.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pág. 351.

<sup>25</sup> "Nuevas notas para la interpretación del *LBA*", en *op. cit.*, pág. 218.

<sup>26</sup> Cf. R. LAPESA, "Arcipreste de Hita", en *Diccionario de literatura española*, dirigido por G. Bleiberg y J. Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4.<sup>a</sup> ed. corregida y aumentada.

<sup>27</sup> "Consecuencia y diversidad en el *LBA*", en M. CRIADO DE VAL (direct.), *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, Actas del I Congreso Internacional sobre el A. de H., Barcelona, SERESA, 1973, págs. 7-17.

*poema*, una obra que enseña deleitando y que crea una estructura artística destinada a perdurar. Y J. Joset ha puesto de relieve la coherencia interna del texto, cifrada en el yo autobiográfico (diverso y proteico, pero unitario), en un cierto equilibrio cualitativo interno (pese al desequilibrio cuantitativo externo) y en las formas recurrentes (como las estructuras binarias y ternarias) que garantizan la armazón del conjunto. Así, el *LBA* posee una unidad estructural fundada en la cuaderna vía (en el verso y en el hemistiquio como elementos formales de expresión unitaria) y en los “hilos tejidos entre varias partes” del mismo <sup>28</sup>. De modo que el texto de Juan Ruiz, como los *centones* definidos por Covarrubias, se caracteriza por “un cuerpo y una contextura” en que se integran diversos materiales literarios preexistentes.

Que sea un producto “remendado de diversos pedacitos de uno o de diferentes autores” es cosa bien sabida, sobre todo desde que Menéndez Pelayo enumeró las distintas “piezas” que constituyen su materia poética <sup>29</sup>. Desde entonces la cuestión de las fuentes de Juan Ruiz es uno de los capítulos de su bibliografía en que más se ha avanzado; y la obra citada de F. Lécroy resulta, a este respecto, prácticamente definitiva. Recientemente, J. K. Walsh ha visto el *LBA* como un “palimpsesto”, hasta el punto de poder afirmar que una buena parte de la obra de Juan Ruiz estaba hecha antes de que el poema comenzara <sup>30</sup>. Y yo mismo, apoyándome en esta idea y tratando de precisarla y completarla, he considerado el *LBA* como un *intertexto* y he esbozado un análisis del mismo desde la perspectiva de la lingüística de la enunciación <sup>31</sup>.

Finalmente, queda la cuestión del género literario. Con toda razón afirmaba M.<sup>a</sup> Rosa Lida que la estructura del *LBA* no tiene parangón en la literatura europea y que por eso la crítica despieza la obra en partes, las cuales, por separado, sí pueden relacionarse con obras y géneros conocidos en nuestra tradición literaria <sup>32</sup>. En el intento de asignar un género literario determinado al *LBA* se han propuesto diversas hipótesis que apuntan a las *maqamas* <sup>33</sup>, a las pseudo-autobiografías eróticas de la poesía cortés <sup>34</sup>, a las

<sup>28</sup> Ed. cit., págs. xvi-xxiii: pág. xxii.

<sup>29</sup> Cf. *Antología de poetas líricos castellanos, I*, Santander, C. S. I. C. (Edición Nacional de las Obras Completas), 1944, págs. 274-75.

<sup>30</sup> Vid. art. cit. aquí en n. 20. “Palimpsesto” o *intertexto*: para esta noción (tomada de J. Kristeva), vid. A. D. MAINGUENEAU, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette Université, 1976, págs. 123 y sigs. El centón de Ausonio, como el *LBA*, también es un *intertexto*; compárese: “Centón designaba un poema compuesto con fragmentos tomados de la obra de un autor clásico, resultando de ello un contenido completamente distintos del que tenía el original” (E. MONTERO CARTELLE, *op. cit.*, pág. 222. El subrayado es mío).

<sup>31</sup> Art. cit. en n. 7.

<sup>32</sup> Cf. “El *LBA*: contenido, género, intención”, en *op. cit.*, págs. 291-306: pág. 291.

<sup>33</sup> Vid. A. CASTRO, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, [1948], Barcelona, Ed. Crítica, 1983, 2.<sup>a</sup> ed., págs. 355-446, y “El *LBA* del Arcipreste de Hita”,

autobiografías medievales de Ovidio<sup>35</sup>, a las *Artes poéticas* medievales<sup>36</sup> y, en fin, a la parodia de los poemas de clerecía del siglo XIII y de las obras morales escritas asimismo en cuaderna vía<sup>37</sup>. Quizás lo más probable sea que Juan Ruiz haya creado un género de nuevo cuño con los restos del naufragio del mester de clerecía, con los modelos más o menos difusos de autobiografía ficticia que pudieron proporcionarle las tradiciones islámica o hebrea o latino-europea (sin necesidad de excluir ninguna de ellas ni ningún aspecto de cada una de ellas) y, por supuesto, con los materiales acarreados por la tradición retórica medieval. Esta hipótesis —conciliadora y ecléctica— tiene, sin embargo, la ventaja de poder explicar lo que acaso sea el logro artístico más notable del Arcipreste de Hita, es decir, el haber creado un poema en el que la enorme variedad temática y formal se presenta ahormada en una unidad estructural que se descubre en el análisis más detallado y riguroso.

Y en este punto es donde el *centón* —considerado “un cierto género de poesía”— puede vislumbrarse como modelo genérico del *LBA*. Desde luego, el *remendar* del v. 66b, con su particular significado literario documentado, fundamenta coherentemente esta hipótesis. La cual, además, puede aceptarse sin necesidad de desechar las anteriores, pero con la ventaja, frente a ellas, de asumirlas y completarlas. Así, las *maqamas* son narraciones autobiográficas en prosa, pero el *LBA* está en verso. Frente a la autobiografía cortés, ni el “loco amor” ni siquiera siempre el “buen amor” del Arcipreste son inequívocamente *cortesés*. Parece seguro —según se desprende del ejemplar estudio de F. Rico— que Juan Ruiz conoció el *De vetula*; pero pasajes extensos del *LBA*, como la Batalla de Carnal y Cuaresma (en la que el YO autobiográfico casi desaparece como protagonista para adoptar una perspectiva próxima a la del lector-espectador), o pasajes menos extensos, como la Cantiga de los clérigos de Talavera (difícilmente asimilable al hilo autobiográfico, a no ser a modo de apéndice), parecen salirse del modelo genérico de las autobiografías medievales de Ovidio. El *LBA* es algo más que una parodia del mester de clerecía: basta sólo con fijarse en el episodio de las serranas para percatarse de ello. Y es que el género literario que crea Juan Ruiz —aunque sin precedentes y sin consecuentes conocidos— se asienta

---

en *Comparative Literature*, vol. IV, 3 (1952), págs. 193-213; M.<sup>a</sup> R. LIDA DE MALKIEL, “Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *LBA*”, en *op. cit.*, páginas 153-202, y los trabajos citados aquí en nn. 25 y 32.

<sup>34</sup> Vid. G. B. GYBON-MONYPENNY. “Autobiography in the *LBA* in the light of some literary comparisons”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), págs. 63-78.

<sup>35</sup> Vid. F. RICO, “Sobre el origen de la autobiografía en el *LBA*”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), págs. 301-25.

<sup>36</sup> Vid. J. JOSEF y A. BLECUA, eds. *cits.*

<sup>37</sup> Vid. J. K. WALSH, art. *cit.*

firmemente en las tradiciones literarias y retóricas de la Edad Media. En este sentido estoy de acuerdo con lo esencial de las ideas de A. Blecua al respecto: “El autor, que es por principio un memorioso lector u oyente, sintetiza múltiples géneros y especies literarias anteriores y compone una obra que se presenta, por esto mismo, como nueva, como género desconocido. El *Quijote* es el ejemplo más preclaro y que mejor explica cómo se transforma el variado material seleccionado en una obra nueva”; pero el *LBA* y el *Quijote* difieren: en el caso de éste conocemos muy bien “la tradición literaria que llega hasta Cervantes y la tradición literaria que él genera”; en cambio, no ocurre esto en el *LBA*, el cual “es quizá la obra en la que confluyen todas, o casi todas, las tradiciones literarias medievales, o si se quiere, es la obra creada por el sistema escolar de la Edad Media”<sup>38</sup>.

De acuerdo. Sólo tenemos que añadir que, entre esas tradiciones literarias, debemos contar también de un modo explícito la del *centón*, no porque nos obligue a ello una documentación inexistente, sino porque el dato léxico que hemos anotado (*remendar*: ‘componer un centón’) nos permite fundamentalmente conjeturar ese modelo genérico para el *LBA*.

## 5. AUSONIO Y JUAN RUIZ.

Sin propósito de exhaustividad y sin ánimo de establecer una fuente más de Juan Ruiz, voy a destacar algunas notas que se encuentran en el prólogo del *Cento Nuptialis* de Ausonio, justamente el texto de donde —como hemos visto— toma Covarrubias la cita de la “ley y regla de componer centones”. Creo que estas notas pueden aplicarse fácilmente al *LBA*; y de hecho se han aplicado. Así, acabamos de ver cómo A. Blecua señala la memoria como una cualidad fundamental del autor del *LBA* (“que es por principio un *memorioso* lector u oyente”). También en el Prólogo en Prosa insiste el mismo Arcipreste en la memoria. La memoria, lo mismo que la finalidad de hacer reír (declarada igualmente desde el comienzo del *LBA*), es algo importante en Ausonio, hasta el punto de que el centón se reduce a una cuestión de memoria:

*Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis, quam laudare possis.*

(Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo, cosa más digna de risa que de elogio.)

<sup>38</sup> A. BLECUA, ed. cit., págs. XIX-XXI.

La idea de la unidad del *LBA* como confluencia y convergencia de opuestos —desarrollada detalladamente en el libro de L. Beltrán— parece un eco de lo que se lee en el texto de Ausonio:

*Accipe igitur opusculum de inconnexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum: [...]. Hoc ergo centonis opusculum ut ille ludus tractatur, pari modo sensus diversi ut congruant, adoptiva quae sunt, ut cognata videantur, aliena ne interluceant: arcessita ne vim redarguant, densa ne supra modum protuberent, hiulca ne pateant. Quae si omnia ita tibi videbuntur, ut praeceptum est, dices me composuisse centonem.*

(Acepta, pues, esta pequeña obra que forma un conjunto con elementos inconexos, un todo con partes diversas, una chanza con cosas serias, algo mío con material ajeno<sup>39</sup>. [...] Así pues, esta pequeña obra, el centón, sigue el mismo método que ese juego, tratando de armonizar sentidos diversos, de dar a elementos extraños aspecto de emparentados, de evitar que se noten las incoherencias, que los pasajes traídos a colación no acusen violencia, que, condensados en exceso, se apelonen o, desunidos, dejen ver hiatos. Si todo esto te parece cumplido según las reglas, podrás decir que he compuesto un centón.)

En el *LBA* —y sobre todo, en las declaraciones enunciativas del principio y del final— es frecuente, como se sabe, la referencia al lector “de buen entendimiento” y al “de mal entendimiento”; tampoco falta la alusión irónica a la poca ciencia y rudeza del autor. Si aceptamos que la función textual del lector está determinada por la del autor, y viceversa (lo mismo que todo yo reclama un tú y todo tú un yo) y que la ambigüedad no es sólo el resultado de la elección de un determinado lector, sino sobre todo el producto del autor, entonces podemos poner en relación el texto del Arcipreste con la referencia de Ausonio a los autores de buen y mal entendimiento (y su clasificación irónica en el grupo de los segundos):

*Sed peritorum concinnatio miraculum est, imperitorum junctura ridiculum. Quo praedicto scies, quod ego posteriorem imitatus sum*<sup>40</sup>.

(Pero mientras (*sic*) las combinaciones que hacen los expertos son maravillosas, las disposiciones de los inexpertos resultan grotescas. Con lo que acabo de decir te darás cuenta de que yo he imitado al segundo tipo de jugador.)

En fin, la lección métrica, la exhibición del virtuosismo poético, es algo

<sup>39</sup> Compárese esto con la glosa citada que Sobejano propone para el v. 66b, y con lo que Juan Ruiz dice al final de su propio libro: *mas de juego e de burla es chico breviario* 1632b.

<sup>40</sup> He aquí el tópico de la *rusticitas*, comentado por Curtius en Ausonio y del que nos ocuparemos más adelante.

que llama la atención en la obra de Juan Ruiz (en el Prólogo en Prosa y en otros pasajes, incluida la estrofa 66: *a trobar con locura non creas que me muevo*). Aunque acaso sin el tono un sí es no es jactancioso de Juan Ruiz, Ausonio también deja claro que sin un conocimiento especializado de la métrica no se puede componer un centón:

*Diffinduntur autem per caesuras omnes quas recipit versus heroicus, convenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico, aut trochaice cum posteriore segmento, aut septem semipedes cum anapaestico chorico, aut [ponatur] post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro ...*

(Se parten, en efecto, los versos por todas las cesuras que admite el verso heroico, de manera que se casa un hemistiquio de pentemímera (-vv-vv-) con la restante parte anapéstica (vv-vv-vv- z) o la parte trocaica (-vv-vv-v) con el segmento que le complementa (v-vv-vv- z) o siete semipiés (-vv-vv-vv-) con un anapesto coral (vv-vv- z) o bien [sigue] después de un dácilo y un semipié (-vv-) lo que falta para un hexámetro.

Parece que está dentro de lo verosímil que Juan Ruiz conociese la obra de Ausonio y, naturalmente, el *Cento Nuptialis*. El cotejo que he establecido someramente entre el prólogo de esta obrita y algunas ideas y hechos sobresalientes del *LBA* sugiere ese conocimiento. Sin embargo, no es Ausonio un autor al que suelen referirse la crítica y la erudición que la obra del Arcipreste ha desencadenado. Sólo M.<sup>a</sup> Rosa Lida —al menos en lo que se me alcanza— ha puesto en relación —si bien de un modo indirecto e incidental— el nombre del retórico de Burdeos con nuestro autor de Hita. Al hablar del yo didáctico del *LBA* afirma que: “Tal yo se encuentra en la literatura didáctica de todos los tiempos y lugares”. Y en nota recoge ejemplos de autores griegos y latinos, entre los cuales está Ausonio y su poema *Las rosas*<sup>41</sup>. Más adelante, en el mismo trabajo, consigna otra referencia a Ausonio; en este caso, para negar su posible influencia en el autor español. En efecto, Juan Ruiz, dice, no es adicto al *chiste gramatical*, como lo son los versificadores de la Edad Media. Y Ausonio es precisamente una de las probables fuentes de estos chistes de la poesía medieval; y de Ausonio cita varios epigramas, el *Technopaegnon* y el *Grammaticomastix* para corroborar su aserto<sup>42</sup>.

La formación escolar de Juan Ruiz debió de ser extensa y profunda. A este tema dedicó Lécoy algunas páginas admirables. En las escuelas de Toledo estudió probablemente Juan Ruiz los textos de los autores latinos, tanto los viejos como los modernos; y allí aprendió a desarrollar estos textos por

<sup>41</sup> *Op. cit.*, pág. 158, n. 5.

<sup>42</sup> *Id.*, pág. 180, n. 22.

escrito, según el arte propio de aquellas escuelas. Pero Lécoy dirige su atención casi exclusivamente, en este punto, a los goliardos y clérigos vagantes <sup>43</sup>.

Pero si Juan Ruiz conocía tan bien la poesía latina antigua y moderna, tuvo que conocer a Ausonio, pues este autor estaba en la lista de los autores estudiados en las escuelas medievales. E. R. Curtius ha señalado la relación del mester de clerecía castellano con la poesía latina: mester de clerecía es el nombre que dan los poetas españoles del siglo XIII a la rítmica y retórica latinas, dice. Y un poco más adelante precisa la importancia de Juan Ruiz como importador de latinismo en la literatura española:

La poesía latina de la Edad Media penetró en España por etapas. Una oleada llegó hacia 1230, con Berceo; otra hacia 1330, con el Arcipreste de Hita; la tercera con Alfonso de la Torre <sup>44</sup>.

Es más: Juan Ruiz era un experto en la retórica, hasta el punto de que lo que se ha llamado realismo en el *LBA* no es sino la convención retórica del “estilo bajo” <sup>45</sup>.

El mismo Curtius destaca la influencia de Ausonio en esa poesía latino-medieval que el Arcipreste conocía tan bien. Así, afirma que Ausonio es “una mina de artificios verbales”; y señala la técnica de intercalar monosílabos en el verso con ejemplos del *Technopaegnion* y del poema *Grammaticomastix* recogido en esa obra <sup>46</sup>. Aparte la referencia de M.<sup>a</sup> Rosa Lida a esos textos, ¿no tendrá nada que ver la técnica artificiosa de Juan Ruiz — en la ordenación de las cuartetos y la relevancia de su último verso, en la combinación del ritmo octonario y heptasilábico del alejandrino, por ejemplo <sup>47</sup>— con el manierismo de Ausonio?

Hemos aludido antes al tópico de la *rusticitas* en Ausonio y en Juan Ruiz. Recuérdese de éste el *Onde yo, de mi poquilla çiençia e de mucha e grand rudeza* ..., del Prólogo en Prosa. Según Curtius, estas fórmulas de humildad no constituyen un procedimiento cristiano; provienen del “afectado manierismo de la tardía literatura romana, común a paganos y cristianos”. A partir del siglo IV autores cristianos se esfuerzan en competir con los paganos

<sup>43</sup> *Op. cit.*, págs. 335 y 339-40.

<sup>44</sup> *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, F. C. E., 1955 (3.<sup>a</sup> reimpr. 1981), 2 vols. Traducción de Margit Frenk Alatorre y A. Alatorre, II, págs. 552-53.

<sup>45</sup> *Id.*, II, pág. 553, n. 20. Pero *vid.* R. MENÉNDEZ PIDAL, “Cuestiones de método histórico” (1.<sup>o</sup>), en *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (4.<sup>a</sup> ed.), “Col. Austral”, n.º 501, págs. 75-93.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, I, págs. 400-401.

<sup>47</sup> *Vid.* F. YNDURAIN, “Un artificio narrativo en Juan Ruiz”, en *De lector a lector*, Madrid, 1973, págs. 3-23; y “Una nota sobre la composición del *LBA*”, en M. CRIADO DE VAL (direct.), *op. cit.*, págs. 217-31; J. COROMINAS, ed. cit., págs. 45-63.

en procedimientos retóricos. Entre estos autores cristianos Curtius nombra a Ausonio. Para estos autores lo principal es “el virtuosismo retórico”. Se excusan en la *captatio* de que su estilo o talento, o uno y otro, sean áridos, secos, vacíos, rudos. “Se complacen especialmente en acusarse de *rusticitas*, esto es, de tener un lenguaje rudo, incorrecto, propio de labriegos”. Tales estereotipos no se generalizaron hasta los siglos V y VI; pero a los retóricos de esta época “se les tenía, a lo largo de la Edad Media, por modelos de estilo, y se les imitó asiduamente”<sup>48</sup>.

Finalmente, quizá sea el asunto de las bromas y las veras el lazo más estrecho que une a Juan Ruiz con Ausonio. Se trata de un ideal artístico de la poesía medieval que, como dice Curtius, se continúa en época muy posterior en la obra de “bromistas como el Arcipreste de Hita y Rabelas”<sup>49</sup>. En la tardía Antigüedad latina la retórica y la poética crean “un gusto cada vez mayor por los juegos verbales, métricos y poéticos”. Ausonio “se complace extraordinariamente en estas cosas. [...] Su programa es *laetis seria miscere*, pero guardando la *regula morum*”<sup>50</sup>. Resulta difícil no asociar esta afirmación con aquellos versos del *LBA*:

que pueda fazer libro de buen amor aqueste,  
que los cuerpos alegre e a las almas preste.

(13cd).

Ausonio emplea el griego y el latín en un mismo poema —mezcla de lenguas que había criticado Horacio— para explicar su programa de burlas y veras. Y Juan Ruiz emplea el castellano y el latín, no sólo en el Prólogo en Prosa, sino en el pasaje de las horas canónicas; y el árabe y el castellano en el episodio de la mora; y crea el pastiche (castellano-catalán-provenzal-francés) de Pitas Pajas.

Dice Curtius: “La mezcla de lo trágico y lo cómico [...] no sólo es en Ausonio un ideal estilístico, sino también un esquema panegírico”<sup>51</sup>. Y uno recuerda automáticamente el tratamiento que Juan Ruiz dispensa a Trotaconventos en el *planto*. El Arcipreste, lo mismo que Ausonio, prescinde en ocasiones de los *seria* para quedarse sólo con los *ioci*, sin que falte incluso la obscenidad en el *Cento Nuptialis* y en el *LBA*. Y hasta en las consecuencias extraliterarias de esta actitud literaria parece haber un paralelismo entre ambos autores. Así, Paulino de Nola criticó por esto a su admirado maestro Ausonio. El desconocimiento de la biografía real de Juan Ruiz nos impide

<sup>48</sup> E. R. CURTIUS, *op. cit.*, II, pág. 588.

<sup>49</sup> *Id.*, II, pág. 601.

<sup>50</sup> *Id.*, II, pág. 597.

<sup>51</sup> *Ibid.*

presentar un hecho semejante; pero, de ser verdad, el verosímil encarcelamiento del Arcipreste y sus problemas con don Gil de Albornoz —por causa del *LBA*, como se ha dicho— serían réplicas acabadas del episodio biográfico de Ausonio.

En fin, más importante sin duda resulta el que entre los *ioci* de Ausonio figuren sus artificios verbales y sus innovaciones métricas<sup>52</sup>, lo cual se aviene perfectamente a ciertas “burlas” del Arcipreste y, sobre todo, el que “*el ioca seriis miscere* siguió siendo una convención aceptable”<sup>53</sup>, que perduró y que llegó, como se ha dicho, al bromista de Juan Ruiz.

Resultan sorprendentes las afinidades de Juan Ruiz y de Ausonio. También, el que hayan pasado desapercibidas, con las excepciones de la breve alusión de M.<sup>a</sup> Rosa Lida y de la fecunda indicación de E. R. Curtius.

Y, sin embargo, creo que, además de las similitudes señaladas, cabe indagar otras concomitancias entre el centón, concretamente el *Cento Nuptialis*, y el *LBA*. El poema de Ausonio es paródico<sup>54</sup>; y la parodia es un importante componente estructural del *LBA*. La técnica del centón latino, como género literario, puede resumirse así:

La entidad del centón supone dos presupuestos básicos. En primer lugar es precisa la elección de un modelo de reconocida fama, para que se produzca la tensión entre el original y el centón, que caracteriza a este tipo de composiciones, pues de otro modo no es posible el sentido paródico y edificante [...]. En segundo lugar, el centón se basa en un conocimiento perfecto del modelo, tanto por parte del autor como del lector. El primero, sin este requisito, no sería capaz de componer el poema; el segundo, de reconocer al modelo<sup>55</sup>.

Me parece que estos dos presupuestos, en líneas generales, se dan en la composición del *LBA*. Naturalmente “el modelo de reconocida fama” elegido por el Arcipreste no es un único modelo, como en los centones griegos y latinos (que elegían a Homero y a Virgilio, respectivamente), sino varios modelos: las tradiciones literarias precedentes, el mester de clerecía, los poemas morales en cuaderna vía, y también la épica juglaresca, la erótica ovidiana o pseudo-ovidiana, la literatura didáctica y los fabularios, la poesía popular de tradición oral (*serranas*), la poesía goliárdica, etc. A todo esto habría que añadir lo que el autor Juan Ruiz, por ser un hombre culto de la Castilla toledana del siglo XIV, pudo conocer, de modo directo o indirecto, de las literaturas árabe y judía de la época o de épocas anteriores. Por otra

<sup>52</sup> *Id.*, pág. 598.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Cf. E. MONTERO CARTELLE, *op. cit.*, págs. 224-25.

<sup>55</sup> *Id.*, pág. 225.

parte, resulta innegable que el Arcipreste conocía a la perfección algunas de esas tradiciones literarias. Y también las debían de conocer sus oyentes y lectores contemporáneos. Así, por ejemplo, cuando en la copla 72 del *LBA* el poeta echa mano de la fórmula *non devemos dubdar* tras haber citado a Aristóteles, no solamente está exhibiendo su conocimiento de la poesía oral formularia y del mester de clerecía que la adopta en parte, sino que está jugando con la complicidad de su público, el cual sabía que esta fórmula era un tópico de la humildad ante la autoridad citada; y que en el mester de clerecía se usaba para citar a los santos y a la autoridad eclesiástica, o para dar validez a una leyenda pídosa; y por eso la entendía como un rasgo cómico en ese contexto, pues ahí el autor se vale de ella para afirmar la necesidad sexual de los seres humanos<sup>56</sup>. Mucho tendrían que saber los lectores-oyentes de Juan Ruiz acerca de las literaturas que en el *LBA* se intertextualizan. Quizá para ellos la ambigüedad de ciertos pasajes de la obra no resultara tan irreductible como para el lector moderno, que desconoce mucho de esas tradiciones literarias.

Los hechos reseñados requieren un análisis más detallado e invitan a la búsqueda de apoyos documentales sólidos. Pero creo que lo que muestran estas coincidencias o semejanzas no es tanto que Juan Ruiz conociese el texto de Ausonio y se inspirase en él de un modo directo (lo cual, por otra parte, es muy verosímil) cuanto que el concepto de centón, tal como lo entiende Ausonio, pudo tener vida en la tradición literaria medieval y circular ampliamente. Y esto lo confirmaría la documentada acepción literaria de *remedar* y su parentesco semántico con el significado 'centón', significado que un escolar de la talla de Juan Ruiz debió aprender en la palabra latina *CENTO*, la cual, por otra parte, tuvo su glosa castellana —*cantar*— antes de que nuestro léxico se enriqueciese con la voz *centón*.

## 6. FINAL.

De cualquier modo nuestro propósito principal ha sido anotar ese *remendar* de Juan Ruiz, en el cual —por el contexto en que se halla y porque *CENTO-ONIS* es "escriptura de *remiendos*" y porque *remiendo* "estiéndese a significar el centón"— parece lícito entender algo así como 'componer un centón' o, dicho con palabra más moderna, *centonar*.

Lógicamente resulta imposible no poner en relación este dato léxico con la debatida cuestión del género literario del *LBA*. Contando con los hechos que he reunido, me parece muy probable que el género de los centones latinos

<sup>56</sup> Cf. J. K. WALSH, art. cit., pág. 76, n. 32; pág. 66, n. 12, y pág. 85.

haya servido de modelo a Juan Ruiz cuando éste componía su *LBA*. Lo cual abre una perspectiva nueva: aquella desde la que podemos entrever la influencia de Ausonio en nuestro inmenso poeta castellano. Nada de esto, sin embargo, tiene por qué invalidar lo que sobre el género literario y las fuentes de la obra del Arcipreste han escrito maestros de sólido prestigio y crédito seguro. Eso sí, la hipótesis del centón, como hemos señalado, tiene ciertas ventajas frente a otras.

Pero aún queda por aclarar un hecho al que nos hemos referido al principio. ¿Cómo casar la significación literaria de *remendar* con la otra acepción particular ('remendar vestidos') que resulta evidente en nuestro verso al atribuirse en él la acción al sujeto *alfayate*? Desde luego, no sería la primera vez que Juan Ruiz juega con el doble sentido de una palabra. Los ejemplos que podríamos aportar para ilustrar esta "manera ruiciana" o rasgo de estilo serían numerosos. También en este verso 66b *remendar* puede tener el significado de 'componer centones' para el lector discreto e instruido y el más común de 'componer un vestido roto' para el lector vulgar de poco entendimiento. Lo curioso —y ello es también muy del estilo de Juan Ruiz— es que este último significado hay que entenderlo figuradamente: es una metáfora. Como metáfora es lo de las "garças" y el "uevo" del v. 66a. Y como metáfora, sentido figurado, es la acepción literaria del latino *CENTO* y del español *centón*. No es posible entender estos versos 66ab de otra forma; el contexto literario en que se insertan obliga a asignarles una significación literaria, como hicieron Cejador y Sobejano y como es evidente, por lo demás. El sentido metafórico desemboca necesariamente en la acepción literaria de *remendar* documentada ampliamente desde el siglo XVI. ¿Existía ya esta acepción en la época de Juan Ruiz? ¿Se acuñó más tarde? Si esto último fuera verdad, ¿no tendría su importancia el que *remendar* se documente por primera vez en el *LBA* y el que se emplee en ese texto con el significado "metafórico" de componer un género literario nuevo con *remiendos* (fragmentos, piezas, etc.) sacados de otros géneros preexistentes? Para ello, ciertamente, es necesario ser un *alfayate* experimentado, porque *peritorum concinnatio miraculum est*.

JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL.