

REVISTA  
DE  
FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Depósito legal: M. 550-1958

Tomo LV

JULIO - DICIEMBRE 1972

Cuadernos 3.º - 4.º

LA DESCRIPCIÓN DE LOS MESES  
EN EL «LIBRO DE BUEN AMOR»

La descripción de los meses y las estaciones en el *Libro de Buen Amor* —salvo en los apuntes heurísticos de Lecoy<sup>1</sup>— no ha suscitado el interés problematizador de la crítica, más atenta, por lo general, a problemas de fuentes, textos y sentido. Es claro que este pasaje no ofrece principales problemas. Sin embargo, persiste su rareza al aclarárenos su tradición después de un somero repaso. El tema *temporal* (meses y estaciones) se nos presenta formalmente de un modo descriptivo que proyecta, en superposiciones *espaciales*, las coordenadas de tiempo y espacio más allá de la mera personificación y la alegoría mientras dilata la imaginación en una estética de formas sorprendentemente abiertas. Al menos, en este pasaje, que es fundamentalmente de carácter visual, no podemos precisar: *ut pictura poesis* como sería fácil constatar, por ejemplo, en la *Ode to a Grecian Urn* de Keats. Presentimos, en cambio, una perspectiva poética de bella desmesura, quizás también reconocible en otros pasajes, como la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma o la Entrada Triunfal de don Amor.

Cuando apuntamos al carácter visual del pasaje, subrayamos, sobre todo, que se trata de una descripción que también es desarrollada en la tradición del tema por la música. Recordemos, por ejemplo, las descripciones musicales de *Las Estaciones* (1725), de Vivaldi: la descripción se «visualiza» o traslada sinestésicamente en correspondencias ópticas al oído, lo mismo a través de la música que la palabra poética. Se trata de una espacialidad acústica. Desátase la imaginación en aperturas de un deleite que la pintura o la escultura limitarían a espacio solamente. Se desata así la imaginación más allá de lo visual hacia lo visionario.

<sup>1</sup> FELIX LECOY, *Recherches sur le «Libro de Buen Amor»*, París, 1938, pp. 270-288.

*Resumen crítico*

La crítica ha señalado sobre este pasaje: 1. la deuda al *Libro de Alexandre*, 2. la concomitancia descriptiva con las bellas artes, 3. su inserción en una tradición literaria del tema, 4. su carácter decorativo y 5. la brevedad y sobriedad de su ejecución<sup>1</sup>. Por resumir los juicios principales, copiamos a María Rosa Lida:

«Juan Ruiz ha pintado con lujo retórico la riqueza y ornato de la tienda, de acuerdo con la tradición literaria representada en español por el *Libro de Alexandre*. Con brevedad rara en un poeta medieval, el Arcipreste detalla un solo motivo, la alegoría de los meses, que la literatura y las bellas artes de su época repetían con entusiasmo y, en lugar de limitarse a la descripción de las distintas figuras simbólicas, narra históricamente las faenas propias de cada una de ellas»<sup>2</sup>.

No obstante el despego de un siglo que separa al *Libro de Buen Amor* del *Libro de Alexandre*, es forzoso reconocer, al abordar este pasaje, sus correspondencias textuales (que señalamos en Apéndice), su deuda a la tradición retórica medieval felizmente asociada a la tradición juglaresca en ambas obras y la convivencia con una tradición iconográfica y literaria del tema.

*Apuntes a una tradición*

La presencia de la vida agrícola en las tradiciones ornamentales y literarias grecolatinas y, concretamente, la presencia de las estaciones del año, es bastante reconocible con relieves sobresalientes en Hesiodo, Homero y Teócrito. Despunta en las odas de Horacio y, sobre todo, en las *Geórgicas* de Virgilio. Así, la inserción de las tareas agrícolas, en un amago de calendario anual, confiere a las *Geórgicas*<sup>3</sup> un signo de

<sup>1</sup> Cf. JUAN RUIZ, *Libro de Buen Amor*, ed. y notas de MARÍA ROSA LIDA, Buenos Aires, 1941, p. 140; JUAN RUIZ, *Libro de Buen Amor*, ed. y notas de JOAN COROMINAS, Madrid, 1967, nota a 1270, p. 474; SALVATORE BATTAGLIA, *Motivi d'arte nel «Libro de Buen Amor»*, *La Cultura*, 1931, X, p. 25; CARMELO GARIANO, *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, 1968, p. 133; ARTURO MARASSO, *Hesiodo en la literatura castellana*, Buenos Aires, 1926, p. 31; J. LILLO RODELGO, *El sentimiento de la naturaleza en la pintura y en la literatura española*, Toledo, 1929, p. 106.

<sup>2</sup> MARÍA ROSA LIDA, *Loc. cit.*

<sup>3</sup> Cf., sobre todo, *Geor. Lib. I*, 40-45 y *Geor. Lib. II*, 519-521.

punto de partida para las letras latinas de la primera Edad Media y, en trasiego, para las vernáculas. Podemos también señalar, aunque no conclusivamente, que es en el siglo IV A. D., cuando se perfila la descripción de los meses y las estaciones, luego de una fijación progresiva del calendario juliano, que venía definiéndose con los césares. Precisamente, en el siglo IV, deslindamos una vertiente literaria y otra gráfica del tema. El hito más reconocible es Ausonio (nacido 310 A. D.). Importa destacar su famosa *Precatio* al ser designado cónsul en la que incorpora algunos pasajes que no precisan la secuencia de los meses (versos 10-24), más atento, sin embargo, a la petición de un buen año y buenas estaciones. Así, los siguientes versos:

*Spires odorato florum nova gratia maio,  
Julius et segetes coquat et mare temperet Euris,  
...mitiget autumnus, quod maturaverit aestas,  
et genialis hiems parta sibi dote fruatur...<sup>1</sup>*

En cambio, la fijación clara de los meses en las églogas IX y X e, inversamente, la falta de precisión de las estaciones anuncia la posterior tradición literaria. Las primeras líneas de ambas églogas apenas nombran e identifican el origen onomástico de los doce meses limitándose a una línea por mes en la égloga IX y dísticos en la égloga X.<sup>2</sup>

No dudamos de la vitalidad ni de la tradicionalidad del tema de los meses y estaciones, que ya se perfilan. Así, en la *Anthologia Latina*<sup>3</sup> (recogida, como es sabido, en la primera mitad del siglo VI por un joven noble africano de nombre Octaviano y que llega a Europa a mediados del mismo siglo) incluye, bajo autores desconocidos y de fecha incierta una *Laus temporum quattuor* y otra *Laus omnium mensium*. Las alu-

<sup>1</sup> AUSONIUS, *Precatio*, 18-25, ed. por E. CAPPS, T. E. PAGE, W. H. D. ROUSE, The Loeb Classical Library, New York, 1919, pp. 48-50.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 182-184.

<sup>3</sup> *Anthologia Latina en Poetae Latini Minores*, ed. y notas de E. BAEHRENS, Lipsiae, 1882, pp. 290-291; Cf. LECOY p. 276 para su señalamiento del tema en la *Anthologia Palatina* y la p. 277 para su noticia sobre Dracontius a fines del siglo V. Para otra noticia de Dracontius véase LICILLA PISTOLESI, *Del posto che spetta al libro de Alexandre nella storia della letteratura spagnoula*, *Revue des Langues Romanes*, 1903, XLVI, p. 268. En el siglo IX el poeta eclesiástico Wandalbert de Prüm (813 A. D.) confirma la tradición de la personificación de los meses añadiendo los signos del zodiaco que, posteriormente, caracterizarán la elaboración del tema en la iconografía: *De mensium doudecim nominibus signis culturis aerisque qualitatibus*, a los que dedica 366 hexámetros. Cf. *Monumenta Germaniae Historiae, Poetae Latini Medii Aevi*, II, p. 604 et seq. Cf. también, LECOY, p. 277 para el tratamiento del tema por Beda el Venerable en la época carolingia.

siones agrícolas son claras en la primera. Apenas cuatro líneas; una línea por estación. Así, el verano: «*Torrida collectis exultat frugibus aestas*». <sup>1</sup> En cambio, la alabanza de los meses comparte el laconismo enumerativo de Ausonio, con algunas salvedades como octubre y noviembre:

*Centerit October lascivis calcibus vias  
et spumant pleno dulcia musta lacu.  
Arva November arans fecundo uomere uertil...<sup>2</sup>*

Al igual que Ausonio, la sustitución de *Augustus* (agosto) por *Sex-tilis* nos confirma en la hipótesis de que esta es una tradición literaria de los primeros siglos de la era cristiana, después de Octaviano Augusto.

También podemos deslindar la vertiente gráfica del tema en el siglo iv. Nos referimos a la representación de los meses mientras simbolizan las tareas propias de las estaciones en el *Cronógrafo*, también conocido como el *Calendario* de los hijos de Constantino <sup>3</sup>. Se trata del antecedente iconográfico de los *Calendarios* y *Libros de Horas* que se popularizarán en la Edad Media y que, sospechamos, se desarrollaron en simpatía con la tradición literaria del tema. Ambas tradiciones comparten el carácter visual de su materia y la diferencia radica en la forma artística de su elaboración. Al menos virtualmente, la común materia y la dispar forma posibilitan una forma abierta: la palabra descriptiva que sustituye la visión.

#### *La tradición retórica*

La misma tradición retórica posibilita aperturas visualizadoras a la imaginación literaria al definir sinestésicamente la *descriptio*, que nos ocupa en tanto que descripción temporal. Quintiliano aconseja, por ejemplo, que la *narratio* relate los procesos de la naturaleza: «*ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri*» <sup>4</sup>. Es, pues, la descripción

<sup>1</sup> *Anthologia Latina*, p. 290.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>3</sup> Esta obra fue copiada frecuentemente y una copia del siglo ix —perdida— fue utilizada para otra del siglo xvii que se encuentra actualmente en la Colección Barberini del Vaticano (*Cod. Vat. Lat. 9135*). Cf. DAVID DIRINGER, *The Illuminated Book*, London, 1958, p. 57; Cf. también LECOY, p. 276.

<sup>4</sup> *Quintiliani Institutio Oratoria*, 9, 2, 40, en HEINRICH LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1968, II, p. 225.

una audición visualizadora (*praesentans oculis quod demonstrat*)<sup>1</sup>. Entendemos la apertura sinestésica de este recurso al entender el carácter oral (oratorio) de las consignas de Quintiliano. El orador procurará por la palabra la supresión de los lindes entre ésta y la realidad descrita: «*ut sit gesta ostenditur*»<sup>2</sup>.

Con estas premisas estéticas y sinestésicas, la retórica antigua incorporó en la descripción el *locus a tempore* entendido como *tempus speciale*, es decir, como: «*speciem illius temporis, ut aestatem vel hiemen*»<sup>3</sup>. En resumen del Prisciano: «*fiunt autem descriptiones tam personarum quam rerum et temporum... temporum autem, ut veris et aestatis*»<sup>4</sup>. Es forzoso recordar con Ernst Robert Curtius la premisa indispensable de cómo las descripciones de la naturaleza provinieron del discurso forense y de los tópicos de lugar y tiempo de la retórica, para luego trasminar a las teorías poéticas medievales. Sin embargo, advierte Faral que en las poéticas medievales la *descriptio* fue incorporada dentro de la *amplificatio* como una *digressio* y anota a propósito de esta: «Il n'y a rien chez les rhéteurs anciens qui corresponde exactement à ce que les auteurs d'arts disent de cette figure»<sup>5</sup>. Es, precisamente, como digresiones que como se nos ofrecen las descripciones de las tiendas de Alexandre y don Amor. Precizando un poco más, Geoffroi de Vinsauf define la *digressio* en su *Documentum* como un tránsito, sin apartarse de la materia, a un aspecto de la misma (*in materia ad aliam partem materiae*)<sup>6</sup>. De seguido ilustra el caso con una supuesta narración en que Acteón, cansado por la cacería, se detiene junto a una fuente y añade: «*digrediendum est ad fontem ut describatur eius amoenitas*»<sup>7</sup>. Así entendemos las descripciones de tiendas luego de llegar Alexandre a Babilonia y don Amor triunfante en la Pascua. Más pertinente a nuestro propósito de descripción temporal es la ilustración de la retirada de dos amantes en primavera, donde añade el preceptista: «*prius describendum est tempus veris et postea dicendum tunc recesserunt*»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Praeexercitamenta Prisciani grammatici ex Hermogene versa*, 10, en EDMOND FARAL, *Les arts poétiques de XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1962, p. 74.

<sup>2</sup> *Quintiliani Institutio Oratoria*, *Loc. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, 3, 6, 26, en LAUSBERG, I, p. 329.

<sup>4</sup> *Praeexercitamenta Prisciani grammatica ex Hermogene versa*, 10, en LAUSBERG *ob. cit.*, II, p. 226.

<sup>5</sup> EDMOND FARAL, *Loc. cit.*

<sup>6</sup> GEOFFROI DE VINSAUF, *Documentum de arte versificandi*, 17, en FARAL, *ob. cit.*, p. 274. Cf. *Poetria Nova*, 527-536, en FARAL, *ob. cit.*, p. 213.

<sup>7</sup> VINSAUF, 18, *Loc. cit.*

<sup>8</sup> VINSAUF, 20, *Loc. cit.*

En resumen, desde la antigua retórica, la descripción de las estaciones llega a las poéticas medievales como un ejemplo familiar (*familiare exemplum ut quattuor tempora anni*)<sup>1</sup> para las letras. Así, Mathieu de Vendôme aconseja el uso de los epítetos tradicionales pero igualmente familiares del estilo geórgico:

*Ver florum genitor, aestas nutricula fructus,  
Vinitor autummus, prodiga venit hiems...*<sup>2</sup>

Los pasajes del *Alexandre* y *Buen Amor* que nos ocupan se nutren de esta tradición retórica. Entenderemos la fantasía imaginativa del Arcipreste dentro del margen de originalidad que la propia tradición dispone.

### *El testimonio gótico*

Si bien las poéticas góticas (fines del siglo XIII) de Vinsauf y de Vendôme ayudan a perfilar la tradición literaria del tema, es, sobre todo, en las artes gráficas del gótico donde evidenciamos un insólito apogeo y una precisión<sup>3</sup>: no son las cuatro estaciones el objeto descriptivo fundamental, sino las representaciones ocupacionales de los meses del año. Así, en el gótico se representan los meses en pinturas murales (capilla del Pritz) o en la escultura ornamental (París, Amiens, Chartres). Sin duda, los calendarios de los *Salterios* y *Libros de Horas*, tan populares en las iluminaciones de los siglos XIII y XIV, son el testimonio más conocido desde el *Cronógrafo* del siglo IV<sup>4</sup>. Ya, en el siglo XV, el calendario de las *Très Riches Heures* del duque de Berry por los hermanos Limbourg es el libro iluminado más famoso. Se destacan, asimismo, en el siglo XVI las famosas pinturas de los meses de Bruegel. Entendemos cronológicamente el desarrollo secularizador de los cuadros de Bruegel y el porqué de la inserción precedente en textos litúrgicos debido al

<sup>1</sup> MATHIEU DE VENDÔME, *Ars Versificatoria*, 107, en FARAL, *ob. cit.*, p. 146.

<sup>2</sup> VENDÔME, 108, en FARAL, *ob. cit.*, p. 147.

<sup>3</sup> Al subrayar el gótico no negamos la precedencia románica. Así, el tímpano central de Vézelay representa los meses en sus tareas agrícolas junto a los signos del zodiaco en el tema de Pentecostés (según Mâle). Cf. EMILE MÂLE, *L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> Siècle en France*, París, 1928, pp. 327-328.

<sup>4</sup> Al subrayar el gótico no negamos la precedencia de la tradición miniada. Así, en cuatro misales de los siglos XI y XII: Chartres, Bibl. de la Ville, MSS, 165, 222, 231; Saint-Étienne, Bibl. mun. MS104. Cf. ADOLF. KATSENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres*, Baltimore, 1968, p. 114, nota 88.

carácter temporal que desempeñan los textos religiosos (*Salterios, Horas, Misales*) en el año litúrgico. El tránsito de los contextos litúrgicos (capillas, catedrales) a descripciones literarias de tiendas es algo que todavía no podemos precisar. Entendemos que el año litúrgico contribuye significativamente a la decoración gráfica del tema de los meses en los libros iluminados. ¿Pero deberíamos buscar otra explicación fuera del contexto religioso? Es, sin embargo, forzoso explicar el sentido de esta inserción dentro de la cosmovisión medieval de las *Summa, Specula* y escuelas catedralicias. Como señala Adolf Katzenellenbogen, las artes liberales personificadas, entre otros símbolos, compartían el séquito de Cristo (Sabiduría Divina) en el contexto mariano catedralicio de las *Sedes Sapientiae* como trono arquitectónico de la sabiduría<sup>1</sup>. (Irónico que el laicismo del siglo XVIII proyectase destruir Chartres y edificar en su lugar un Templo a la Sabiduría.) Así, desde los mosaicos de los pisos en las iglesias de Saint-Remi en Reims (destruida en el siglo XVIII) y de Saint-Irenée en Lyon se personificaron las artes liberales junto a las virtudes, *los doce meses en sus labores* con los signos de zodiaco y los ríos del Paraíso dentro del esquema universal del conocimiento de la época. En esta misma cosmovisión hemos de interpretar la inserción de los meses en la fachada oeste de Chartres. Así, la ascensión de Cristo en el tímpano izquierdo está enmarcada por los signos del zodiaco y los meses que comparten un balance en el marco universal del conocimiento con las artes liberales. Se destaca el Señor (*pantocrátor*) del universo, cielo, tierra y *tiempo*. Así, cita Katzenellenbogen el texto bíblico de Daniel: «y él cambia los tiempos y las estaciones... él otorga la sabiduría a los sabios y conocimiento a los que comprenden» (*Dan. 2:21*).<sup>2</sup> Un análogo sentido adquieren los meses y el zodiaco en las archivoltas del intercolumnio derecho del transepto norte: van junto al tema de la creación en el *Libro de Job* y en relación al tímpano de Job (tímpano derecho de la fachada norte). Igualmente, en Ammiens, los signos del zodiaco y los meses en los ornamentos de cuatro hojas de los zócalos del pórtico izquierdo, comparten el sentido totalizador de un universo abarcado en cielo tierra y tiempo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> KATZENELLENBOGEN, *ob. cit.*, p. 15. Cf. EMILE MÂLE, *L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> Siècle en France*, Paris, 1931, pp. 63-75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> Es, por eso, muy significativo que la suma enciclopédica de Honorius Augustodunensis del siglo XII, *Imago Mundi*, incorpore en la visión total de cielo, tierra, y naturaleza, la representación de los meses junto a los signos del zodiaco como algo común a la cosmovisión medieval. Cf. MAX MANITIUS, *Geschichte der Lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, München, 1931, pp. 371-372.

¿Aventuraríamos un análogo paródico entre el don Amor triunfante el domingo de Pascua, señor del universo en su tienda simbólica y abarcadora del tiempo, y el Cristo victorioso de los tímpanos de Vézelay y Chartres? Sería un mortal salto interpretativo. La descripción de la tienda de don Amor es, fundamentalmente, una digresión descriptiva en la que —salvo el pasaje del mes de marzo— apenas hay alusiones al dominio de Amor, cuya presencia, sin embargo, es evidente en muchos pasajes del *Libro*.

### *Descripciones de Escudos*

Anota Emilio Alarcos Llorach en su estudio sobre el pasaje de la guerra de Troya en el *Libro de Alexandre* que la estrofa 657 —en la que se describen las cuatro estaciones dentro de la digresión descriptiva del escudo de Alexandre— es una amplificación del autor en la que posiblemente recuerda la descripción de la tienda del héroe<sup>1</sup>. También Cirot<sup>2</sup> ya había cotejado detalladamente el compendio latino del *Pindarus*, que es la fuente del pasaje, y ambos autores no registran correspondencias textuales significativas para esta estrofa. Sin embargo, podemos reconocer una tradición, sin necesidad de fijar una fuente precisa: si aparejamos la próxima estrofa (658), en la que se añade la descripción de los signos del zodiaco, es fácil reconocer un común arraigo en correspondencias gráfico-literarias que confieren a ambas estrofas un valor testimonial de la tradicionalidad doble que apuntábamos del tema.

Resulta, asimismo, interesante el despego de estas estrofas de la descripción homérica del escudo de Aquiles (Canto XVIII, *Iliada*). En el escudo homérico hay detalles de descripción agrícola (labranza: 541-549; siega: 550-556; viñedos: 561-572) que corresponden, más o menos, en su secuencia, a las estaciones. Contrasta, en cambio, el laconismo de las estrofas del *Alexandre*. Al menos, en los textos medievales españoles, sospechamos que sólo las descripciones de tiendas conjugarán los meses con las respectivas tareas agrícolas de las estaciones.

Huelga insistir, finalmente, en el carácter visual que inspira la descripción de escudos. Se trata, también en Homero, de una literaturización gráfica; de la transferencia sinestésica entre un arte, todavía signi-

<sup>1</sup> EMILIO ALARCOS LLORACH, *Investigaciones sobre el «Libro de Alexandre»*, Madrid, 1948, p. 164.

<sup>2</sup> G. CIROT, *La Guerre de Troie dans le «Libro de Alexandre»*, BH, 1937, XXXIX, pp. 328-338.

ficativamente oral, y otro visual. Por eso, se trata fundamentalmente de una transferencia de sentidos. Estética y sinestesia, que comparten el *etymon* básico de los sentidos (*aisthesis*) como la condición de posibilidad de experiencia.

### *La tienda de Alexandre*

Sugiere Lecoy<sup>1</sup>, al repasar la tradición de las descripciones de tiendas que estudia Faral<sup>2</sup>, un *crescendo* de ampliaciones hasta el pasaje del Arcipreste. Así, desde el *Roman de Thèbes*, y los siguientes: *Troie*, *Alexandre*, *Atlis et Prophilias* y *Renart le Contrefait*, los autores se limitaron a dar una rápida noticia de los meses del año. Acota Lecoy: «Il faut arriver au *Libro de Alexandre* pour trouver un développement important et comparable à celui de Juan Ruiz»<sup>3</sup>. Asimismo, Raymond Willis pondera el despegue, en este pasaje, del *Alexandre* español del *Roman* francés, luego de un minucioso cotejo de los textos españoles con las versiones francesas. Concluye: «It seems probable that the Spanish, which is characterized by its graphic details, owes much to the iconographic tradition»<sup>4</sup>. Aunque no hemos podido cotejarlo, aceptamos, en palabras de Willis, la ausencia del tema en el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. No encontramos el tema en la *Historia de Preliis*<sup>5</sup> ni en la versión árabe de *Dulcarnain*<sup>6</sup>, ni en la versión inglesa del *Alisaunder*<sup>7</sup>. Tampoco, en la *Historia Troyana* hispánica —tomada del *Roman de Troie* de Benoit de Saint Maure— que, aunque traduce la descripción de la tienda del padre de Briseida del texto francés (I430I-I4306), es

<sup>1</sup> LECOY, *ob. cit.*, pp. 273-276.

<sup>2</sup> EDMOND FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et des romans courtois du Moyen Age*, Paris, 1913.

<sup>3</sup> LECOY, *ob. cit.*, p. 275.

<sup>4</sup> RAYMOND S. WILLIS, *The Debt of the Spanish «Libro de Alexandre» to the French «Roman D'Alexandre»*, Princeton, 1935, p. 43. Cf. *The Medieval French «Roman D'Alexandre»*, intr. ed. y notas por ALFRED FOULET, III, Princeton, 1949. Cotejamos el MS (G) de la versión del Alexandre de Paris, p. 203. Desde los versos 2010 a 2016, apenas se aluden «li douze mois de l'an» (2013), las «seures et li jor» (2015) más «li cieus et les planetes, li signe» (2016) sin mayor ampliación.

<sup>5</sup> *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*, intr. ed. y notas de FRIEDRICH PFISTER. Heidelberg, 1913, 141 p. Es una edición del Bamberg MS. de la *Historia de Preliis*.

<sup>6</sup> *Historia de Dulcarnain* en EMILIO GARCÍA GÓMEZ, *Un texto árabe occidental de la leyenda de Alejandro*, Madrid, 1929, pp. 1-108.

<sup>7</sup> *The Gestes of King Alexander of Macedon*, ed. por FRANCIS PEABODY MAGOUN, Cambridge, 1929.

fiel a su fuente y no añade nada relativo a los meses del año<sup>1</sup>. En suma, volvemos a cerciorarnos, como ya hizo Lecoy, de que la *amplificatio* de la descripción de los meses cobra un relieve novedoso en el *Libro de Alexandre*, de donde lo retoma el Arcipreste.

La descripción de la tienda de Alexandre se estructura en seis partes que, luego de una introducción (2539-2547)<sup>2</sup>, describe en las partes restantes el techo y los cuatro lados que estampan, entre otras escenas, la creación y la tentación de Adán, Babel, el Diluvio, la historia de Troya, un *mapa mundi* y eventos de la vida del héroe. Iníciase la descripción del primer lado interior al igual que el texto del *Roman* francés<sup>3</sup> con los meses del año. Creemos oportuno señalar, a propósito de este pasaje<sup>4</sup>, que de un total de doce estrofas (una estrofa por mes) sólo en cinco ocasiones se altera el esquema de un mismo sujeto que ejecuta múltiples funciones en formas verbales de imperfectos más gerundios (2555, 2556, 2559, 2564), imperfectos más infinitivos (2557, 2558) y sargas de verbos en imperfecto (2560, 2561, 2562, 2563, 2565, 2566). Se describe en estos esquemas un panel de las actividades agrícolas del año más algunos rasgos ambientales del mes y la estación correspondiente. Así:

*Abril sacava guesles por yr guerrear  
que auje ya alcaçeres grandes de secar  
fazie meler las vñas por a vjno levar  
cresçer mjeses y yerbas los días alongar*  
(2558)

*Novjenbre segudie a los puercos las landes  
cayera de un rrobre leuavanlo en andes  
enpiençan al cresuelo veylar los abesantes  
que son las noches luengas les días non tan grandes*  
(2565)

Pero, fundamentalmente, nos hallamos ante un panel de funciones agrupadas lógicamente en una visión coherente. Salvo en las cinco ocasiones de alteración sintáctica en que intervienen las estaciones representadas (2564d, 2562d) o algunos rasgos ambientales de la estación (2560d, 2561cd, 2565cd),<sup>5</sup> cada mes ejecuta las funciones agrícolas sin

<sup>1</sup> Cf. LECOY, *ob. cit.*, pp. 272-273.

<sup>2</sup> Utilizamos la edición crítica *Libro de Alexandre*, Princeton, 1934, de RAYMOND S. WILLIS. Las selecciones a que nos referiremos serán del MS (P).

<sup>3</sup> Cf. WILLIS, *ob. cit.*, p. 42.

<sup>4</sup> Cf. el Apéndice *infra*.

<sup>5</sup> Obsérvese la semejanza de estos detalles con lo que señalamos *infra* sobre la descripción de la tienda de don Amor.

contradicciones ni superposiciones violentas. Si bien representa un vuelo de la imaginación y un caso de superposición espacial el hecho de que un mes pueda ejecutar en una estrofa seis tareas agrícolas simultáneamente, las superposiciones cobran unidad por la ligazón de un mismo sujeto. Diríase que, aunque se niegan las coordenadas espacio-temporales de duración, la unidad simbólica del tiempo (mes) logra —como en la *contractio* de Nicolás de Cusa— una nueva dimensionalidad al margen de lo concebible. Visualmente es imposible. Visionariamente, en cambio, y en virtud de la palabra del poeta, la estrofa que de seguido copiamos, representa una apertura y una experiencia estética:

*Setiembre traye cerallos e segudie las nogueras  
apretaua las cubas podaua las mjnbreras  
vendemaua la vjñas con falçes podaderas  
non dexaua las parras llegar a las figeras.*  
(2563)

Nos aproximamos, así, por la palabra del autor del *Alexandre* a la caleidoscópica experiencia del Arcipreste.

#### *La tienda de don Amor*

El pasaje representa retóricamente una *digressio* dentro del amplio esquema narrativo que corresponde temporalmente al tránsito de la Cuaresma y la llegada triunfal de Amor y Carnal en Pascua. Se trata de una descripción parecida y en deuda a la del *Libro de Alexandre*. Sin embargo, el Arcipreste, como es su costumbre, amplía su préstamo con el sello de su originalidad. Son treintaicinco estrofas dedicadas a los meses y estaciones mientras que el *Libro de Alexandre* apenas dedica una estrofa por mes para un total de doce.

Sabemos que los símbolos numéricos de la Edad Media relacionaban el número cuatro a los ríos del paraíso, los temperamentos, las virtudes cardinales, los evangelistas, y las estaciones del año, entre otros. Asimismo, el número doce compartía su significado con los apóstoles, las tribus de Israel, la Iglesia, los signos del zodiaco y los meses. (De ahí la convivencia de estos temas con las artes gráficas de entonces.) La descripción de los meses en la tienda de don Amor, en cuatro por tres igual a doce, agrupa, bajo cada una de las cuatro estaciones, los tres meses correspondientes a partir del invierno (1271-1297) luego de una

visión descriptiva introductoria (1266-1279)<sup>1</sup>. Cierra con una explicación de los enigmas de la proximidad y lejanía de los meses dentro de cada estación (1298-1301), cual aparecen cifrados en los *tetractis* (1271, 1278, 1287, 1294) que preceden las agrupaciones en triada de los meses correspondientes. Sorprende, en primer término, la pluridimensionalidad espacial de la entrada a la tienda. En el modelo del *Alexandre* se trata, claramente, de una pintura ornamental en el primer lado interior (2554-2566) dentro de una amplia descripción que también incluye el techo y los tres lados restantes. El espacio básico es la tienda misma. Los espacios descritos representan, sin ambigüedad alguna, un panel ornamental.

También el Arcipreste inicia su composición de lugar con una ubicación precisa:

*luego a la entrada, a la mano derecha,  
estava una messa muy noble e muy fecha,  
delante ella grand fuego de si grand calor echa,  
tres comen a ella, vno a otro assecha.*<sup>2</sup>

(1270)

Insiste en la estrofa siguiente:

*Tres caualleros comian todos a un tablero,  
asentados al fuego, cada vno senero...*

(1271ab)

Reitera a lo largo de la descripción, entre otros pasajes, los siguientes:

*Estauan tres fijos dalgo a otra noble tabla...*

(1278a)

*El primero los panes e las frutas grana<sup>3</sup>  
figados de cabrones con rruy baruo armorcaua...*

(1288ab)

*El primero comia vuas ya maduras,  
comia maduros figos de las figeras duras...*

(1295ab)

<sup>1</sup> También en estas estrofas lo que MARÍA ROSA LIDA, *ob. cit.* p. 140 llama «giros típicos de juglaría docta».

<sup>2</sup> Utilizaremos la edición crítica *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1965, de MANUEL CRIADO DE VAL y ERIC W. NAYLOR. Las selecciones a que nos referiremos serán del MS. (S). Señalaremos en nota las variantes que consideramos significativas.

<sup>3</sup> G: «granava» y T: «granaua».

No obstante esta ubicación inicial reincidente, desde el primer mes se rompe el espacio básico:

*El primero comia las primeras cherevias,  
comiença a dar çanahoria a bestias de estabrias...  
(1272ab)*

Estamos perdidos. Se ligan, *ex abrupto*, dos operaciones fundamentales al resto de la descripción: la comida (espacio básico) y las tareas agrícolas. Pero no sabemos si los caballeros (meses) están en el interior de la tienda o en la decoración de sus lados. Tampoco —si en este último contexto— visualizamos gráficamente su pluridimensionalidad. Entendemos la ubicación de los espacios básicos del tablero y la tabla que simbolizan las estaciones de invierno y primavera en el marco inicial del interior de la tienda, pero nos desconciertan la danza y la «carrera» de las estaciones de verano y otoño en el mismo marco básico inicial.

Nos alienta, sin embargo, el hecho de que no somos los únicos desconcertados. Corominas en su comentario a la mesa en niebla de diciembre (1274) anota: «metonímicamente nos dice así que diciembre está rodeado de niebla o, sencillamente da a entender que, en la pintura que nos describe, el caballero con el trozo de mesa donde come, están representados envueltos en niebla»<sup>1</sup>.

Aumenta el desconcierto cuando constatamos numéricamente que la prioridad descriptiva en el interior de la tienda es agrícola. De un total de 59 versos que estampan descriptivamente los meses —sin contar las estrofas de espacios básicos como el tablero, tabla, danza y «carrera» más la digresión de los diablos en marzo—, treinta y cuatro versos describen las tareas agrícolas<sup>2</sup>, catorce la comida<sup>3</sup> y el resto detallan rasgos típicos del clima y las estaciones.

Al igual que el *Alexandre*, la sintaxis que estampa las tareas agrícolas denota una preferencia de paradigmas verbales en imperfecto o presente más infinitivo o imperfecto o presente más gerundio. Esto, *per se*, no revela nada particularmente significativo (como tampoco la coincidencia de que los verbos que estampan actividades gastronómicas prefieran el imperfecto), pero nos ayuda a clasificar las estampas agrícolas

<sup>1</sup> COROMINAS, *ob. cit.*, p. 474. Cf. LECOY, *ob. cit.*, p. 285.

<sup>2</sup> 1272bc, 1273bc, 1274c, 1276cd, 1277abc, 1280abc, 1281abc, 1286c, 1290abc, 1291a, 1292abc, 1293b, 1295c, 1296abcd, 1297abc.

<sup>3</sup> 1272a, 1273a, 1274ab, 1275ab, 1276a, 1288bd, 1290d, 1291c, 1293a, 1295ab.

en el conglomerado de superposiciones espaciales y rupturas sintácticas (como las variaciones de formas del paradigma verbal con un mismo sujeto o los cambios de sujeto en correspondencias descriptivas diversas) que hallamos ensambladas calcidoscópicamente —casi en *collage*— en las estrofas. No nos aventuramos a consignar que las rupturas del significante sintáctico corresponden al significado de la estampa descrita en ruptura y superposición. Más que la sintaxis importa el contenido superpuesto aunque se señala que el paradigma verbal ya estaba sistematizado en el siglo XIV y sería posible determinar una conciencia de estilo en estos pasajes del Arcipreste.

Nuestra perplejidad aumenta y la visión se dilata más al enfrentarnos, en concomitancia, ante el laborar agrícola superpuesto al espacio básico de una comida en un tablero (1272bc), o ante la superposición de actividades de mesa durante una danza (1293a) o camino (1295ab), como si los espacios básicos de los caballeros comiendo en el tablero de invierno (1271) o de los hidalgos en la tabla de primavera (1278) dentro de la tienda de don Amor, si acaso... fueran el marco descriptivo fundamental en lugar del danzar en verano (1287) y el caminar en otoño (1294).

Tenemos que reconocer que, a pesar de las diversas actividades y estampas de los meses, por lo general, la representación simbólica de estos como unidades temporales recoge la dispersión espacial de las estrofas.

Un curioso rasgo de ruptura y superposición espacial en el último verso de los tetrástrofos nos ha llamado la atención por su persistencia que también apuntábamos en el *Libro de Alexandre*. Se trata de estampas relacionadas con el clima de la estación o, específicamente, con la representación de las estaciones<sup>1</sup>. Sospechamos que se trata de algo parecido a lo que Carmelo Gariano llama estilísticamente la «tríada anticipadora»<sup>2</sup>: el verso final suelda, en una yuxtaposición abrupta, contextos que aparentemente no se relacionan salvo en referencias tácitas. Pero Gariano se refiere a la desubicación de los primeros tres versos; el verso final los ata, *ex abrupto*, a la estrofa precedente. Sin embargo, el rasgo que anotamos y entendemos como una superposición espacial de un tema temporal no sigue ningún esquema ni hila equilibrios entre las estrofas. Su único vínculo al contexto es la unidad del tiempo que

<sup>1</sup> 1272d, 1273d, 1277d, 1279d, 1280d, 1281d, 1282d, 1286d, 1292d, 1293cd, 1295d, 1297d.

<sup>2</sup> GARIANO, *ob. cit.*, p. 204.

describe visionariamente como en diapositivas superpuestas sobre una pantalla al crear la ilusión de varios espacios. Los textos se explican por sí mismos. Sirvan de ejemplo las siguientes estampas:

*Comia nuses primeras e asava las castañas,  
mandava ssembrar trigo e cortar las montañas,  
malar los gordos puercos o desfaser las cabañas,  
las viejas tras el ffuego ya disen las patrañas<sup>1</sup>.*  
(1273)

*El terçero andava los çentenos trayendo,  
trigos e todas mieses en las eras tendiendo,  
estauan<sup>2</sup> de los arbores las frutas sacodiendo,  
el tauano al asno ya le yua mordiendo.*  
(1292)

### Conclusiones

Anota Carlos Bousoño que la retórica tradicional no advirtió las superposiciones<sup>3</sup>. Es, en efecto, un recurso que evidenciamos modernamente en la poesía y hasta en la última narrativa desde Joyce. Sin embargo, no olvidemos la consabida hipótesis<sup>4</sup> de la poesía originaria y consustancial al *mythos*, a la metáfora inicial (*Urdichtung*), al traslado de una dimensión a otra que importa más, para efectos de la imaginación literaria, que el *logos*, la coherencia y el sistema: sobre todo en un pasaje descriptivo de una materia gráfica (escudos, paneles de tiendas) que dilata la visión sinestésicamente por la palabra al escindir coordenadas y sistemas más allá de la visión hasta lo visionario.

Cotejemos, para contraste, el siguiente panel sobre el tema de las estaciones por un poeta menor del Siglo de Oro (Juan de Arguijo):

*Vierte alegre la copa en que alesora  
Bienes la primavera, da colores...  
El cancro abrasador, que en sus ardores  
Destruye campos y marchila flores...  
Sigue el húmedo otoño, cuya puerta  
Adornar Baco de sus dones quiere;  
Luego el invierno en su rigor se extrema...<sup>5</sup>*

<sup>1</sup> T: tiene *lacuna* y G: «sus pastrañas».

<sup>2</sup> T: «estaua» y G: «estaua».

<sup>3</sup> CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, 1962, p. 172 y p. 184.

<sup>4</sup> Cf. GILLO DORFLES, *Eslética del mito*, trad. por Roberto J. Vernengo, Caracas, 1967.

<sup>5</sup> JUAN DE ARGUIJO, *Las estaciones*, en LILLO, *ob. cit.*, p. 227.

Lineal y limpiamente presenciamos una estación tras otra. Se trata de un desarrollo académico del tema que recuerda los viejos modelos de Ausonio y el ornato retórico de Vendôme. En cambio, entre los pocos resquicios retóricos y académicos de estilo con que podríamos atrapar al Arcipreste, es reconocible la *abreviatio* del *dissolutum*, que aconseja Vinsauf (*pariter abreviat et exornat*)<sup>1</sup>, en el cual: «*de materia breve debeat fieri proluxa, qualiter de proluxa brevis*»<sup>2</sup>. Se trata del asíndeton, que, al suprimir los nexos sintagmáticos, destaca paradigmáticamente las superposiciones y logra la brevedad característica del pasaje que ya ha señalado la crítica. Pero volvemos a insistir en que importa más la visualización mágica del contenido que su correspondencia con el significativo sintáctico.

Obsérvese, además, una semejanza entre la técnica descriptiva ornamental del arte románico y gótico con el rasgo que apuntamos; un

«disregard for a *continuum*... so that a simple figure may appear in different guises in the same representation, or, as in late antique art, a series of actions by a single person may be either crowded into a single representation or portrayed by repeating his figure within the framework of a single scene»<sup>3</sup>.

D. W. Robertson ilustra el caso con una iluminación gótica de las *Très riches heures de Jean de France* en la que, en una sola escena, Adán y Eva ejecutan cuatro acciones diversas al narrar el clásico episodio de la caída original. ¿Pero basta suponer las premisas de una integración simbólica, como sugiere el autor, para entender este rasgo? La configuración mental de un orden abstracto precedería, por tanto, a un acto de integración intelectual que adscribiría apriorísticamente las categorías de tiempo y espacio a lo que, *prima facie*, está aislado e incoherente. Diríase que el razonamiento es metafísico, como el de San Anselmo (*credo ut intelligam*), en el cual, desde el *a priori* de una cosmología jerarquizada por la fe y el orden divino, el *intellectus* relaciona deductivamente. El arte, al ser espejo del universo (del ser *in toto*) y de Dios, y al compartir metafísicamente el respaldo de toda una cosmovisión, adquiere un carácter analógico —*mos anagogicus*— que, desde Dante hasta el neotomismo de Gilson, justifica una interpretación ontológica de la literatura medieval. He aquí su *ratio* y su racionalidad; el *ars est*

<sup>1</sup> VINSAUAF, *Documentum*, 35 en FARAL, *ob. cit.*, p. 278.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 44, p. 280.

<sup>3</sup> D. W. ROBERTSON, *A Preface to Chaucer, Studies in Medieval Perspectives*, Princeton, 1963, p. 150.

*recta ratio factibilium*<sup>1</sup> de Santo Tomás y los manuales. Sin embargo, tanto la función del *intellectus* como la cosmovisión poética —en que respetables críticos insertan interpretativamente al Arcipreste—, minimizan lo típicamente imaginativo del arte confiriéndole toda una *ratio* de época a su perspectiva artística. Es forzoso reivindicar, frente a estas interpretaciones en gran medida acertadas del arte medieval, el *mythos* y la imaginación con el mismo derecho que los presumimos en un Bosch, Goya o Chagall. La *perfectio prima* y *perfectio secunda*<sup>2</sup> del Angélico bien pueden informar el arte de los tiempos medios en una cosmovisión que limita al *esse* en la esencia particular circunscribiendo al *acto (esse)* creador como una «perfección limitada» mediante la dinámica aristotelica del hilemorfismo: acto y potencia, materia y forma que logran la constitución del ente hermoso. Sin embargo, —y perdónesenos la miopía— no nos resulta evidente en el Arcipreste «un equilibrio espacioso, a pesar de lo limitado de su mundo, del cual nunca se evade... sin refugiarse en torres de marfil ni rodearse de calcidoscópico halo de irrealidades»<sup>3</sup>. Sí creemos que el Arcipreste informa una «vigorosa certidumbre de lo real»<sup>4</sup>, pero no estamos muy seguros de que, en su perspectiva poética, «la medida resuelve, cuando lo hay, todo contraste de proporciones»<sup>5</sup>. Al menos, desde la batalla de Carnal y Cuaresma hasta la descripción de la tienda de don Amor, visualizamos el mundo mágico de un Bosch; el *horror vacui* del genio visionario. Distamos bastante del *locus amoenus* y del paisaje alegórico, en el cual el *intellectus agens*<sup>6</sup> confiere orden y medida interpretativa a los *phantasmata* y al caos de los sentidos recopilados —todavía en sinestesia— por el *sensus communis* y la *phantasia* —con perdón por la terminología escolástica, la cual nos parece indispensable para rebatir o apoyar una *perspectiva poética* medieval. El universo, de acuerdo a los predicados trascendentales, bien puede ser uno, verdadero, bueno y hermoso, y el arte bien puede espejarlo; pero al menos, en este pasaje de la tienda, la dispersión de tiempo y espacio no rebasan la *phantasia*; precisamente: la fantasía, la desmesura imaginativa. Así el propio Arcipreste:

<sup>1</sup> Cf. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, I, q. 22, 2; I-II, q. 57, 3, 4; II-II, q. 47, 5.

<sup>2</sup> IBID., I, q. 73, 1; I-II, q. 4, 2; III, q. 29, 2.

<sup>3</sup> GARIANO, *ob. cit.*, p. 212.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> *Loc. cit.*

<sup>6</sup> Cf. JOHN A. PETERS, *Metaphysics: A Systematic Study*, Pittsburgh, 1963, pp. 254-282, 283-300 para una exposición de las teorías cognitivas de Cayetano, quien acopia y sistematiza en el Renacimiento el acervo de la tradición psicológica medieval.

*Yo fuy maravillado desque vy tal vision,  
coyde que soñaua pero que verdat son,  
rroque a mi Señor que me diese rraçon,  
por do yo entendiese que era o que non.*  
(1298)

Aunque Lecoy interpreta la rareza del pasaje<sup>1</sup> como un «jeu d'esprit» y un enigma que supone, por lo tanto, un orden preconcebido a ser redescubierto, la interpretación del acertijo que el propio don Amor explica (1299-1301) no soluciona el fascinante desconcierto que el Arcipreste toma —y supera— del *Libro de Alexandre*. Partimos de una profunda y tenaz sospecha de que la imaginación creadora salta los linderos del arte figurativo de pre-establecidos sentido (*meaning*) y significación (*significan*) y de que los testimonios semióticos del contexto medieval —o cualquier época— apenas intentan la explicación del misterio estético, nunca verificable e incluso apenas describable. Como Aristotéles y Heidegger en la introducción metafísica, nos basta, por lo pronto, el asombro, la intensidad y el desconcierto de la experiencia misma.

#### APÉNDICE

##### LIBRO DE BUEN AMOR

##### LIBRO DE ALEXANDRE

Contactos juglarescos con el público y nexos de la *digressio*.

1266	— 2539 a b
1269	— 2548
1301	— 2595
Cuerdas de la tienda	
1268 d	— 2545 c
Entrada de la tienda	
1270 a b	— 2554 a b
Noviembre	
1272 d	— 2565 d
Diciembre	
1274 a b	— 2566 b c
Enero	
1276 a b	— 2555 a...c

<sup>1</sup> LECOY, *ob. cit.*, pp. 285-286.

Febrero		
1279	—	2556
Marzo		
1281	—	2557
Mes de las flores		
1286 a (abril)	—	2559 a (mayo)
Junio		
1290 a b	—	2560 a b
1291 d	—	2560 e
Julio		
1293 c d	—	2561 c
Agosto		
1295 a	—	2562 c
1295 c	—	2562 a b
Septiembre		
1296 c	—	2563 c
Octubre		
1299 c	—	2564 c

Al cotejar ambos textos españoles y al reconocer la común inspiración que Lecoy califica «frappante»<sup>1</sup>, tenemos que aceptar que Juan Ruiz pudo conocer algunos textos franceses o latinos, además de la convivencia iconográfica (Lecoy cita el ejemplo del monasterio catalán de Santa María de Ripoll.)

Al consignar las equivalencias entre los textos más próximos, Lecoy agrupa el *Carmen de mensibus* de Bonvesin de la Riva (siglo XIII), el *Bréviaire d'Amour* de Matfré Ermengaud (siglo XIII) con el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Buen Amor* y señala que «leur développements suivent fidèlement les figures que peintres et sculpteurs traçaient sur le parchemin ou faisaient jaillir de la pierre»<sup>2</sup>. Clasifica luego las tareas agrícolas por meses —salvo el *Carmen*— en un esfuerzo de reconstrucción espacial en cada obra, al punto de conciliar varios pasajes con testimonios iconográficos<sup>3</sup>. Sin embargo, se ve obligado a señalar la emancipación del *Libro de Alexandre* de la tradición iconográfica al reconocer su aglomeración espacial y explica que, en la iconografía, ni pintores ni escultores pueden liberar su fantasía como el poeta, quien, en cambio, «peut combiner ce que le sculpteur

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 279-282. Señálase, sobre todo, las variaciones de tareas agrícolas en diversos climas. También EMILIE MÂLE, *ob. cit.*, pp. 71-75, clasifica y diferencia, de acuerdo a variaciones geográficas y climatológicas, los diversos testimonios ornamentales góticos de las tareas de los meses.

ou le peintre est contraint de dissocier ou de sacrifier<sup>1</sup>. Es, sobre todo, este vuelo de la fantasía lo que aproxima significativamente el *Libro de Buen Amor* al *Libro de Alexandre*, no sabemos si a causa de un arquetipo común. Descartamos el *Bréviaire* de Matfré Ermengaud, cuya fidelidad espacial a la iconografía el mismo Lecoy tilda de «classique»<sup>2</sup>. Asimismo, el *Carmen* de Benvesin, por desarrollarse en forma de debate entre enero y los demás meses, nos aparta de la tradición descriptiva *sensu strictu*. Lo más probable es que Juan Ruiz conociera directamente el *Libro de Alexandre*.

Difieren ambos textos, sin embargo:

1. En la secuencia temporal. El *Libro de Alexandre* comienza en enero mientras el *Buen Amor* en noviembre, siguiendo el plan de las estaciones a partir del invierno. Lecoy explica esta diferencia al proponer que Juan Ruiz, antes que el año civil, sigue el año litúrgico del rito romano que comienza su calendario en Adviento<sup>3</sup>.

2. El *Libro de Alexandre* dedica una estrofa por mes. En cambio, el *Buen Amor* dedica dos estrofas, salvo a los tres meses correspondientes a otoño: de agosto a octubre y el mes de marzo, mes del amor para el Arcipreste, al que dedica cinco estrofas.

3. El plan descriptivo de la tienda en el *Libro de Alexandre* es mucho más amplio pero más abreviado en el desarrollo de los meses, que es el préstamo y la *amplificatio* que retoma el Arcipreste.

4. Ocasionalmente coinciden en los esquemas sintácticos de un mismo sujeto con verbo principal en imperfecto más infinitivos o gerundios, o bien en las secuencias paradigmáticas —con el mismo sujeto— de verbos en imperfecto o presente, al estampar las tareas agrícolas y los rasgos ambientales de las estaciones. Pero el repertorio sintagmático y paradigmático del Arcipreste es mucho más variado y complejo.

5. Finalmente, y lo más significativo —según Lecoy— es el «jeu d'esprit» del Arcipreste que agrupa en enigmas los tres meses de cada una de las cuatro estaciones a modo de adivinanza.

EDUARDO FORASTIERI BRASCHI

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 283. Cf. MÂLE, *ob. cit.*, p. 67.