



**DEL TRAMPANTOJO AL BODEGÓN:
UNA LECTURA DEL EPISODIO DE DON MELÓN DE LA HUERTA
Y DE DOÑA ENDRINA, DEL *LIBRO DE BUEN AMOR***

FROM *TROMPE L'OEIL* TO STILL LIFE:
A READING OF THE EPISODE OF DON MELÓN DE LA HUERTA
AND DOÑA ENDRINA, FROM THE *LIBRO DE BUEN AMOR*

Rocío Rodríguez Ferrer

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

rcrodri@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0003-1827-1602>

Recepción 31/07/2022 – Aceptación 13/09/2022

Resumen

Desde una perspectiva icónico-textual, se plantea una lectura del «episodio de don Melón de la Huerta y de doña Endrina», del *Libro de buen amor*, a la luz del concepto de trampantojo. Con ello, se atenderá a dos aspectos fundamentales de la literatura medieval y, en particular, de la obra del Arcipreste de Hita: la configuración imagocéntrica y la ambigüedad como voluntad constructiva. Se demostrará cómo el engaño asociado a la experiencia amorosa explica la mutación identitaria del yo poético, que, en un juego de confusa tensión entre materialidad y referencialidad, asumirá un nuevo perfil, de carácter plástico, al punto de eruirse como protagonista de un peculiar bodegón.

Palabras clave

Trampantojo, bodegón, *Libro de buen amor*, don Melón de la Huerta y doña Endrina, engaño, literatura y pintura, amor en la Edad Media

Abstract

From an iconic-textual perspective, I propose a reading of the «episodio de don Melón de la Huerta y de doña Endrina» from *Libro de buen amor*, in light of the concept of *trompe l'oeil*. In doing so, two fundamental aspects of medieval

literature and the work of the Arcipreste de Hita will be addressed: the imagocentric configuration and the use of ambiguity as the result of a constructive will. I demonstrate how the deception associated with the love experience explains the identity mutation of the poetic self, which, in a game of confused tension between materiality and referentiality, will assume a new profile, of plastic nature, to the point of standing as the protagonist of a peculiar still life.

Keywords

Trompe-l'oeil, still life, *Libro de buen amor*, don Melón de la Huerta and doña Endrina, Deception, Literature and Painting, Medieval Love.

Con el marco general de los estudios icónico-textuales, las páginas que siguen plantean la noción de «trampantojo» en tanto concepto operativo que, si bien más propio de las artes plásticas, se presenta moldeable para las teorías retóricas y literarias. La propuesta nace a partir de la constatación de una doble confluencia: la inequívoca vocación visual de la cultura medieval (que piensa en imágenes) y la ambigüedad como voluntad constructiva recurrente en producciones literarias del Medioevo hispánico (Deyermond, 1980).¹ En línea con lo anterior, me

¹ Al recurrir a la noción de trampantojo y, más adelante, a la de bodegón como conceptos operativos, reconocemos, por cierto, que en tanto técnicas y modalidades plásticas, no son características de la Edad Media. Frente a lo anterior podríamos argumentar, sin embargo, que el hecho de no ser práctica generalizada durante el Medioevo no significa que fuese desconocida, pues sus orígenes se remontan a la Antigüedad. De hecho, la misma Edad Media nos ofrece otro ejemplo, esta vez de carácter literario, acerca del modo en que una manifestación inexistente puede, de pronto, emerger de cuerpo entero, y entablar un significativo diálogo con la época precedente; me refiero, claro está, a *La Celestina*, prueba irrefutable de cómo pueden alcanzarse las más altas cumbres teatrales en tiempos en los que, según cierto lugar común de la crítica, no existía el teatro. Ahora bien, más que aquella discusión, me interesa, como enunciado al comienzo del presente artículo, recurrir al trampantojo —y al bodegón— como conceptos en sí mismos, pues me parecen pertinentes y de provecho para suscitar un debate constructivo para la interpretación del *Libro de buen amor* —de un pasaje específico de la obra— y sus juegos con los lectores en clave de engaño. Creo, además, que la lectura aquí propuesta queda del todo justificada si consideramos estudios como los de María Morrás, quien en 1989 se abocaba al análisis de las imágenes en el *Libro de buen amor* desde la certeza de que «en la Edad Media se pensaba que la literatura era una experiencia en cierto sentido visual, como se deduce de los abundantes testimonios en que escritores equiparan leer, considerar y visualizar (...). También en el *Libro de Buen Amor* se recoge esta idea: “Otrosí fueron la pintura e la es[cri]ptura e las imágenes primeramente falladas por razón que la memoria del omne deleznadera es”. Me interesa destacar aquí [continúa la especialista] cómo “pintura”, “escriptura” e “imágenes” son unidas en una serie sintáctica por medio de conjunciones copulativas que sitúan las palabras en un mismo nivel léxico» (Morrás, 1989, p. 82).

interesa relevar cómo, en la literatura, el tópico del engaño se articula desde una retórica eminentemente visual; con ello, se evidenciará hasta qué punto la literatura medieval se configura desde esquemas ópticos (y plásticos, en consecuencia), pudiendo incluso considerarla un tipo específico de campo y discurso visual; una literatura que, acorde con una cultura imagocéntrica, se reclama mirable.²

Es en la insistencia en la ilusión donde encontramos una vía de entrada a la lectura desde el trampantojo, artificio que, por estirar el juego, también podríamos considerar como la representación idealizada de la écfasis (Rifaterre, 2000: 161). En definitiva, lo que pretendo resaltar con la recurrencia a la noción del trampantojo es el engaño (asociado inevitablemente a la ilusión) y las diversas formas que este puede adoptar. Como ha planteado el semiólogo Omar Calabrese (2014), hablar de trampantojo es atender, más que a una simple ilusión de realidad, a la artificiosa simulación de la realidad (p. 48). Se trata de tener en cuenta la «... representación visual, y su relación con el mundo representado (imitación, ilusión, ficción, simulación de la realidad exterior). (...) [Y] las cuestiones propias de las técnicas figurativas que permiten “engañar a los ojos” (...), las bases perceptivas con las cuales lograr la ilusión óptica o las condiciones del entorno que la hacen efectiva ante el espectador» (p. 40). La clave del trampantojo, entonces, estaría en su condición de artilugio de persuasión (Lozano, 2014, p. 13). Como refiere Juan José Martín González:

mientras que el ilusionismo reclama la ayuda de la imaginación, hasta el punto de constituir una «poética ilusión de la forma visible», el objetivo del trampantojo es engañar al propio ojo, mediante un duplicado de la realidad, que es la obra de arte. La ilusión produce en el espectador la sensación de que se encuentra en otro sitio, en un espacio imaginario, que le invita a soñar. El trampantojo viene a ser un fragmento, un trozo fingido. El contemplado no modifica su situación en el ambiente; meramente es engañado, por un objeto que él cree real y no es sino pintura. Algo así como un

² Para una aproximación más general a la cuestión de las imágenes medievales y su vínculo con la teoría literaria de la época, véase el completo estudio de Rocío Sánchez Ameijeiras (2014). En el arranque de dicha exhaustiva investigación se recoge una cita de Godofreo de Vinsauf de hacia 1210 en la que, si no fuese por la obra que la contiene (*Poetria Nova*), dudaríamos si refiere a la literatura (la retórica) o la pintura: «Pintando únicamente el rostro de una expresión se obtiene como resultado una pintura vil, algo falso, una forma engañosa, un sepulcro blanqueado, una hipocresía verbal que finge ser algo cuando no es nada. Su forma esconde su deformidad; se vanagloria externamente, pero carece de sustancia. Ese es el tipo de pintura que agrada desde la distancia, pero desagrada visto de cerca» (cit. Sánchez, 2014, p. 11). Aseveraciones válidas tanto para «el discurso largo o corto» que nos sugieren ya, desde la selección léxica (falso, engañosa, hipocresía verbal, finge ser...), la técnica del trampantojo.

desafío de la pintura para que se admire su capacidad para engañar al sujeto (Martín, 1988, p. 27).

Quedémonos, por ahora, con la idea de «trozo fingido», de artificiosa simulación de la realidad, en la que la ambigüedad emerge como principio estético. Y sumemos la perspectiva del *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, que define el trampantojo, en el siglo xvii, como «la trampa y engaño que alguno nos hace en nuestra presencia, y delante de nuestros ojos». Con esto presente, aboquémonos a un ejemplo que, en su trapaza, bien podría dar cuenta de un «trampantojo a la humano»,³ que persigue el engañar *a ojos vista* con fines eróticos. Un trampantojo que echa mano, en tanto marcas textuales, de la utilización de dimensiones naturales y la presentación de aspectos más propios de la vida cotidiana y del entorno de lo ordinario. Un trampantojo que, como explica Jean Baudrillard, reclama

³ Para la denominación, sigo y juego con la propuesta de Alfonso Emilio Pérez Sánchez (1992), quien propone el concepto de «trampantojo a lo divino» para los ilusionismos pictóricos de significación piadosa. La denominación parece haber calado en el ámbito de la crítica, como lo demuestra, por ejemplo, Juan Martínez Cuesta con su artículo titulado «Los trampantojos “a lo divino”». Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales» (Martínez, 1997). Y si bien en esta oportunidad me referiré a la cara mundana del engaño, no quisiera dejar de mencionar una posible lectura desde la tradición textual del engaño espiritual en el Medioevo hispánico, que vendría a reafirmar el acierto de la denominación. Me refiero a una de las más destacadas cristologías poéticas: *El retablo de la vida de Cristo*, del cartujano Juan de Padilla, impresa por primera vez por Jacobo Cromberger en Sevilla, en 1505, y que se presenta como vestigio idóneo para ser leído desde la noción de «trampantojo a lo divino», dada su configuración en estrecha relación con las artes plásticas de la época, de acuerdo con un programa iconográfico definido y una particular morfología arquitectónica. En otras ocasiones lo he trabajado desde su condición de poema ecfrástico (Rodríguez Ferrer, 2010) en tanto estamos frente «... al intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura» (Murray, 2000, p. 141). Pero creo, asimismo, que podemos ir más allá y proponer una lectura complementaria desde la noción de trampantojo, en la medida en que asistimos a un juego desde la ilusión referencial, a una tensión entre materialidad y referencialidad (con voluntad tridimensional) en ese «hacernos creer» que tenemos frente a nuestros ojos, literalmente, un retablo óptimo para la contemplación (sensorial y espiritual). Tramposa exhibición visual que se revela, también, en el desafío óptico de guarecer el nombre del autor en un acróstico final y en el descorder el velo que ha cubierto la obra, hacia el final de la composición. De hecho, el juego propiciado por lienzos, velos y cortinas es especialmente caro a la estética del trampantojo, en ese «tira y afloja» entre el ocultamiento y el desvelamiento, entre marcos reales y fingidos. No cabe duda de la pertinencia de la lectura del *Retablo* de Padilla desde la tradición de la écfrasis. Pero es esta, como sabemos, una modalidad discursiva propia de la literatura, basada en la invocación y evocación de la visualidad (Monegal, 2000, pp. 18-19). La del trampantojo, en cambio, siendo más propia de las artes plásticas en su origen, nos permite, entonces, insistir en la existencia visual sin restringirla al ámbito literario; antes bien, dar cuenta de la iconicidad sin presuponer la dependencia de un arte sobre otro, como sucede con la écfrasis (Murray, 2000, pp. 141-142).

«una hiperpresencia táctil de las cosas “como si pudiésemos tocarlas y cogerlas”» (Baudrillard, 2014, p. 34), arrojando una sombra de duda sobre la realidad. Me valgo, así, del famoso «episodio de don Melón de la Huerta y de doña Endrina», de la obra medieval ambigua por antonomasia: el *Libro de buen amor*, que tanto habla de poéticas de encubrimiento —recordemos que *las razones del buen amor son encubiertas*—, de guiños ópticos y de resoluciones elusivas, simuladas y engañosas; que hace gala de un notable virtuosismo intelectual en sus numerosos juegos de palabras (Deyermond, 1982, p. 368); y que, casi desde el arranque, con la *famosa disputa que los griegos y los romanos tuvieron entre sí*, nos recuerda que, entre «dezir encubierto» y formas de mirar anda el juego.⁴

Con una identidad textual abierta y una escritura juguetona, que enreda y confunde llevándonos de una a otra orilla de la ladera interpretativa, casi como por tropelía, el Arcipreste de Hita en torno al que se teje el supuesto hilo autobiográfico de la obra emerge como un jugador fullero en las lides amorosas, arriado a la sombra de la artera y embaucadora Trotaconventos. Todo en él, pues, indica engaño.⁵ Incluso desde lo que la crítica actual tendería a llamar como juego autoficcional: ese ficticio autorretrato que enlaza los heterogéneos materiales del *Libro de buen amor* en lo que no es sino un juego o simulacro, como el que podríamos encontrar en cualquier humorista actual.⁶ Hacemos nuestra la pregunta

⁴ Por lo demás, es la famosa aventura entre don Melón y doña Endrina una de las que mayores lecturas ha suscitado, por su especial configuración abierta y ambigua. Como reseña Efraín Garza: «don Melón de la Huerta, al igual que los demás nombres de los personajes que aparecen en la obra del arcipreste de Hita, establece una realidad que sobrepasa el simple significado textual y constituye una verdadera proyección de la personalidad del protagonista (Beltrán, 1977, p. 250). Tomando en cuenta la ambigüedad en el *LBA*, el significado del término “melón” resulta abierto a toda interpretación» (Garza, 2006, p. 576). En palabras de Bleuca, recogidas también por Garza: «El protagonista -autor, o autor-protagonista, presenta un *yo* dialéctico —argumentación/refutación— que al articularse en una autobiografía cómica da como resultado un personaje y una obra ambiguos» (Garza, 2006, p. 576).

⁵ En esta línea, resulta pertinente recordar la lectura que Vicente Cantarino trabaja en «La cortesía dudosa de don Juan Ruiz», con ese énfasis en las jugadas en las que el protagonista *hace trampa* a las reglas del amor cortés (Cantarino, 1975-1975).

⁶ Si bien se escapa de la coordenada temporal aquí trabajada, creo pertinente mencionar que la filóloga Rosa Navarro Durán ha estudiado el humor como trampantojo, pero en la obra de Miguel Mihura. Allí, refiriéndose al personaje de Maribel y el recurso del *quidproquo* tan característico del humorismo, afirma algo que bien podría valer también para nuestro Arcipreste y su obra de innegable despliegue de inventiva y humor: «El personaje ha dado una excelente lección teatral: si quieres ser otra persona, debes vestir y hablar de otra forma» (Navarro, 2011, p. 135). Sin la intención de ahondar en esta otra posibilidad interpretativa, bástenos, por ahora, recordar que el humor también juega con fingimiento y distorsiones, con naturalidad y contradicciones. Y por continuar con esta línea reflexiva, conviene recordar el artículo de David Hook (2005), en el que se rastrean los matices

de Emilio de Miguel: «... por qué los humoristas actuales tienen todo el derecho a colgar de su yo cuantas historias les resultan de interés para cebar la comicidad con que nos entretienen, pese a que muchas de ellas sabemos sobradamente que son incompatibles con su realidad personal, y no se acepta como recurso humorístico cuanto Juan Ruiz da en formato primopersonal sin que lo ofrecido deba entenderse como un trasvase sincero de su realidad» (Miguel, 2019, p. 178). A la idea de «trasvase sincero de la realidad» antepongamos la ya destacada referencia del «trozo fingido» de este yo múltiple y diverso y resultará más evidente, entonces, por qué también la noción de autoficción nos aproxima al trampantojo.

Sabido es que la discusión en torno al cambio identitario —del yo del Arcipreste a don Melón de la Huerta, pero, de una u otra forma, siempre un fingidor—, ha sido un quebradero de cabeza para la crítica, sobre todo si se atiende a esa supuesta configuración autobiográfica de la obra (Rey, 1979). Es, pues, desde esa ruptura de la homogeneidad identitaria, desde esa mutabilidad en un brusco cambio de escena que reclama nuestra mirada, que quisiera proponer una lectura a la luz de la óptica confusa del trampantojo. Y es que creo que también podemos leer este pasaje como un rompimiento matérico de la identidad (o de la ilusión de identidad estable y unitaria), para dar paso a una nueva forma, que confunde al receptor. Y lo anterior, como quiero plantear, desde la recurrencia a una técnica de corte «naturalista», o hiperrealista, tan afín a la estética del trampantojo.⁷

Transparentemos el argumento: el Arcipreste que ha protagonizado una serie de desafortunadas aventuras amorosas, tras reunirse con don Amor y doña Venus y recurrir a la vieja medianera, hará de una viuda vecina el nuevo objeto de deseo. Pero de pronto, conocidas ya sus intenciones, nos encontramos con que el Arcipreste se ha travestido en don Melón. Así, como en una suerte de bodegón —modalidad pictórica tan en sintonía con el trampantojo— nos enfrentamos, inesperadamente, a un Melón, una Endrina y una Rama, con el elemento «descolocador» de la Trotaconventos de por medio. ¿A qué se debe esta transformación? Sabemos de boca del propio Arcipreste —voz fingida, siempre— que la viuda lo

humorísticos en la onomástica del *Libro de buen amor*, especialmente en las figuras de don Melón y doña Endrina.

⁷ Por supuesto, la presente propuesta no niega la validez de otras lecturas, pero pretende ser un aporte al estudio del *Libro de buen amor* y, de modo específico, del episodio de don Melón y doña Endrina, en un marco interpretativo icónico-textual. Hasta donde me ha sido posible rastrear, el pasaje ha sido leído en vínculo con el motivo de la caza erótica, de larga tradición literaria e iconográfica, y familiar al público de la Edad Media (Morrás, 1989). O atendiendo a las imágenes del episodio en relación con el *Pamphilus* (G. Phillips, citado por Morrás, 1989, p. 77). Pero nunca en los términos que aquí propongo.

ha rechazado constantemente. En un intento ya más desesperado, y con la ayuda de la experta Trotaconventos, insistirá en convertirse en un objeto pensado para la mirada femenina.

Rechazado inicialmente —y como si su empeño tuviese lugar en una moderna aplicación de citas—, el Arcipreste ha de cambiar su avatar para continuar el escarceo erótico, tal como luego, con la mediación de Trotaconventos, visualizaremos un nuevo retrato, pintado a la luz del tópico del clérigo fornido de los goliardos, siempre con énfasis en el plano corporal («De las figuras del Arcipreste»). Con el melón como nueva representación gráfica, apela a los sentidos y se vuelve hiperreal.⁸ En el juego de representación y transformación inherente a la seducción, el Arcipreste ha debido echar mano de la operación de sustitución. De ahí, entonces, que podamos leer la transformación en Melón como una estrategia para despertar la tentación; la turgencia de la fruta, captable a través de la vista, podría ser la que provoque la *concupiscentia oculorum*. Dotarse de otra figura —y de esta particular figura— supone hacer del cuerpo un reclamo visual, con énfasis en lo carnal: oloroso, abundante, dulce, blando, jugoso, toda una apoteosis sinestésica. Su metamorfosis ha tenido lugar *in actu oculi* —«abruptas transiciones», en palabras de Alfonso Rey. Y también en un abrir y cerrar de ojos el Arcipreste volverá a sus andanzas.

Esta transfiguración se plantea de modo extremadamente natural, sin espacio para la duda. Como si nos hiciese creer que don Melón siempre ha estado ahí. La confusión, pues, se instala, y con ella, la artificiosa simulación de la realidad: si a la experimentada Trotaconventos le corresponderá «catar el melón» de doña Endrina —tantearla, sondearla—, el encubierto Arcipreste esperará con ansias, y en sentido literal, su propia catación —la de don Melón— por parte de la viuda-fruto. La identidad, pues, emerge en clara correspondencia anatómica, con la contundencia de la figura y su ofrecimiento a la vista, junto al estímulo de

⁸ Con esta lectura que pone en primer plano la cuestión de la materialidad, me alejo —sin rechazarlas, por cierto— de aquellas otras que, como la de Cejador, insisten, por ejemplo, en los sentidos figurados que escondería, en el Medioevo hispánico, el término «melón»: tonto, torpe, inepto. Me distancio, asimismo, de aquellas otras que, desde la propuesta etimológica de Corominas, asocian al personaje con el mundo animal, o de otras más recientes, como la del propio Efraín Garza, que se fundamenta en un trasunto mitológico, al reconocer en Melón a la deidad campestre protectora de las abejas. Me aproximo, en cambio, a las de quienes —como Vasvari, Whinnom o Beltrán— toman en cuenta, principalmente, la apariencia física del melón y su pertenencia al ámbito horticultural (Garza, 2006, p. 576). Pero mi enfoque, como ya he expuesto, si bien arranca desde la referida materialidad del melón, se enmarca en una perspectiva icónico-textual, ofreciendo otra salida interpretativa a la polémica exegética en torno a este renombrado episodio.

diversas percepciones sensoriales —color, forma, olor y sabor—. Había dicho antes que, en su recreación realista y concreta, este cuadro bien podría tratarse de un bodegón, como aquellos que, desde el ilusionismo pictórico (siempre el trampantojo), decoraban «... las estancias de las viviendas destinadas a la comida y tenían la función de estimular el apetito de los comensales» (Llorente, 2014, p. 21).⁹ Así, este singular bodegón textual, en su insistencia en corporeizar, buscará estimular el apetito sexual de doña Endrina. Y aspirará a que suceda con él como con el célebre racimo de uvas pintado por Zeuxis que, en anécdota clásica gracias a la *Historia natural* de Plinio el viejo, habría sido picoteado por los pájaros (Martín González 1988).

Así, vuelto apetitoso a los ojos de la también frutal doña Endrina —el amante transformado en el amado—, con el efecto performativo que tiene lo visual (Rodríguez de la Flor, 2009, 64) revelará, una vez más, la voluntad de placer como eje vertebrador de sus andanzas, procurando conseguir la «pera del peral», como tan acuciosamente nos explica Selena Simonatti (2012): «en el *Libro* “se pugna” para que “la pera dura” esté madura, el “buen esfuerço” venza “la mala ventura” (*160c*) y el hombre “goste la pera del peral”: tan sólo el “gusto de la pera” es una “actividad que perfecciona la naturaleza humana”». Desprendido, aparentemente, de la connotación pecaminosa judeocristiana, insistirá en el beneficio de comer el fruto. Y espera que, ante vistas tan sugerentes, se despierte el apetito, como diría Simonatti: «... los sentidos interiores empiezan a saborear el placer anticipadamente» (Simonatti, 2012, s.p.).

Con el anhelo de obtener, por fin, un resultado satisfactorio en sus devaneos eróticos, el Arcipreste abandona su condición de personaje cualquiera, para, en un trampero juego, volverse categoría visual vívida e ineludible. Conseguido el *factum* —«acabó lo que quiso»—, vuelve a ser Arcipreste. Una vez más, contem-

⁹ En lectura que transita por otro derrotero, pero que complementa nuestra mirada, podríamos mencionar la de María Teresa Miaja de la Peña con su reflexión en torno a los vínculos entre alimentos y deseo sexual en el *Libro de buen amor*: «Una y otras [las presas amorosas] aparecen como un amplio espectro del cual debe elegir para satisfacer sus deseos, su apetito, tanto físico como sexual. De ahí que todas connoten a su vez una posibilidad de goce sensual íntimamente, o simbólicamente, asociado a una comida en particular» (Miaja, 2012, p. 97). En referencia específica a doña Endrina, dirá: «... fruto relacionado con el endrino, que se caracteriza porque al más leve roce de su afelpada y fina piel, éste queda mancillado y, que constituye el único lance amoroso explícitamente consumado en el *Libro*, en un *locus amoenus* que recrea el paraíso terrenal». Doña Endrina, entonces, funcionaría, en este bodegón textual-sexual, como el postre apetecible en ese *darse un banquete*; en definitiva, «“muger” y fruta como sinónimos del placer, del banquete, de la satisfacción de los sentidos, del ver, del tocar, del oler y, finalmente, del saborear» (Miaja, 2012, p. 102-103). Goce gastronómico que bien dialoga, pues, con el placer plástico con el que venimos trabajando.

plamos a don Melón *in actu oculi*. Como dirá Alfonso Rey, «el yo que protagoniza y narra la aventura de la seducción de Endrina *es y no es* el mismo yo que nos sale al paso en otros momentos del Libro» (1979, p. 104, el subrayado es mío). El trasunto ficticio del Arcipreste de Hita es y no es don Melón, «es y no es» —subrayo—: toda una paradoja planteada en términos visuales y que, por lo mismo, podría ser calificada como trampantojo. Si al finalizar el encuentro con don Amor leemos «Yo, Johan Ruiz, el sobredicho arcipreste de Hita» (estr. 575), luego, en palabras de la Trotaconventos, se nos dará cuenta de la identidad de este pretendiente de doña Endrina como «don Melón de la Huerta, mancebillo *de verdad*» (estr. 727, el subrayado es mío). Que nadie crea, pues, que lo pintado no es lo que se nos hace creer que es.

Como puede verse de lo que aquí propongo, no leo el cambio de identidad en términos de verosimilitud (por ser coherente con el fin matrimonial que se lee en el pasaje) ni de coherencia con el yo poético medieval, ni de descuido autorial (eso, por sobre todo).¹⁰ Me gusta creer que, ante el rechazo inicial de doña Endrina, era necesario volverse otro, para confundir también a la otra. Y qué mejor que recurrir a la ilusión de referencialidad de los bodegones, con ese carácter hiperrealista y su énfasis en lo imitativo, con su aspiración a despertar el deseo (que el trampantojo es, lo hemos dicho, una estrategia de persuasión). Al concretarse en una forma reconocible, se espera despertar la curiosidad e inflamar los sentidos, con toda una variedad de sensaciones perceptivas ligadas, precisamente, a tan singular forma. Como aquellos bodegones en que se pone a prueba el virtuosismo del artista, «tratando de engañar al espectador con cuadros de un realismo extremo» (Llorente, 2014, p. 13). Se trataría, eso sí, de un particular bodegón, no ya del tipo de aquellos inscritos en la tradición del *vanitas*, sino, más bien, diríamos, del *carpe diem*. Y es que este bodegón, destacado como entidad particular dentro del gran marco que es el *Libro de buen amor*, nos recuerda la fugacidad de la vida —que el fruto se pudre nadie lo duda—, pero no para insistir en la intrascendencia de esta, sino para recordarnos la necesidad de una respuesta vitalista y fresca, gozadora, que opta por pintar el dulce fruto al que se invita a coger, antes que dibujar calaveras, velas o cráneos. Nada más ajeno al Arcipreste —a don Melón— que esbozar una naturaleza muerta.

Además, si don Melón Ortiz consigue «llevar a la huerta» a doña Endrina, será, precisamente, a través del engaño, artificio que se inicia, como hemos

¹⁰ Dejo de lado la cuestión de la intertextualidad con el *Pamphilus de amore*, aunque en ese glosar la comedia elegíaca del siglo XII también podríamos leer, por qué no, un «trozo fingido».

visto, desde el volverse forma visible y apetecible para la viuda. Como recuerda Calabrese al hablar del trampantojo en tanto género pictórico: «Este es el único (...) que toma el nombre no del contenido de las figuras representadas o de la técnica de representación, sino que hace alusión al espectador. Los ojos “engañados” del *trompe-l’oeil* son obligatoriamente los ojos del que lo mira» (cit. Lozano, 2014, p. 10). Pero también de la confusión participamos los lectores, pues no sabemos si ese llevarse a doña Endrina al huerto ha sido porque don Melón la ha logrado convencer, la ha seducido sexualmente o, simplemente, porque ya no había escapatoria para la viuda. ¿Ha sido todo un simulacro irónico, como dirá Baudrillard para explicar el trampantojo? (Lozano, 2014, p. 11). Quizás no vendría mal recordar aquí que el episodio de don Melón y doña Endrina tiene lugar tras la pelea del Arcipreste con don Amor, en la que se compara al amor con el lobo, por su capacidad de engañar, de hacerse pasar por oveja para atacar a sus víctimas (Miaja, 2015).¹¹ Si a ello sumamos que el encuentro amoroso se consuma mediante el actuar de la «vieja artera», bien podríamos suponer que estamos ante una suerte de *matrioska* del engaño. Si en la base de la seducción está el engaño, es lógica la insistencia, de diferentes modos, en la dificultad para discernir lo ilusorio y lo verdadero en el terreno amoroso.¹² Como dice el refrán: «El corazón manda en los ojos y los hace trampantojos». En palabras del *Libro de buen amor*:

Una tacha le fallo al amor poderoso,
la qual a vós, dueñas, yo descubrir non oso;
mas, porque non me tengades por dezidor medroso,
es ésta: que el amor sienpre fabla mentiroso (estr. 161)

¹¹ Ya clásico, el estudio de Jacques Joset «Amor loco, amor lobo» es significativo al respecto: «Más allá de la función ilustrativa de las fábulas donde interviene el lobo como actante, nos interesa el hecho de que en virtud de la identificación Amor = lobo, todos los atributos de la fiera en los cuentos populares también lo son del Amor. Cuanto hace el lobo, lo hace el Amor. Roban y matan, son crueles hipócritas» (Joset, 1991, p. 205), calificativo este último que nos sitúa, una vez más, en el terreno del fingimiento y la simulación, en especial si atendemos al rasgo narrativo «disfraz del lobo», cuestión que bien conecta, por lo demás, con los conceptos que el mismo Joset ha identificado como los estructurantes fundamentales del *Libro de buen amor*: ambigüedad y transformismo (Joset, 1991, p. 208).

¹² Como difícil será, asimismo, dilucidar cuál es el *buen amor* al que refiere el *Libro*. Siempre enfatizando en las ideas de disfraz y apariencia, Alicia C. de Ferraresi insiste en la necesidad de su presentación desde la máxima ambigüedad: «Bajo el disfraz del “fin amor”, del “buen amor” convencional y pretendidamente ennobecedor, yace *cupiditas*. El “buen amor” es mal amor; la dualidad se da, naturalmente, sólo en el orden de la palabra, es decir, de la apariencia» (Ferraresi, 1991, p. 237). Una vez más, y desde otra perspectiva, el hablar *mintroso*.

Con este singular artificio de seducción que implica un giro icónico para asumir la identidad gráfica de melón, nos recuerda que el amor del que habla el *Libro* comprende toda una serie de simulacros y juegos de apariencias en los que nos implicamos, primeramente, a través de la mirada. Por otro lado, si en esa sustitución de Arcipreste a don Melón se evidencia un acento naturalista, podríamos pensar que esa forma, la del fruto, es una suerte de instrumentalidad visual para el *naturalismo amoroso* que se postula en la obra, de la mano de Aristóteles, con insistencia en la necesaria percepción sensorial del objeto susceptible de ser amado (Serés, 1996, p. 54). En otras palabras, gracias al episodio de don Melón podría traducirse visualmente lo que implica el naturalismo y su explicación del «... amor y su misma existencia en términos palpables y dentro de la configuración del mundo en el que impera la ley natural...» (Cátedra, 1989, p. 11). Qué mejor, pues, que unos frutos como referentes de la naturalista realidad amorosa, más aun considerando que mantenimiento y juntamiento se encuentran especialmente unidos en Juan Ruiz desde su guión aristotélico (Cuesta, 2012, p. 54).

POR ACLARAR LO CONFUSO (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Si no he sido lo suficientemente clara en dar cuenta del tópicus del engaño, echo mano a las palabras que el yo poético nos dice tras el relato de la aventura: «Díxela por te dar ensiemplo, /mas no porque a mí avino» (estr. 909). Una vez más la confusión y la constatación de que nos han hecho creer lo que (al parecer) no es, por medio de una escritura que nos enreda. Como refiere Jorge Lozano: «... la misión principal de todo tipo de trampantojo incluyendo derivadas y cualesquiera metáfora con él relacionada es la de *hacer creer*, una estrategia que consigue que el destinatario, el espectador, el observador, *crea*. Sea verdad, falsedad, mentira o secreto. Con engaño, ilusión, maravilla o estupor. El *trompe-l'oeil*, el trampantojo es, entonces, un artificio, un artilugio de persuasión» (2014, p. 13). Espero, sí, que esta propuesta de lectura no resulte difusa, aunque sí persuasiva. Lo que he procurado es, simplemente, tender un puente entre la expresión literaria y la plástica y, con ello, pensar en los aportes de la literatura medieval al terreno visual. Con una propuesta de lectura que es, finalmente, también un juego construido en torno a la recreación de ilusiones ópticas con fines persuasivos, que dan cuenta de la tensión entre materialidad y referencialidad como clave en el trampantojo, sea literario o pictórico.

Se trató, simplemente, de rastrear huellas de visualidad en una literatura medieval que moldea a través de la palabra objetos físicos fácilmente perceptibles

(melón, en este caso); y atender, de modo más específico, a la creación con palabras de un artificio concebido como objeto plástico. He procurado interrogar el texto literario de la misma manera que interrogamos un cuadro como el «Viejo asomándose a una ventana» (Samuel van Hoogstraten, 1653), el famoso «Huyendo de la crítica» (Pere Borrell del Caso, 1874) o el «Bodegón con membrillo, pollo, melón y pepino» (de Juan Sánchez Cotán, ca. 1602). Conviene recordar, para cerrar, las palabras de Aurora Egido: «La escritura es, no lo olvidemos, figuración, y en la Edad Media y buena parte del Siglo de Oro anduvo muy vinculada al dibujo. Su carácter ideogramático permitió, sin duda, canalizar toda clase de simultaneidades entre lo poético y lo pictórico» (Egido, 2004, p. 63). Por lo mismo, y más allá de que toda obra literaria sea en sí misma una obra imaginística¹³, creo en la pertinencia de leer las letras medievales a la luz de los géneros pictóricos, en línea con lo planteado por Antonio Monegal sobre los desafíos actuales de la investigación interartística: «reformular los términos del problema, no ya como una cuestión de relación entre las artes, sino desde la perspectiva más amplia de la relación y la imbricación entre palabra e imagen...» (Monegal, 2000, p. 18). Pero, como en todo, es esta también una cuestión de puntos de vista y a los lectores competereá dilucidar si el derrotero reflexivo aquí trazado conduce o no a engaño.

BIBLIOGRAFÍA

- Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, 1996: *Libro de buen amor*, Alberto Blecua (ed.). Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, Jean, 2014: «*El trompe l'oeil*», en Baudrillard, Jean y Calabrese, Omar (comp.), *El trompe-l'oeil*, Madrid: Casimiro, pp. 25-37.
- Beltrán, Luis, 1977: *Razones de buen amor: oposiciones y convergencias en el libro del arcipreste de Hita*, Madrid: Fundación Juan Marc.

¹³ Lo anterior lo comprendo según el planteamiento de Wendy Steiner en «La analogía entre la pintura y la literatura»: «La escisión entre la forma y el contenido es la fuente de una de las principales líneas de argumentación en la controversia sobre la *ut pictura poesis*: «el poder simbólico e implícito en el funcionamiento de las imágenes —es la base subterránea de la raíz común de todas las artes». De acuerdo con ello, el rasgo común de todas las artes es que evocan imágenes (por el medio que sea), apelando por lo tanto a los sentidos, especialmente a la vista. En tanto que utiliza imágenes visuales, la literatura es una «pintura hablante», y, puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, entonces la literatura sería claramente un arte imaginístico.» (Steiner, 2000, p. 37).

- Calabrese, Omar, 2014: «*El trompe-l'oeil*: ¿engaño de los ojos?», en Baudrillard, Jean y Calabrese, Omar (comp.), *El trompe-l'oeil*, Madrid: Casimiro, pp. 39-80.
- Cantarino, Vicente, 1974-1975: «La cortesía dudosa de don Juan Ruiz», *Revista Hispánica Moderna*, 38, pp. 7-29.
- Cátedra, Pedro, 1989: *Amor y pedagogía en la España medieval. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Covarrubias, Sebastián de, 1611: *Tesoro de la lengua castellana o española*, recuperado en <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>>. Fecha de consulta: 25/06/2022
- Cuesta Torre, María Luzdivina, 2012: «La comida en las fábulas esópicas del *Libro de buen amor*», en Botta, Patrizia et al. (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. II, Bagatto Libri: Roma, pp. 47-59.
- Deyermund, Alan, 1982: «La ambigüedad en la literatura medieval española», en Bellini, Giuseppe (coord.), *Actas del séptimo congreso internacional de la sociedad de Hispanistas*, Westfield College: Londres, pp. 363-372.
- Egido, Aurora, 2004: *De la mano de Artemia. Literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor.
- Ferraresi, Alicia C. de, 1991: «La ambigüedad del «buen amor»», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, I-2, Barcelona: Crítica, pp. 235-239.
- Garza, Efraín, 2006: «Una interpretación para don Melón más de acuerdo con el “buen amor” que pregona el Arcipreste de Hita», *Neophilologus* 90, pp. 575-583.
- Hook, David, 2005: «More Melons for Doña Endrina: Problems of Onomastic Humour in the *Libro de buen amor*», en Taylor, Barry y West, Geoffrey (eds.), *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative. In Memory of Roger M. Walker*, Londres: Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, pp. 185-200.
- Joset, Jacques, 1991: «Amor loco, amor lobo», en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, I-2, Barcelona: Crítica, pp. 203-208.
- Llorente, María Ema, 2014: «Naturaleza muerta y *vanitas* en la poesía española contemporánea», *Escritura e imagen*, 10, pp. 7-35.
- Lozano, Jorge, 2014: «Trampa ante los ojos», en Baudrillard, Jean y Calabrese, Omar (comp.), *El trompe-l'oeil*, Madrid: Casimiro, pp. 7-15.
- Martín González, Juan José, 1988: «Acerca del “trampantojo” en España», en *Cuadernos de arte e iconografía*, I-1, pp. 27-38.

- Martínez Cuesta, Juan, 1997: «Los trampantojos “a lo divino”. Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid», en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium*, San Lorenzo del Escorial: Real Colegio Universitario María Cristina, II, pp. 159-179.
- Miaja de la Peña, María Teresa, 2012: «“Con la mucha vianda mucho vino bevido”: la comida y la bebida en el *Libro de Buen Amor*», en Botta, Patrizia *et al.* (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Bagatto Libri: Roma, II, pp. 96-105.
- Miaja de la Peña, María Teresa, 2015: «El engaño entre las animalias de las tres fábulas del cortejo de don Melón de la Huerta a doña Endrina en el *Libro de buen amor*», en Juan Ruiz, *Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Congreso homenaje a Alberto Blecuá*. Recogido en <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/04/miaja.htm>. Fecha de consulta: 28/06/2022.
- Miguel, Emilio de, 2019: *Paseo entretenido por textos medievales*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Monegal, Antonio, 2000: «Introducción: diálogo y comparación entre las artes», en Monegal, Antonio (coord.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-21.
- Morrás, María, 1989: «Notas para el estudio de las imágenes en el *Libro de buen amor*», en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 8, pp. 71-90.
- Murray, Krieger, 2000: «El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria», en Monegal, Antonio (coord.), *Literatura y pintura*, Monegal, Madrid: Arco Libros, pp. 139-160.
- Navarro Durán, Rosa, 2011: «El humor como trampantojo en el teatro de Miguel Mihura», *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 3, pp. 120-138.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, 1992: «Trampantojos “a lo divino”», en *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria: Instituto de Estudios Iconográficos, 1992, III, pp. 139-155.
- Rey, Alfonso, 1979: «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56-2, pp. 103-116.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, 2009: *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*, Salamanca: Editorial Delirio.
- Rodríguez Ferrer, Rocío, 2010: «Una cristología poética a la luz de las artes plásticas: el *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, el Cartujano», en Bautista, Francisco y Gamba, Jimena (eds.), *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana Modernidad*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 735-742.

- Rifaterre, Michael, 2000: «La ilusión de la écfrasis», en Monegal, Antonio (coord.), *Literatura y pintura*, Monegal, Madrid: Arco Libros, pp. 161-183.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, 2014: *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid: Akal.
- Serés, Guillermo, 1996: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- Simonatti, Selena, 2012: «Las pasiones del Arcipreste: un primer esbozo», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor. Congreso homenaje a Alberto Blecuá*. Recogido en <https://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/03/simonatti.htm>. Fecha de consulta: 24/06/2022.
- Steiner, Wendy, 2000: «La analogía entre la pintura y la literatura», en Monegal, Antonio (coord.), *Literatura y pintura*, Monegal, Madrid: Arco Libros, pp. 25-49.