

**LA CONFIGURACIÓN DE LA MUERTE
EN EL LIBRO DE BUEN AMOR COMO HUELLA TEXTUAL
DE UN MUNDO EN CRISIS**

Carina Zubillaga
SECRET - Universidad de Buenos Aires

I
Un mundo en crisis

El contexto de producción y recepción del *Libro de buen amor*¹ es el convulsionado siglo XIV castellano, escenario de una crisis que afecta—en especial en la primera mitad del Trescientos— a todo el Occidente cristiano y se manifiesta en los terrenos económico, político, social y cultural.

La crisis del siglo XIV es en el fondo una crisis del feudalismo, ya que atañe en forma primordial a la aristocracia militar y rural, es decir, a la nobleza². Las fisuras de un orden feudal que ya no puede sostenerse sacuden los equilibrios intelectuales, estéticos y religiosos del siglo anterior.

En cuanto a la particular situación castellana, suele mencionarse la indefensión padecida durante este período atribuida a causas diversas y concurrentes: trastornos climatológicos, hambrunas, pestes y enfermedades³.

¹ En adelante, *LBA*. Sigo la edición de: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Castalia, 1988.

² Véase J. Le Goff, *Historia Universal Siglo XXI. La Baja Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, Editores, Volumen 11, 1971, esp. p. 296.

³ Véase S. Royer de Cardinal, *Morir en España (Castilla Baja Edad Media)*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1992, esp. pp. 14-28.

Las pestes reiteradas fueron el prelude de la Gran Peste, y sus reincidencias alteraron con seguridad el espíritu de los hombres y contribuyeron a la modificación de la sensibilidad colectiva. Nunca como entonces los europeos se enfrentaron a una experiencia que les era común; de allí que muchos estudiosos consideren a la Peste Negra como la causa cercana de la propagación de una literatura funeral identificada como epifenómeno de los trastornos y conmociones que trajo el descenso demográfico.

Más reticentes a la asignación de causalidades, Ruggiero Romano y Alberto Tenenti⁴ explican que durante el siglo XIV surge un sentido de la muerte –desconocido en la tradición y el patrimonio cristiano– relacionado con una más personal meditación de los hombres con respecto a su destino: una sensación de temor y de espanto, un soplo de horror. En el íntimo reducto de las propias convicciones, donde el dogma debería reinar sin conflictos, el hombre piensa en sí mismo como hombre, no ya sólo como cristiano. Es indudablemente una experiencia decisiva, que toca sus fibras más sensibles y que repercute interiormente. Esta meditación sobre la fragilidad de la condición humana obviamente tiene relación con el espectáculo terrible y diario de la muerte, aunque no podrían determinarse correspondencias directas.

Por su parte, Fernando Martínez Gil⁵ indica que la inflexión que se produjo en la historia de las actitudes ante la muerte comenzó antes de la llegada de la Peste Negra. La peste no es una causa de este proceso, sino uno de los factores, por lo que resulta necesario recurrir a una explicación más global.

En consonancia con la postura de Martínez Gil, consideraré las nuevas actitudes y representaciones de la muerte en Castilla durante el siglo XIV como uno más de los fenómenos de manifestación de una crisis que deja su huella en la literatura y el arte del período. El cambio de actitud se percibe con claridad si se compara la idea de la muerte presente en la obra de Berceo y la que transmite el *LBA*. Las buenas

⁴ R. Romano y A. Tenenti, *Historia Universal Siglo XXI. Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, Madrid, Siglo XXI, Editores, Volumen 12, 1980, esp. pp. 105-109.

⁵ F. Martínez Gil, *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial, 1996, esp. p. 21.

muerter del siglo XIII que responden a un modelo cristiano y altamente idealizado, donde no existe la duda y el temor, dejan paso a la muerte personificada como un ser terrible que acecha amenazante en los temas macabros, las *danzas de la muerte* y, a finales del siglo XIV y comienzos del XV, el *ars moriendi*.

La individualización de la muerte durante el siglo XIV compone un nuevo modelo que Philippe Ariès denomina la *muerte propia*⁶, pues frente a la resignación anterior al destino colectivo de la especie implícita en la idea de que todos somos mortales (*et moriemur*), el hombre occidental de la plena Edad Media se reconoce a sí mismo en su muerte.

Tres categorías de representaciones mentales se acercan en este período: las de la muerte, las del conocimiento que cada uno tenía de su propia biografía y las del ferviente apego a las cosas y los seres poseídos en vida.

Gabrielle Spiegel afirma que todos los textos ocupan espacios sociales concretos, y como tales son, a la vez, productos del mundo social de sus autores y agentes textuales que obran en dicho mundo, con el que mantienen relaciones complejas y contestatarias⁷. De acuerdo con esta modalidad de acercamiento a los textos, según la cual sólo un examen detenido de la forma y el contenido de una obra puede determinar su papel respecto de los patrones más amplios de cultura en un momento determinado, el objetivo del presente trabajo es analizar la particular configuración de la muerte en el *LBA*, esencialmente en el lamento del Arcipreste por la muerte de Trotaconventos (coplas 1518-1578), como la huella textual de un mundo en crisis donde la heterogeneidad como fenómeno social se incorpora en tanto principio constructivo del texto escrito.

⁶ P. Ariès, *La muerte en Occidente*, Barcelona, Argos Vergara, 1982, esp. pp. 39-42.

⁷ G. Spiegel. "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en *Historia y literatura*, comp. Françoise Perus, México, Instituto Mora-UNAM, 1997, pp. 123-161.

II

La muerte en el *LBA*

Rafael Lapesa señala que la muerte aparece en el *LBA* en tres ocasiones relacionadas con los amores del protagonista⁸. Trunca dos aventuras que discurrían satisfactoriamente para el galán y después se lleva a la vieja Urraca. Si bien esta afirmación es correcta, la alegría que es tono dominante en la obra se ve en otras ocasiones opacada por la muerte, apenas sugerida (por ejemplo, en el apóstrofe del Arcipreste a don Amor: “Das muerte perdurable a las almas que fieres;” (399a), débilmente explicitada (en los *exempla* donde los protagonistas mueren, como el del mur y la rana en el mismo contexto del apóstrofe a don Amor: “quantos tienes atados con tu mala estambre, / todos por ti perescen, por tu mala enxambre.” (414cd) o brevemente nombrada (en el episodio de doña Endrina y don Melón, la dueña y la medianera discuten durante siete coplas (759-765) sobre el plazo conveniente del duelo en las viudas), pero siempre presente.

En la segunda mitad del *LBA*, sin embargo, la muerte adquiere una presencia creciente que desplaza el tono dominante desde los más o menos exitosos amores hacia un funesto final anticipado en tres lugares significativos. En primer lugar, muere la “niña de pocos días, rica e de virtud” (911b) que gracias a Urraca estaba favorablemente inclinada a los requerimientos del Arcipreste, y su muerte sume al enamorado en un inmenso dolor: “Con el triste quebranto e con el grand pesar, / yo caí en la cama e coidé peligrar;” (944ab) que, sin embargo, supera apenas un par de coplas más tarde. En segundo lugar, muere doña Garoza a los dos meses de iniciados los “limpios” amores con el protagonista tras la larga tarea de convencimiento llevada a cabo por Trotaconventos. Altamente afligido por la inesperada y repentina muerte de la monja, el Arcipreste compone, según nos cuenta, una endecha en su honor que no presenta ninguno de los tres manuscritos conservados del poema: “Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha: / con pesar e tristeza non fue tan sutil fecha;” (1507ab). Aparece

⁸ R. Lapesa, “El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*”, en *Estudios dedicados a James Homer Herriot*, Madison, University of Wisconsin Press, 1966, pp. 127-144.

en este anuncio, por primera vez en el *LBA*, una declaración del poeta de una escritura no demasiado cuidada (a causa de su dolor) que contrasta con su insistente jactancia de destreza poética. Extraña declaración, más aún si se tiene en cuenta que este tópico de "lo indecible" se reitera solamente en otro lugar de la obra: el lamento del Arcipreste por la muerte de Trotaconventos. Sí, el tercer lugar donde la muerte ya asume toda su presencia aterradora.

Se postula generalmente que el *LBA* conjuga episodios serios con otros donde la comicidad desempeña un papel esencial. Esta conjunción, sin embargo, no sólo puede apreciarse entre episodios, sino en la estructuración de un episodio particular como la muerte de Trotaconventos y el posterior lamento. Numerosos estudiosos han señalado el carácter paródico del episodio en su conjunto, identificando incluso algunos el texto parodiado⁹, aunque en verdad su análisis no revela una conformación unívoca y pone de manifiesto el empleo a veces generalizador y simplista de la parodia en el *LBA*¹⁰.

Un anuncio burlesco de la muerte

En las coplas 1518 y 1519, el Arcipreste bruscamente deja de hablar de los instrumentos adecuados para los cantares arábigos y nos comunica la muerte de Trotaconventos. Esta comunicación es claramente burlesca, por lo apresurado de una noticia que parece no importar demasiado, por el juego de palabras entre el nombre de la medianera

⁹ M. R. Lida de Malkiel, *Two Spanish Masterpieces: The "Book of Good Love" and the "Celestina"*, Urbana, The University of Illinois Press, 1961, p. 9, apunta que Juan Ruiz remeda la epístola LX, *Ad Heliodorum Epitaphium Nepotiani*, en que San Jerónimo lamenta la muerte de un joven sacerdote. A. Michalski, "La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el *Libro de buen amor*", en *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, S.E.R.E.S.A., 1973, pp. 57-77, esp. p. 65, caracteriza todo el *LBA* como una parodia de las *Confesiones* de San Agustín y declara que el planto por Trotaconventos habría sido particularmente inspirado por el elogio que San Agustín hace de su madre, Santa Mónica, en el momento de su muerte.

¹⁰ P. Tesauro, "La muerte en el *De Miseria* y en el *Buen Amor*", en *Incipit*, 7 (1987), pp. 127-138, por ejemplo, considera que el sostén inicial del *LBA* es la ironía y que esto resulta especialmente claro cuando el texto se refiere a la muerte de Trotaconventos. Considera el planto como una unidad indiferenciada, y citando la burlesca copla 1570 atribuye su alcance al lamento todo.

y su profesión y por el doble empleo del tópic de “lo indecible”, que se relaciona primero con un sentimiento profundo de tristeza y luego con una consideración operativa egoísta:

Dize un filósofo, en su libro se nota,
que pesar e tristeza el ingenio enbota;
e yo con pesar grande non puedo dezir gota,
por que Trotaconventos ya non anda nin trota. (1518)

Assí fue, ¡mal pecado!, que mi vieja es muerta:
murió a mí sirviendo, lo que me desconuerta;
non sé cómo lo diga, que mucha buena puerta
me fue después çerrada que antes me era abierta. (1519)

Un apóstrofe doloroso a la Muerte

Otis Green postula que en el planto por Trotaconventos, a veces el duelo no es sólo por la alcahueta, sino por el mismo Arcipreste, sabedor de que, al igual que a la vieja, la muerte lo ha de buscar un día¹¹. Esta preocupación teñirá la mayor parte del lamento, en un ataque contra la muerte donde apenas se mencionará a la vieja medianera en las coplas inicial y final del apóstrofe: “Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!” (1520b) - “¿Qué oviste con migo? Mi leal vieja ¿dó la?” (1568b).

Es el yo que apostrofa el que ocupa el lugar central, junto con la Muerte personificada, abandonando las burlas y rodeándose de una dolorosa seriedad.

Tal como indica Martínez Gil, la personificación de la muerte es un fenómeno propio del siglo XIV¹². La iconografía cristiana de los siglos XII y XIII no conocía más que símbolos de la muerte y en la literatura solamente aparecían figuraciones abstractas. Coincidiendo con la crisis del siglo XIV, la muerte se transformó en “Muerte”, un personaje terrible en lucha ardua y constante con el género humano.

¹¹ O. Green, *Spain and the Western Tradition*, Madison, The University of Wisconsin Press, Vol. 1, 1963, esp. p. 62.

¹² F. Martínez Gil, *ob. cit.*, p. 59.

El apóstrofe a la muerte —un elemento tradicional del planto— adquiere en el *LBA* una extensión inusual, ya que ocupa la mayor cantidad de coplas del lamento frente a una alabanza sumamente breve de la difunta enlazada con un epitafio final. Como fenómeno formal, la desmesura de la imprecación no sólo responde al tratamiento de una muerte ella misma desmesurada: “Muerte desmesurada, ¡matases a ti sola!” (1568); está ligada, principalmente, al lugar social de la muerte y su protagonismo en la sociedad castellana del siglo XIV.

La inusual extensión del apóstrofe es el primer elemento en que Juan Ruiz se distancia de la materia tradicional, y en tanto rasgo formal resulta significativo como huella de una preocupación también extendida.

En el interior del apóstrofe, la primera imagen retomada por Juan Ruiz es la de la muerte como igualadora, sin importar dignidades ni jerarquías, imagen ésta que no se presenta como habitualmente sucedía en las *danzas de la muerte*. Johan Huizinga establece que en el final de la Edad Media tres temas suministraban la melodía de las lamentaciones que no se dejaban de entonar sobre el término de todas las glorias terrenales¹³. Primero, el motivo de dónde habían ido a parar todos aquellos que antes llenaban el mundo con su gloria. Luego, el motivo de la pavorosa consideración de la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana. Finalmente, el motivo de la *danza de la muerte*, la muerte arrebatando a los hombres de toda edad y condición. Al detenerse en este último motivo, aclara que la *danza de la muerte* no era sólo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, existiendo en los versos que la acompañaban una leve ironía. Pues bien, resulta llamativo que estos rasgos no aparezcan en un autor tan aficionado a las formas de la ironía. Ni el resentimiento ni el maligno gozo en la ruina de los poderosos se presienten siquiera en Juan Ruiz. Como bien señala Lapesa, el carácter personal que Juan Ruiz le imprime a los tópicos que adopta de la tradición los convierte en expresiones absolutamente personales y nuevas¹⁴.

¹³ J. Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, esp. p. 213.

¹⁴ R. Lapesa, *art. cit.*, p. 130.

El motivo de la igualdad frente a la muerte se construye a partir de la relación de conceptos contrarios, de oposiciones irreconciliables en la descripción de su accionar:

Non catas señorío, debdo nin amistad;
con todo el mundo tienes continua enemistat;
non ay en ti mesura, amor nin piedad,
si non dolor, tristeza, pena e grand crueldad. (1522)

La elección de este recurso formal no da lugar a la consideración justiciera con que el cristianismo revistió a la igualdad frente a la muerte. Todo lo contrario, ya que los opuestos se integran sin diferencias ni atisbo de justicia: “al bueno e al malo, al rico e al rrefez, / a todos los egualas e los lievas por un prez;” (1521bc).

En la copla 1524, el Arcipreste recurre nuevamente al tópico de “lo indecible”: “de hablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa.” (1524d). Y a través de la reiteración de esta referencia, el narrador pasa de la pena (1518c) al presente espanto. Este tópico que aparecerá cada vez con más frecuencia en el apóstrofe no se emplea, sin embargo, en la alabanza posterior de Trotaconventos, como sería esperable tradicionalmente¹⁵.

La reiteración del tópico de “lo indecible” se utiliza como forma de organizar los motivos acerca de la muerte (un auténtico *leitmotiv*) e introducir conceptos nuevos. En este caso, inicia el desarrollo de la idea del espanto que se expresará en las coplas sucesivas (1525-1528) a partir de otro de los motivos señalados por Huizinga: la corrupción del cadáver. En particular en los últimos versos de estas coplas queda fijada la imagen de la corrupción; el horror del aspecto terrenal de la muerte se centra en la descripción realista de la descomposición física, al tiempo que se subraya su aterrador carácter: “todos fuyen dél luego, como de rres podrida.” (1525d) - “todos fuyen dél luego como si fuese araña.” (1526d) - “desque tú vienes, Muerte, luego son aborridos.” (1527d) - “vil fediondo es muerto, aborrida vileza.” (1528d).

¹⁵ El tópico de “lo indecible”, indica E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, esp. p. 231, tiene su origen en el hábito de insistir en la incapacidad de hablar dignamente de un tema, que, desde Homero, ha existido en todas las épocas. Es éste un tópico corriente de la alabanza, un tópico panegírico.

En el transcurso del siglo XIV, el sentimiento de lo macabro no constituyó una mera atracción morbosa, sino más bien una concepción profana de la muerte que descuidaba toda trascendencia y se centraba en particular en la disolución material del cuerpo, expresándose como obsesión por la futura corrupción que esperaba a cada mortal.

Una aparente exhortación didáctica

La copla 1529 reitera el tópico de “lo indecible” y delimita un nuevo cambio en el discurso, ya que a partir de allí se interrumpe el apóstrofe a la muerte para incluir, a través de la figura del cuervo, una meditación acerca de la caducidad de la vida donde todos los hombres serán los interlocutores:

Non ha en el mundo libro, nin escrito, nin carta,
omne sabio nin neçio, que de ti bien departa;
en el mundo non ha cosa que con bien de ti se parta,
salvo el cuervo negro, que de ti, Muerte, se farta. (1529)

En las coplas siguientes (1530-1535) se establece un juego homonímico entre el adverbio *cras* y la onomatopeya que remeda el graznido del cuervo¹⁶, aunque el tono serio se mantiene a pesar del juego verbal y adquiere el sentido de una exhortación a practicar buenas obras:

Señores, non querades ser amigos del cuervo:
temed sus amenazas, non fagades su rruego;
el bien que fazer podierdes, fazed lo luego luego;
tened que cras morredes, ca la vida es juego. (1531)

Lo imperecedero de las buenas obras encuentra su contrapartida en la caducidad de los bienes temporales, que se esfuman ante la llegada de la muerte inexorable y destructora que aparece mencionada en estas coplas en tercera persona: “que desque viene la muerte, a toda cosa sobra.” (1533d) - “viene la muerte luego, e dexa lo con lodo.” (1534d).

¹⁶ F. Lecoy, *Recherches sur le “Libro de Buen Amor” de Juan Ruiz*, París, Droz, 1938, esp. p. 206, indica que esta homonimia no es invención del Arcipreste, habiéndose aprovechado antes en latín y en francés.

Una inesperada sátira social

La breve exhortación a las buenas obras pronto da paso a ocho coplas de dura crítica social (1536-1543), y se percibe entonces que el tono moralizador previo era simplemente la introducción necesaria para la descripción satírica del destino de esos bienes temporales una vez muerto su poseedor. El juego lingüístico en el ámbito formal de la exhortación se nos revela así como una especie de estrategia de distracción para introducir la descripción satírica. Señala Lapesa en este sentido que Juan Ruiz ha aprendido que la muerte debe servir de estímulo para el ejercicio de las virtudes y repite formulariamente la lección recibida, pero no acierta a mantenerse en el nivel de la predicación ascética y pasa al plano más suyo de la observación de la realidad mundana¹⁷.

No considero que esta descripción satírica sea, como indica Lapesa, simplemente una observación realista del autor, ni una digresión en el interior del apóstrofe a la muerte, ya que es llamativo su lugar central en la estructura episódica del planto. El desplazamiento del tono didáctico-moral hacia el satírico es significativo en tanto implica también un cambio de propósito, y su análisis permitirá profundizar en su verdadero alcance.

La avidez con que los parientes del difunto se lanzan sobre la herencia está estructurada en esta descripción satírica de un modo particular: a través de su comportamiento en el momento mismo de la muerte y los instantes inmediatamente anteriores y posteriores. El espanto de la hora de la muerte se duplica en estas coplas, ya que a la descripción de la implacable destrucción que provoca se suma aquí la hipocresía de los deudos. El lugar tradicional que en los plantos ocupa la expresión de la pena y el desconsuelo de la madre, el padre o el amigo por el ser llorado se desplaza aquí a una mera preocupación material por la herencia.

La sátira es siempre un ataque contra algo o alguien; en cuanto al tono del ataque hay menos acuerdo y, en tanto algunos postulan que la comicidad es un elemento satírico imprescindible, otros consideran que la sátira no es esencialmente cómica¹⁸. Estas dos tendencias estarían

¹⁷ R. Lapesa, *art. cit.*, p. 134.

¹⁸ Véase K. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

representadas por sendos modelos clásicos; la tendencia horaciana caracterizaría la intención de provocar la sonrisa ante las debilidades humanas, mientras la tendencia asociada con Juvenal se relacionaría con la indignación moral y el desprecio frente a la corrupción humana. Es esta última tendencia la que se observa en las coplas 1536-1543 del *LBA*, en una descripción satírica donde lo que se destaca no es lo cómico sino lo grotesco¹⁹. La condenación impersonal de los deudos mediante la exageración de su avaricia, lejana a cualquier resentimiento personal, implica en estas coplas no la ridiculización, sino una actitud seria de desprecio con clara referencia a un ideal.

Existen escasos testimonios de textos satíricos castellanos antes del siglo XIV²⁰, y más extraña dentro de la tradición satírica es su inclusión en un planto. Si a estas particularidades sumamos el lugar central que ocupa esta descripción en el episodio todo, el planto se revela como un modelo reelaborado y transgredido desde lo formal por Juan Ruiz para ubicar un elemento para nada tradicional: no el dolor de los deudos, sino su avidez de riquezas como intensificación del espanto que provoca el instante mismo de la muerte.

El Arcipreste es implacable con respecto a la actuación de los hombres frente a la partida de un ser querido, o no tan querido, y en esto es único. En la poesía castellana pueden encontrarse descripciones del efecto destructor de la muerte en el cuerpo humano, pero no hay nada que refleje lo dicho por Juan Ruiz. La muerte no sólo mata, sino que actúa sobre los vivos con un efecto destructor que anticipa la aniquilación.

La descripción satírica enfoca la actitud de los parientes del moribundo en los momentos cercanos a la muerte. Acuden ávidos de heredarle y ansían el momento del fallecimiento para robar sus bienes:

¹⁹ D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, esp. p. 484, define lo grotesco como una categoría estética y literaria con la que se alude a un tipo de descripción o tratamiento deformador de la realidad mediante una exageración premeditada.

²⁰ Supone K. Scholberg, *ob. cit.*, p. 139, que es lícito pensar que habrían existido en la poesía tradicional castellana composiciones en que se hacían burlas de las flaquezas o pecados del prójimo, pero lo cierto es que faltan pruebas concretas.

Désquel sale el alma al rrico pecador,
dexas lo en tierra solo, todos han dél pavor;
rroban todos el algo, primero lo mejor;
el que lieva lo menos tiene se por peor. (1538)

Rápidamente se olvidan del difunto, no dan nada a los pobres ni para misas por su alma, e incluso la viuda encuentra antes de lo esperable con quien casarse de nuevo. El abandono como principal actitud descrita en estas coplas contrasta con el ideal del *bien morir* implícito en el ataque. Esta referencia es clara en la construcción del comportamiento de los deudos a partir de negaciones, donde el accionar adecuado resulta obvio:

Non dan por Dios a pobres, nin cantan saçrificios,
nin dizen oraçiones, nin cunplen los ofiçios;
lo más que sienpre fazen los herederos noviçios
es dar bozes al sordo, mas non otros serviçios. (1540)²¹

Philippe Ariès y Georges Duby describen el *bien morir* medieval, que siempre comenzaba con la agonía en la propia casa, en la privacidad, con los familiares alrededor del moribundo que disponía sus últimas voluntades, entronizaba al heredero y esperaba el consuelo de sus deudos. Al moribundo no se le debía dejar solo; sus allegados se turnaban para velarlo día y noche, y poco a poco se iba despojando de todo: cedía su patrimonio, renunciaba a todos sus bienes personales, saldaba sus deudas, imploraba el perdón de aquellos a los que había perjudicado

²¹ A. Guance, *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, esp. p. 68, explica que el ritual funerario en Castilla durante este período se centraba, principalmente, en las ofrendas y misas que se otorgaban por el alma del difunto. Las ceremonias comenzaban en el momento mismo de la muerte y se prolongaban cada aniversario del fallecimiento. Las etapas fundamentales del ritual incluían, en líneas generales, una serie de salmos que se cantaban en el momento de la colocación del cadáver en el ataúd. A esto le seguía la procesión del cuerpo hasta la iglesia donde debía realizarse una misa. Esta parte del ceremonial se cerraba con una segunda procesión hasta el cementerio y el retorno de los clérigos a la iglesia. De allí en más, el oficio se extendía en fechas determinadas.

en vida, confesaba sus pecados y pensaba en la salvación de su alma. De este ámbito privado se pasaba al mundo público de la ceremonia, donde tenían lugar las manifestaciones de duelo²².

Muy ligado a la concepción del *bien morir* medieval se encuentra el *ars moriendi*, creación de fines del siglo XIV. La muerte se ha convertido en este siglo en una experiencia personal para la que hay que prepararse durante toda la vida, que inspira temor y espanto, y ante la que la religión se presenta como única vía de salvación. El *ars moriendi*, un compendio de autoridades, citas bíblicas, prácticas litúrgicas y tópicos sobre la muerte, estaba destinado sin distinción al pueblo y al servicio del clero para la asistencia a los moribundos. No era ni pretendía ser una obra teológica profunda, sino más bien un manual práctico para sobrellevar de manera digna el momento de la muerte. Su lectura servía no tanto para mitigar el miedo al dolor físico, sino para eliminar en la medida de lo posible el trauma espiritual experimentado en el lecho de muerte. Prevenía al agonizante contra las tentaciones que el diablo le presentaría durante su agonía, y le ofrecía consolación en la fortaleza de su propia fe y en la misericordia divina, siendo posible siempre el arrepentimiento antes de morir. El propósito de todo *ars moriendi* era doble: preparar al hombre para su propia muerte y guiar a aquellos que acompañaban al agonizante. La buena muerte era, según esta concepción quinientista, la que se conseguía sólo después de un cierto período de preparación y con unos conocimientos básicos del arte de morir bien.

La sátira es una de las formas literarias que con mayor veracidad refleja los problemas, las preocupaciones y los conceptos morales de una época²³. Esta descripción satírica resulta entonces sumamente significativa, por su lugar central e inusual en el planeto del Arcipreste, por desarrollar la imagen que faltaba en la horrorífica pintura de la muerte que Juan Ruiz elabora: la de la hora misma de la muerte, y por reiterar una preocupación por el abuso del dinero ya expuesta también en forma satírica en otro lugar del texto.

²² P. Ariès y G. Duby, *Historia de la vida privada. Poder privado y poder público en la Europa feudal*, Buenos Aires, Taurus, Tomo III, 1990, esp. pp. 94-95.

²³ Véase K. Scholberg, *ob. cit.*, p. 9.

Don Amor, al aconsejarle al Arcipreste que seduzca a la amada con regalos, se permite una digresión de más de veinte cuartetas (coplas 490-513) sobre la eficacia del dinero en todos los aspectos de la vida, en particular entre la jerarquía eclesiástica. En las coplas 506 y 507 se relaciona la avidez del dinero por parte de los religiosos con la muerte; clérigos, frailes y monjes –y no aquí parientes– riñen entre sí sobre quiénes se llevarán los bienes del rico cuando muera, y aún no ha fallecido cuando ya se ponen a rezar el *Pater noster*:

Monges, frailes, clérigos, que aman a Dios servir,
si varruntan que el rico está ya para morir,
quando oyen sus dineros que comiençan a rretenir,
quál dellos lo levará comiençan luego a rreñir. (506)

Allí están esperando cuál avrá más rico tuero;
non es muerto, ya dicen: “Pater Noster” a mal agüero;
comme los cuervos al asno, quando le desuellan el cuero:
“Cras, cras nós lo avremos, que nuestro es ya por fuero.” (507)

Philippe Ariès relata que a partir del siglo XIII, por presión de la Iglesia y bajo el temor del más allá, el hombre quiso precaverse de la proximidad de la muerte mediante garantías espirituales²⁴. Entonces nació la idea de una especie de compromiso que le permitiera salvar su alma sin sacrificar totalmente los bienes temporales. El testamento fue la manera religiosa y casi sacramental de asociar las riquezas a la obra personal de la salvación y, en el fondo, de conservar el amor por las cosas terrenas desprendiéndose de ellas al mismo tiempo. El testamento era una póliza de seguros establecida entre el testador y la Iglesia, vicaria de Dios, situación que explica la crítica de Juan Ruiz a la avaricia eclesiástica.

Frente al silencio visible en el *LBA* de hechos sociales concretos desarrollados en Castilla durante el siglo XIV, la reiteración de esta condena resulta llamativa. El contenido adquiere en este lugar textual el signo de la presencia, frente a la ausencia que es norma, y se integra

²⁴ P. Ariès, *ob. cit.*, p. 73.

a la forma para dar cuenta de la observación de un fenómeno social concreto e impugnarlo a través de la crítica.

Un apóstrofe esperanzado a la Muerte

Una vez concluida la descripción satírica del obrar de los deudos, el Arcipreste retoma el apóstrofe a la muerte y nuevamente aparece la mención a la dificultad de hablar acerca de ella: “Muerte, por más dezir te a mi coraçón fuerço:” (1544 a), para retomar la imagen de la corrupción del cadáver alimento de los gusanos, o bien, de los sapos: “nunca das a los omnes conorte nin esfuerço, / si non desque es muerto, que lo coma el escuerço;” (1544 bc)²⁵.

Continuando con el mismo motivo de la corrupción de cuanto había sido un día belleza humana, deja de lado la espantosa imagen del cadáver ya desarrollada y se detiene en las coplas siguientes en aquella belleza que es destruida por la muerte. Resuena entonces la antigua melodía del *Ubi sunt* en la enumeración de los bienes corporales perdidos:

Los ojos tan fermosos, pones los en el techo;
çiegas los en un punto, non ha en sí provecho;
enmudeçes la fabla, fazes enroquezer el pecho;
en ti es todo mal, rrencura e despecho. (1546)

El oír e el oler, el tañer, el gustar,
todos los çinco sesos, tú los vienes tomar;
non ay omne que te sepa del todo denostar;
¡quánto eres denostada, do te vienes acostar! (1547)

En las dos coplas siguientes, A. H. Schutz descubre una unidad en los elementos que pertenecen a un esquema cortesano²⁶. A través de la figu-

²⁵ D. Hook, “«Que lo coma el escuerzo» (*Libro de Buen Amor*, 1544c)”, en *La Corónica*, 8 (1979-80), pp. 29-32, cita ejemplos de efigies sepulcrales y pinturas medievales en las que los sapos devoran el cadáver al lado de los gusanos, además de dar tres citas de textos medievales en que se alude al sapo entre otros bichos devoradores de cadáveres.

²⁶ A. H. Schutz, “La tradición cortesana en las coplas de Juan Ruiz”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 63-71.

ra retórica de la *expolitio* (tipo de *amplificatio* por medio de repeticiones en forma de catálogo) se encadenan términos de la esfera cortesana, que amplían el funesto accionar de la muerte en su destrucción de las cualidades físicas pero también morales:

Tiras toda vergüença, desfeas fermosura;
desadonas la graçia, denuestas la mesura;
enflaquesçes la fuerça, enloquesçes cordura;
lo dulce fazes fiel con tu mucha amargura. (1548)

Despreçias loçanía, el oro escureçes;
desfazes la fechura, alegría entristezes;
manzillas la linpieza, cortesía envileçes;
Muerte, matas la vida, al mundo aborresçes. (1549)

La muerte, en su tarea destructora de la dignidad humana, aniquila las cualidades del “buen amor” que han sido descriptas a lo largo de todo el libro, en particular en los consejos que da don Amor al Arcipreste para lograr el éxito amoroso. Y aniquila, asimismo, la gloria humana representada por los poderes y señoríos: “Tú yermas los poblados, pueblas los çiminterios; / rrefazes los fosarios, destruyes los inperios;” (1554 ab). Frente a semejante obra de destrucción, el poeta vuelve a sorprendernos y toma un rumbo diverso que comienza a vislumbrarse en el último verso de esta misma copla: “si non Dios, todos temen tus penas e tus lazerios.” (1554 d).

La visión macabra de la muerte que hasta ahora había prevalecido en el apóstrofe, representada por el horror del aspecto terrenal de la muerte, no había dejado lugar para ningún pensamiento piadoso. Lo macabro, término que según Huizinga surge durante el siglo XIV²⁷, no permite la idea de la muerte como término de las aflicciones, ni como ansiado reposo, ni como tierno recuerdo; no admite, en definitiva, las formas del consuelo.

Pero, como decía, el poeta vuelve a sorprendernos y abandona lo macabro para dar lugar al plano espiritual y al consuelo, construyendo

²⁷ J. Huizinga, *ob. cit.*, p. 222.

en este final del apóstrofe la imagen de Dios como vencedor de la muerte. La mención de Dios en el verso final de la copla 1554 desencadena la descripción de la magnitud creciente de su accionar en las coplas sucesivas: “El señor que te fizó, tú a éste mataste:” (1556 a) - “túl mataste una ora, él por sienpre te mató.” (1558 d) - “dio nos vida moriendo al que tú muerte diste;” (1559 c).

La tendencia emotiva que se percibe en todo el apóstrofe, que casi supone un diálogo con la muerte personificada, también se aprecia en este fragmento donde no existen demasiadas precisiones teológicas doctrinales sobre la muerte. Como ya manifestara María Rosa Lida, no hay en estas coplas una posición teológica reflexiva, sino una reacción totalmente ingenua²⁸. La muerte es descripta no sólo como residente del Infierno según su postulación en Apocalipsis 20:14: “Tu morada por sienpre es infierno profundo;” (1552 a), sino como su creadora: “Muerte, por ti es fecho el lugar infernal,” (1553 a). La muerte es el mal máximo, equiparable por lo tanto al pecado o al diablo; es el primario origen del mal (y no, como en el dogma católico, una consecuencia del pecado), y la única defensa contra este supremo mal es encomendarse a Dios:

Tanto eres en ti, Muerte, sin bien e atal,
que dezir non se puede el diezmo de tu mal;
a Dios me acomiendo, que yo non fallo ál
que defender me quiera de tu venida mortal. (1567)

Nuevamente, es posible apreciar que el tópico de “lo indecible” cierra un fragmento, en este caso el apóstrofe todo. La imprecación a la muerte culmina con un tono religioso elevado y triunfal, habiendo pasado por el lóbrego tono del espanto provocado por el aspecto terrenal de la muerte, por el tono aparentemente didáctico de la exhortación a las buenas obras, por el tono satírico de la crítica social y por el melancólico tono de la belleza perdida, pero sin haberse apartado en ningún momento de la seriedad.

²⁸ M. R. Lida de Malkiel, “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), pp. 17-82.

La mención de Trotaconventos retoma un tono burlesco (1568 b) similar al del anuncio inicial de su muerte de las coplas 1518 y 1519. A la elevada manifestación religiosa de la victoria de Cristo sobre la muerte y la necesidad de encomendarse a su protección sigue la risa caricaturesca provocada por la alabanza de Urraca y su paródico epitafio.

Una alabanza burlesca

La alabanza de la vieja medianera comprende tres partes marcadas por el cambio de interlocutor entre coplas, una técnica que también ha sido utilizada en el interior del apóstrofe. En primer lugar, la propia Trotaconventos es quien recibe el elogio de su ubicación en el Paraíso y un caricaturesco parangón con los mártires:

Cierto, en Paraíso estás tú assentada:
con dos mártires debes estar aconpañada;
sienpre en este mundo fuste por dos martiriada.
¿Quién te me rrebató, vieja por mí lazrada? (1570)²⁹

El Arcipreste se dirige luego a las “dueñas” justificando su elegía, situándolas como receptoras burlescas de su desmesurada alabanza de Trotaconventos, integrándolas a su dolor y reiterando la utilidad del servicio de la medianera:

Dueñas, non me rrebtedes, nin me digades moçuelo,
que si a vós sirviera, vós avríades della duelo;
lloraries por ella, por su sutil anzuelo,
que quantas siguía, todas ivan por el suelo. (1573)

Se percibe de nuevo en esta copla, así como en la 1519, una cierta desazón operativa como motivo burlesco del dolor desmedido, desazón que atañe claramente a las maniobras del Arcipreste como mujeriego.

²⁹ Coincido con la explicación de M. R. Lida de Malkiel, *art. cit.*, quien elige la lección de S en lugar de T: *dios martiriada*, por estar implícito en tal elección el juicio burlón sobre la vieja pecadora medianera entre dos amantes. El juego verbal usual en Juan Ruiz, presente en la contraposición de su lugar en el Paraíso y su accionar terreno, necesariamente requiere la oposición entre los dos mártires y los dos amantes para su desarrollo.

Finalmente, la última copla de la alabanza alude a un “todos” indiferenciado, en su calidad de anuncio del epitafio compuesto en honor de Trotaconventos:

Fize le un pitafio pequeño con dolor:
la tristeza me fizo ser rrudo trobador;
todos los que lo oyeren, por Dios nuestro Señor,
la oración fagades por la vieja de amor. (1575)

Un epitafio paródico

En este epitafio de tan sólo tres coplas se retoman la mayoría de los tópicos y los temas desarrollados por el Arcipreste en el apóstrofe a la muerte, y resultan invertidos al asumirlos la propia Trotaconventos: “Urraca só, que yago so esta sepultura:” (1576 a)³⁰. Así, la figura de la muerte como destructora de la vida: “Prendió me sin sospecha la muerte en sus rredes;” (1577 a), el tema de la soledad en el momento de la muerte: “parientes e amigos, aquí non me acorredes;” (1577 b), la exhortación a las buenas obras y a poner la confianza última en Dios: “obrad bien en la vida, a Dios non lo errede,” (1577 c) y el tópico de la muerte como igualadora de dignidades y jerarquías: “que bien como yo morí, así todos morredes.” (1577 d) se suman, pero adquieren en la voz de Trotaconventos un signo inverso a la seriedad de su desarrollo anterior.

En la copla final del epitafio, la risa última se asegura en el burlesco pedido de Urraca: “que por mi pecador un pater noster diga; / si dezir non lo quisiere, a muerta non maldiga.” (1578 cd).

* * *

Como ha podido verse en el presente análisis, el poeta construye su discurso sobre la muerte mediante una alternancia estructural donde las partes integrantes no se solidarizan en la constitución de una trama progresiva ni de una totalidad. El lamento del Arcipreste por la muerte de Trotaconventos culmina con el tono cómico de la parodia, pero la

³⁰ Según define K. Scholberg, *ob. cit.*, p. 12, se asume como paródica la composición en la que se imitan las características o el espíritu de un autor, de una clase de autores o de una obra específica, para ridiculizarlos.

pluralidad de tópicos, temas y motivos provistos por la tradición del planto que se percibe en estas coplas aleja cualquier intento de extender la interpretación paródica a todo un episodio construido a partir de materiales, recursos y tonos diversos, pues sería asignar un sentido unívoco y definitivo a algo concebido como plural. La parodia alterna con el dolor, y éste con las burlas, el espanto y la sátira social.

La alternancia estructural como principio constructivo³¹ dispone un centro episódico sumamente significativo, tanto porque resulta ajeno a la tradición del planto como porque se acerca a una preocupación central concreta: la soledad en el momento mismo de la muerte.

En suma, la plural alternancia, construida tanto a partir de los materiales provistos por la tradición como de aquellos que no le pertenecen, señala el triunfo de la muerte como omnipresente corruptora de los cuerpos y las almas, vencedora incluso sobre el amor mundano, efímero y corruptible como el cuerpo humano.

III Huellas textuales

Susana Royer de Cardinal afirma que, en el momento de prepararse para la muerte, emergen en el hombre medieval por un lado la fe en la vida celestial y por el otro el temor al paso, a la agonía, posiblemente la angustia ante la idea del juicio divino³². El pensamiento puesto en Dios y la vista en el futuro del cuerpo, la conciencia del pecado, el ansia de arrepentimiento, la modificación de ciertas conductas son todos elementos aportados por su estudio de los testamentos medievales. Delatan la actitud del hombre frente a la muerte, pero también frente a la vida.

En consonancia con esta descripción, Romano y Tenenti señalan que en el siglo XIV, mientras el clero se ocupa más del mantenimiento

³¹ M. S. Brownlee, *The status of the reading subject in the "Libro de buen amor"*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1985, esp. p. 71, propone, en su análisis de conjunto del *LBA*, la oscilación estructural como un espejo que refleja la oscilante y dual naturaleza humana. Prefiero hablar de alternancia en la construcción de este episodio particular, pues implica la multiplicidad presente en lugar de la dualidad.

³² S. Royer de Cardinal, *ob. cit.*, p. 341.

y de la consolidación de su poder económico-jurídico que de la cura de las almas, la vida cristiana continúa desenvolviéndose como por inercia, más o menos en la huella de la tradición, pero acentuando algunos de sus caracteres y asumiendo aspectos nuevos³³. La religión, además de ser un mensaje o la administración de un culto, es, en primer lugar, una organización económico-política que al priorizar la administración del patrimonio religioso relegaba su función pastoral, como ha puesto de manifiesto Juan Ruiz en la crítica social de su avaricia. La común sensibilidad colectiva del Trescientos acusa los efectos de esta dispersión ético-disciplinaria general, y la religiosidad de los fieles –abandonada a sí misma– se entrega a sus propios arrebatos sentimentales. La confusión en que se ven envueltas las creencias es otro elemento de la heterogeneidad que la crisis imprime a las conciencias.

Lo macabro, resultado de una concepción profana de la muerte, no sustituye durante el siglo XIV la concepción cristiana, sino que se superpone a ella creando una situación llena de contradicciones. Esta superposición es la que se observa en la organización formal del *LBA*, donde lo profano y lo cristiano alternan en una variedad de tonos desconcertante para quien intenta buscar una unidad.

Por un lado, el amor apasionado a la vida y la conciencia de su fragilidad. Por el otro, la confusión creciente de las creencias. Factores socio-culturales concretos, considerados por los historiadores, que se conjugan en una heterogeneidad que trasciende la vida social y se manifiesta como huella textual en el *LBA*.

Gabrielle Spiegel postula que los textos reflejan y generan realidades sociales, están constituidos por y constituyen las formaciones sociales y discursivas que sostienen, resisten, impugnan o buscan transformar³⁴. Esta doble orientación señalada por Spiegel puede apreciarse en la particular configuración de la muerte en el lamento del Arcipreste por el fallecimiento de su medianera.

Por un lado, la heterogeneidad que domina la visión de la muerte como un fenómeno más de la crisis del siglo XIV se incorpora no sólo a nivel del contenido, en la multiplicidad de tópicos –incluso algunos de ellos contradictorios– ofrecidos por el modelo tradicional del planto,

³³ R. Romano y A. Tenenti, *ob. cit.*, p. 91.

³⁴ G. Spiegel, *art. cit.*, p. 150.

sino en el ámbito formal en la disposición de ese material narrativo a través de la alternancia estructural.

Por el otro, el lugar textual donde el lamento se aparta de la tradición del planto da lugar a una descripción satírica que busca a través de la crítica impugnar una realidad social a la que se halla vinculada. En este sentido, la sátira social funcionaría como un tiempo después lo haría el *ars moriendi*, tratando de transformar desde lo textual un fenómeno de la realidad, ya sea mediante su grotesco retrato (en el caso de la sátira en el *LBA*) o a través de una preceptiva que pueda reconducirlo (en el caso del *ars moriendi*).

En este lugar del *LBA* donde predomina la heterogeneidad se descubre, sin embargo, el único sentido que parece permanecer constante en el texto. Frente a la ambigüedad de tantos episodios, una imagen se revela estable: la creación poética como lugar donde el Arcipreste se afirma como sujeto consolidado en la jactancia de sus hazañas. Sin embargo, en el lamento por la muerte del Trotaconventos, el tópico de “lo indecible” como organizador de distintos temas y motivos destruye esta imagen de estabilidad de la propia creación, e instituye como único mensaje claro el triunfo de la muerte sobre la vida.

La alegría inicial del *LBA* va cediendo paso al oscuro paroxismo de la muerte, en un desplazamiento desde el ámbito de lo amoroso hacia el ámbito de la muerte que parece afirmar a ésta como la única verdad percibida en el texto en tanto destino inexorable.