Fórmulas épicas en el *Libro de Buen Amor*

Mª Esperanza Sánchez Vázquez

El estudio de las fórmulas épicas en el *Libro de Buen Amor* ha de partir de una definición del término, que permita el análisis posterior de las mismas.

Para E. de Chasca[1] la fórmula es cualquier procedimiento épico habitual del estilo y la disposición narrativa. Parry, en cambio, subraya su condicionamiento métrico, lo que según de Chasca supone negarle al juglar su creatividad. A. Montaner[2] participa de la consideración métrica realizada por Parry, a la que añade una necesaria equivalencia sintáctica y semántica, sin que ello merme la capacidad artística del juglar para adaptarla connotativamente al contexto; distingue, además, entre procedimientos formulares narrativos y demarcativos.

Procedimientos formulares en el Libro de Buen Amor

Los recursos presentes en el *Poema de Mio Cid* se pueden observar asimismo en el *Libro de Buen Amor*. El Arcipreste de Hita es un artista consciente de su trabajo, y se valdrá de todas las fuentes a su alcance para demostrarlo. Su comportamiento dista de ser el de un autor de clerecía al modo de Berceo, pues la obra se inspira en una gran multiplicidad de materiales. No es casual en él el empleo de determinados recursos formulares procedentes de la tradición juglaresca. Los rasgos más característicos de los Cantares de Gesta van a funcionar en el *LBA* como heterogeneidad marcada y constitutiva del discurso.[3] No es extraño, por tanto, que, partiendo de una tradición de literatura oral importante, se empeñe en muchas ocasiones en adoptar distintas "máscaras" para diferentes situaciones y con diversos propósitos.

Su condición de poeta juglaresco se manifiesta expresamente al final de la obra:

> Señores, he vos servido con poca sabidoría:
> por vos dar solaz a todos, fablé vos en juglería;
> yo un gualardón vos pido, que por Dios en rromería
> digades un pater noster por mí, e ave maría. (1633)[4]

Al igual que los juglares, el autor al final de su "recitación" demanda un premio por su labor. En este caso, teniendo en cuenta la cuestionable tendencia didáctico-moral[5] de

[1] *El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid"*, Madrid, Gredos, 1972, p. 167.

[2] *Cantar de Mio Cid*, ed. Alberto Montaner, Crítica, Biblioteca Clásica, 1993, p 44. Para una visión más detallada de este aspecto, veánse las obras de Chasca y A. Montaver, citadas en este artículo.

[3] La heterogeneidad marcada está constituida por aquellas citas en que el destinatario identifica al enunciador y a su contexto. En cambio la constitutiva se refiere a las citas no explíticas. Terminología de J. Authier-Révuz, "Hétérogénéités ennonciatives" en *Languages*, 73, marzo 1984.

[4] *Libro de Buen Amor*, ed. G.B. Gybbon-Monypenny, Clásicos Castalia. Las citas sobre la obra se recogerán de esta edición.

[5] Es difícil precisar el espíritu didáctico de la obra. La finalidad fundamental del *LBA* es contentar al cuerpo y aprovechar al alma (13d). El arte es un juego y juego es lo que propone el Arcipreste al oyente, ya que las de buen amor son *rrazones encubiertas* y es el receptor el que ha de hallarlas y desvelarlas. Constantemente se cuenta con la complicidad del interlocutor.

la obra, como pecador que es, solicita una compensación espiritual. Menéndez Pidal[6] piensa que este "*fablé vos en juglería*" tiene un valor real, no figurado. Así lo evidencian la irreguralidad del metro, los temas poéticos como las serranillas, las oraciones, loores y gozos a la Virgen, los cuentos y fábulas de ciegos, juglaresas y troteras, las cantigas de escarnio, las trovas cazurras, y, en suma, la continua mezcla de lo serio y lo cómico. El "Buen solaz" aparece asimismo al comienzo de la obra, cuando el autor -con otro formulismo épico- reclama la atención de sus oyentes en la copla 14a: "Si queredes, señores, oír un buen solaz..."

Estratégicamente situadas las dos estrofas, al principio y al final, aluden por su contenido a elementos importantes de la cultura de la época: poemas de juglaría y clerecía. Por otro lado esa disposición constituye un elemento de cohesión textual, pues abren y cierran el libro. Los rasgos épicos crean la relación intertextual e interdiscursiva.

Comprobada la preferencia del autor por determinados recursos juglarescos, analizaré los distintos procedimientos formulares presentes en el *Libro de Buen Amor*. Para ello partiré de la clasificación establecida por E. de Chasca e intentaré precisarla con la propuesta por A. Montaner.

E. de Chasca[7] distingue entre recursos de estilo y recursos de procedimiento narrativo. Entre los primeros destaca el epíteto épico. Distingue el autor tres tipos: el título honorífico simple, el epíteto simple y el compuesto. Este último puede ser pleno o rebosante en función de su menor o mayor intensidad expresiva respectivamente.

Recursos de Estilo

Epíteto

Observa de Chasca que los epítetos épicos aparecidos en el *PMC* califican siempre al Cid y a los suyos, no así a sus enemigos; por tanto se trata de epítetos positivos de mayor o menor intensidad. En el *LBA*, en cambio, apreciamos también la existencia de epítetos descalificativos complementando además a personajes no épicos. Con pinceladas descriptivas se los caracteriza a menudo de forma irónica y burlesca.

Los "religiosos" dirigidos a Dios y a la Virgen, muy numerosos a lo largo de todo el texto, constituyen buena parte de los positivos. Así el simple *Señor Dios*, los compuestos plenos y rebosantes "Señora de todos los señores", "Virgen Santa María", "fijo de Dios muy alto, salvador de Israel", "Tú, Señor Dios mío, que al omne crieste", "noble Señora, madre de piedat", están cargados de afectividad. No debemos pensar que en estos casos exista ironía. Las cantigas a Santa María y las referencias a Dios no pueden ser obra de un descreído,[8] aunque tampoco hay que considerarlas imbuidas de una fe viva,[9] ya que en muchas ocasiones la invocación del nombre de Dios se produce en la causa del amor. Una vez más la ambigüedad asoma.

Más interesantes resultan, sin embargo, los epítetos referidos a otros personajes. Las diferentes damas requeridas por el Arcipreste son caracterizadas ética y moralmente con epítetos simples sin demasiada carga afectiva como *dueña cuerda*, *buena dueña*, *dueña mesurada*, *dueña de prestar*.[10] Doña Endrina ofrece más variedad y es significativa la

[6] *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Espasa-Calpe, 1991, p. 270.

[7] Op. cit.179.

[8] En este sentido Gybbon-Monypenny cree en la devoción "sencilla y conformista del Arcipreste sin la menor sospecha de ironía y escepticismo". Vid. pról. op. cit. p. 72.

[9] Menéndez Pidal, op. cit., p. 275.

[10] Como marca de intertextualidad, es fácil encontrar la similitud con las calificaciones positivas del *PMC*.

diferencia entre los epítetos en función del contexto y del enunciador. Por lo general, el autor la nombra simplemente mediante el tratamiento "Doña", al igual que hará después con Don Carnal, Doña Cuaresma, Don Amor y Don Melón. Sin embargo, en dos momentos el amador se refiere a ella como *la mi señora*, con el empleo del posesivo ante lo que se ha perdido, pues ambos casos se producen tras la noticia de la negativa. Para Trotaconventos es *señora fija*, *fija señora*, en un acercamiento de la medianera, quien pretende convencerla y actuar como confidente de su amor. En cambio utiliza *Señora Doña Endrina* cuando quiere incidir en su condición de viuda.

También Don Carnal y Doña Cuaresma quedan caracterizados significativamente a través de los epítetos. Así *Don Carnal argulloso*, *goloso*, *sobervio*, *sañudo*, *Don Carnal fuerte*, *matador de toda cosa*, *poderoso*, puestos en boca de Doña Cuaresma o dichos por don Carnal, nos muestran un personaje belicoso, lascivo, gozador de la vida y vencedor, calificativos que no se avendrían, evidentemente, a un héroe épico. Doña Cuaresma, en cambio, según Don Carnal es *Quaresma flaca*, *magra e muy sarnosa*. Ella se autocalifica de santa cuando se considera sierva de Dios: *De mí*, *Santa Quaresma*, *sierva del Salvador*, pero cuando se trata de hacer justicia en la tierra e imponerse sobre el reino de la carne es *doña Quaresma*, *justicia de la mar*.

Es más, la batalla en su forma de conflicto armado remeda un choque épico entre dos ejércitos. Las huestes de don Carnal se componen de guisos de carne y caza; las de doña Cuaresma, de todo tipo de verduras y pescados permitidos por la Iglesia en los días de abstinencia, con lo que late también una parodia a ciertas prácticas religiosas.

No obstante los epítetos más llamativos, variados y abundantes son los referidos a la vieja Trotaconventos. En un primer momento sólo indican una caracterización moral del personaje: *vieja*, *vieja coitral*, *vieja sabida*, *vieja buhona*. Es en el episodio de Doña Endrina y a partir de él cuando Juan Ruiz manifestará sus emociones más abiertamente. La notable confianza que en ella deposita el pretendiente se revela en *madre*, palabra que da lugar a epítetos compuestos como *madre señora* y *señora madre vieja*, en que se aúna no sólo esa fe ciega en sus artimañas y experiencia, sino también la superioridad que en este oficio posee, por lo que eleva a categoría de señora a una alcahueta. Este aspecto se verá reafirmado en el planto por su muerte. La vieja se convierte, poco a poco, en la depositaria de las esperanzas del poeta. De él saldrán epítetos como *buena vieja*, *amiga* y otorga la virtud de la lealtad a una medianera, un personaje que dista mucho de ser épico: *vieja bien leal*, *la mi leal Urraca*. Sólo el fracaso de ésta da lugar a fuertes invectivas: *vieja mata amigos*, *viejas pitofleras*.

Recursos de Procedimiento Narrativo

1. Iteraciones

Los tres tipos de iteraciones: afines, complementarias y antitéticas abundan a lo largo de todo el texto en el hemistiquio y en el verso, de forma predominante, pero también en las coplas y en la configuración interna de la obra. La función intensiva es común a todas ellas. Veamos algunos ejemplos:

[11] También: "Arrastrados e enforcados" (222b); "cassadas e esposas" (231c); "plazer e alegría" (492b, 758b); "franco e llenero" (513b); "sola e sin compañero" (757b); "seso e sabiençia" (886a); "la sierra e la altura" (1006a); "sañuda e airada" (1352c); "tristessa e pesar" (1508a); etc.

AFINES

En el hemistiquio: "manso e quedo".[11] En el verso: "Guardar vos en poridat, çelaré vuestra rraçón".[12]

En las coplas:

> Todos quantos en su tiempo en esta tierra nasçieron,
> en rriquezas e en costumbres tanto como él no creçieron;
> con los locos faze se loco, los cuerdos dél bien dixieron;
> manso más que un cordero, nunca pelear lo vieron. (728)
>
> El sabio vençer al loco con seso no es tan poco:
> con los cuerdos estar cuerdo, con los locos fazer se loco;
> el cuerdo non enloqueçe por fablar al rroça poco;
> yo lo piensso en mi pandero muchas veçes que lo toco. (729)

La intención de la alcahueta es bien clara. Está elogiando las virtudes de don Melón, para ello el autor a través de la iteración perfila dos ópticas distintas: en el primer caso se ponderan sus cualidades como individuo concreto; en el segundo se produce una abstracción, los atributos de don Melón poseen más valor cuando se hacen universales: el sabio siempre tiene la moderación y medida exacta de su actitud, actúa con prudencia y sobre todo con cordura. Y todo ello a pesar del nombre con que se dota al amante, y toda la carga significativa que arrastra.

El esquema repetitivo que rodea los pasajes de las serranas constituye una muestra clara de iteración en la obra. El viaje por la Sierra está construido alrededor de cuatro canciones que parecen parodiar la pastorela clásica provenzal, ya que los elementos se invierten: enmarcado en un paisaje de invierno, desolador y patético, el viajero ha de defenderse de la agresión sexual a que es sometido por parte de la serrana -que, por otro lado, fundamentalmente la de Tablada, es la propia imagen de la fealdad y corpulencia-. La estructura en los cuatro casos es la misma:

1.- Cuenta el suceso en cuaderna vía

2.- A continuación expone una glosa lírica sobre el mismo tema.

Se incluye, por tanto, un cambio métrico con la elección de una estrofa, la Cantiga de maestría, usada por los trovadores provenzales y gallegos.

COMPLEMENTARIAS Y ANTITÉTICAS

Existen también iteraciones complementarias en el hemistiquio: "quemas le cuerpo e alma"[13] y en el verso: "es el coraçón falso e mintrosa la lengua"[14]. Antitéticas en el hemistiquio: "matas e sanas"[15] y en el verso: "¡Tanto bien non me faredes quanto mal me fezistes!"[16] En ocasiones la geminación se acumula entre versos:

[12] Otros ejemplos en 105c, 168a, 273b, 287a, 492c, 508b, 618b, 732a, 842d, 944a, 1091b, 1144a, 1261c, 1452ab, etc.

[13] *a ley e a bendición* (191d, 840d); *libres e sin premia* (205d); *en cuerpos e en almas* (207d). Los elementos complementarios "cuerpo/ alma" van a aparecer en más ocasiones, así 197c, 318d, 885c, 1045c; *de día e de noche* (209c, con variantes: 853a, 834c, 858a, 1264c), *prometen e mandan* (220c, 451c); *oye e leye mis castigos* (427c); *busqué e fallé* (580d); *clérigos e juglares* (1315d), etc.

[14] Otros ejemplos en 107b, 127bc, 151a, 221d, 225c, 273c, 279c, 297b, 410c, 450a, 561a, 651c, 668d, 845b, 1299d, 1583c, 1631b, etc.

[15] *con una e con más non* (191c), *grande nin chico* (247c, 714d), *que mucho o que poco* (489d, con variantes: 514a, 630d), *en levantar e en caer* (692c), *gran amor e gran saña* (731d), *el nasçer e el morir* (943a), *al bueno e al malo, al rrico e al rrefez* (1521b), etc.

[16] Otros ejemplos en cs. 227d, 228b, 584a, 715c, 1607d, 1608d, etc.

estava de la lid muy flaco e lloroso,
doliente e mal ferido, costribado e dolioso (1172bc)

Aquí asistimos a la penosa situación que atraviesa don Carnal al ser vencido por doña Cuaresma. En ayunas, contrito y dolorido, no puede disfrutar de los placeres de la vida y de la carne. Su espíritu dionisíaco se ve constreñido y limitado. Se ha convertido en la imagen física de doña Cuaresma, no en vano se le aplica el adjetivo "flaco".

La iteración se traduce en ocasiones en geminación, aunque E. de Chasca[17] prefiere hablar en estos casos de paralelismo.[18] No obstante sí apreciamos coplas gemelas en el *LBA*. En el diálogo que el Arcipreste mantiene con don Amor y posteriormente con su esposa, doña Venus, se repite una cuarteta (452 y 611). Bien pudo tratarse de un error del copista, como sugiere A. Blecua,[19] pero la identidad de otras estrofas permite albergar dudas (c.169 -descripción de la tercera dama- y c.581-descripción de Doña Endrina-). En cualquier caso los consejos que estos dos personajes brindan al autor son muy semejantes, al igual que la despedida. La admonición sigue las mismas pautas. Un paralelismo más entre ambos discursos se produce en sendas alusiones a Ovidio:

Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado (429a)
El amor leó a Ovidio en la escuela (612a)[20]

La referencia no es extraña teniendo en cuenta que también el *LBA* es un *ars amandi*, tal y como sostiene Otis H. Green,[21] aunque una vez más asome la parodia: las aventuras siempre finalizan en fracasos. Por último, las dos aserciones se suceden, con lo que la función intensiva es patente.

2. Bimembración y parataxis

Los procedimientos analizados hasta el momento nos sirven para descubrir que en la obra la bimembración es abundante -favorecida además por la estructura métrica de la cuaderna vía-, lo que tiene su correlato en el estilo paratáctico, propio de la poesía oral.[22]

El Arcipreste acude a la bimembración para introducir lo que podríamos denominar "argumentos de autoridad", dispuestos en el primer o segundo hemistiquio. En muchas ocasiones las citas e ideas ajenas, sean reales o inventadas, sirven al propósito del autor, quien los adapta a su particular juego. Es engañosa e irónica la humildad mostrada ante la autoridad mencionada, dada la finalidad amatoria y sexual que persigue. A menudo este tipo de verso en pareja constituye un cambio en la narración. Así sucede en el primer verso de la copla 950a: "provar todas las cosas, el Apóstol lo manda". La relación de

[17] Op. cit., p. 199.

[18] Coplas paralelas descubrimos asimismo en la descripción de las huestes de don Carnal y doña Cuaresma, en la propia batalla que libran ambos, en la penitencia -a través de la cual don Carnal ha de expiar todos sus pecados-, en la entrada de don Carnal tras recobrar su trono y sus fuerzas, y en la preparación de la tienda.

[19] *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, p. 167.

[20] Los agentes de la enunciación son respectivamente don Amor y doña Venus.

[21] *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, p. 65.

[22] Es fácil suponer que el propio autor cantara e interpretara las distintas voces de la obra ante un auditorio de amigos. Ante ellos el autor se sentiría libre para representar los juegos irónicos que tanto placían a Juan Ruiz. Lo que se omite en el texto o está simplemente sugerido vendría suplido en gran medida por su histrionismo y ejecución oral.

intertextualidad no deja aquí de mantener su significado burlesco: *provar* en San Pablo es entendido como "averiguar", en el Arcipreste implica también "gozar". A partir de este momento se suceden las cuatro historias que protagonizan las serranas.

Al comienzo de la obra, tras la invocación piadosa y los Gozos a Santa María, cuenta la disputa entre los griegos y los romanos. El giro dado con la mención a la autoridad, "palabras son de sabio, e dixo lo Catón" (44a), favorece la interpolación de un apólogo como prueba de la ambigüedad del lenguaje.

La indicación del tiempo y el espacio en que se halla el amante se localiza en versos bimembres que suelen señalar el clímax de un episodio o el inicio de otro: "Después desta ventura fui me para Segovia" -relata su historia con la Chata-; "Lunes antes del alva començé mi camino" -tercera serrana-; "Vigilia era de Pascua, abril çerca pasado" -recibimiento de don Carnal y don Amor-; "Día era se Sant Marcos, fue fiesta señalada" -duodécima dama-, etc.

3. Iteración y asíndeton

El estilo paratáctico propicia la presencia del asíndeton, favoreciendo la animación de las distintas historias que se suceden. Un ejemplo claro lo observamos en la batalla de don Carnal y doña Cuaresma. Los gallos presagian la desventurada pelea que se avecina, creciendo así en intensidad e indicando movimiento apresurado:

> Essa noche los gallos con gran miedo estovieron:
> velaron con espanto, nin punto non durmieron;
> non avía maravilla, que sus mugeres perdieron;
> por ende se alboroçaron del rroído que oyeron. (1098)

Ya en la lucha, se describen de forma asindética los tajos y agresiones que van recibiendo las huestes de don Carnal. El movimiento es rápido y apresurado tal y como conviene a una pelea. Se aprecia el contraste entre la actitud del ejército de don Carnal, sorprendido durante el sueño y desarmado, frente a los poderosos y bien armados defensores de doña Cuaresma. La disposición del verbo al inicio del verso realza la acción e ímpetu bélico de los agentes.

Todo este episodio remeda de forma paródica elementos de la vida religiosa y militar de la Edad Media, para ello utiliza la alegoría. No obstante, podemos intuir que no persigue una finalidad didáctico-moral, cuando la victoria no la saborea doña Cuaresma, sino don Carnal con todo lo que representa: goce de la vida, de los sentidos, placer de los cuerpos y de la carne. Es la alegría de vivir lo que vence, ¿cómo puede, pues, servir de edificación espiritual y religiosa? Por otro lado, tampoco existe tal batalla, el narrador, a pesar de manejar los procedimientos épicos, no es un narrador épico: dispone de sus elementos, pero los vacía de significado. Se muestra a favor de un personaje que carece de todas las características del héroe épico, es un antihéroe.

4. Fórmula de transición abrupta

El Arcipreste utiliza este procedimiento juglaresco para advertir a los oyentes de un cambio en el rumbo del relato. El sesgo del hilo narrativo introduce otros recursos que amenizan el texto. En la copla 1067, al comienzo del relato del combate entre don Carnal y doña Cuaresma, el Arcipreste está plácidamente sentado en la mesa con don Jueves Lardero, alférez de don Carnal, "Fui me para mi tierra por folgar algund quanto" cuando

recibe las cartas desafiantes de la enemiga de éste. Inmediatamente expone el contenido de los mensajes, abandonando el estado de tranquilidad en el que se hallaba. La continuidad narrativa se rompe, obedeciendo además al contraste entre el sosiego de que disfruta el Arcipreste y la batalla que se avecina. El autor duda, se siente obligado a responder positivamente a la orden de doña Cuaresma, sin embargo opta por don Carnal, incluso toma partido por él: "¡Dios Señor, Tú me valas!" (1099b). La introducción de una serie de consideraciones sobre la confesión y su validez en el pasaje de la penitencia de don Carnal constituye otra interrupción del narrador. Asimismo se interpola la voz narrativa antes de la descripción de la tienda de don Amor. En este caso, además, se hace evidente una marca de intertextualidad, ya que remite al episodio equivalente del *Libro de Alexandre*: "La obra de la tienda vos querría contar" (1266).

5. Fórmulas de discurso directo con verbo dicendi

Este recurso característico de los Cantares de Gesta, está asimismo presente en el *LBA*. En ocasiones, un simple gesto inicia el discurso directo. El caso más representativo lo encontramos en el diálogo que Trotaconventos mantiene con la mora: "cabeçeó la mora, dixo le: Amxí, amxí" (1512d). Con estas palabras, la dama despide definitivamente a la alcahueta. La lectura que se sugiere es doble: significativa, para los conocedores del árabe, y rítmica, ya que condiciona la rima, para aquellos que ignoran la lengua. Desde otra perspectiva, la caracterización del personaje tampoco deja de ser irónica: precisamente una mujer de cultura árabe rechaza lacónicamente al Arcipreste, frente al comportamiento de la monja doña Garoza.

La fórmula épica "llorar de los ojos" introduciendo discurso directo es empleada en la obra en un contexto diferente al emocional intensivo de la poesía juglaresca. "Llorando de sus ojos, començó esta razón" (1693a). La desvirtuación que sufre en el *LBA* procede de una sonrisa irónica y burlesca, ya que se inserta en la "Cántica de los clérigos de Talavera", quienes se sienten amenazados por la pena de excomunión. También don Carnal (1139c), tras serle notificada su penitencia, abatido ante su imposibilidad para gozar y disfrutar de los placeres terrenales muestra "signos de penitençia de los ojos llorando". Son, pues, otras citas más sacadas de su contexto épico de forma intencionada.

El discurso directo sirve asimismo para calificar o descalificar al personaje: "Respondió le la dueña con mesura e bien" (737a), calificación positiva provista de intertextualidad, pues la mesura definía al héroe épico. Ejemplo de descalificación observamos en la copla 195c: "Levantó se el necio, maldixo le con mal fado". El hecho de que además se registre el movimiento de ponerse de pie es otra marca de intertextualidad. En la poesía épica se empleaba en parlamentos agitados. Aquí, efectivamente, la agitación se produce, sin embargo en asuntos nada épicos. La respuesta airada del alférez de don Carnal ante el desafío de doña Cuaresma se intensifica asimismo con este gesto: "Levantó se bien alegre, de lo que non me pesa" (1078b). Es el alférez de un héroe que no lo es, y asume su responsabilidad de acudir a la defensa de su señor en una batalla que no existe, todo ello "bien alegre", con lo que se le resta epicidad a su agitación, amén de que el agente del discurso dista mucho de ser un personaje épico.

6. Fórmulas de la voz narradora

El estilo épico delimita y señala partes dentro del texto. No se ciñe a su función apelativa, sino que, como marca de intertextualidad posee una función estructural. Así ocurre

con el vocativo. En la copla 650a "amigos" marca el intento de acercarmiento a Doña Endrina tras los consejos de doña Venus. En la estrofa 892a el discurso didáctico se delimita con una apelación a las dueñas una vez concluida la historia de don Melón y doña Endrina. Esto es, tras el discurso narrativo se sucede el moralizante, reforzado con la fábula del asno y el león. Otra imprecación a las dueñas en la copla 1573a actúa a modo de justificación. En el planto por la vieja Trotaconventos siente la necesidad de resarcirse de las mujeres, pues su actitud no es consecuente con las advertencias que, sobre las malas intenciones de las alcahuetas, les ha ido arengando. A pesar de ello, le dedica el planto.

Finalmente el planto por la muerte de la alcahueta, contempla las tres partes exigidas por la retórica, a saber: consideraciones generales sobre la muerte (1520-1543), invectiva contra la muerte (1544-1568), elogios del difunto (1569-1575). Un giro se produce a partir de la copla 1531 a través del vocativo épico "señores". Esta delimitación le permite realizar una serie de disquisiciones didácticas. No existe contexto épico, simplemente es un elemento estructural.

El tema es bastante serio, sin embargo existen una serie de asociaciones que dejan entrever un elemento de comicidad o burla: la imagen del cuervo. Con la segunda mención a este animal quedan asociados el cadáver humano y la carne muerta y podrida. La palabra "cuervo" sugiere un chiste onomatopéyico: su mismo graznido tiene sentido, pues *cras* en latín significa mañana. En esta línea de relaciones, el Arcipreste recuerda que es cura y convierte su lamento en un sermón: "señores", el momento de la muerte se desconoce, por lo que es necesario hacer el bien en la tierra para asegurarse la salvación y el paraíso eterno, nunca ha de posponerse ni esperar a mañana -"cras"-.[23]

En definitiva, los procedimientos juglarescos de nuestro autor poseen en unos casos una finalidad burlesca, en otros simplemente intensiva y demarcativa. En todos ellos el Arcipreste nos ha demostrado la capacidad para adaptar su genio poético a la producción juglaresca de calles y plazas. El propio gesto de devolver su obra al pueblo es para Menéndez Pidal muestra de un talante juglaresco[24] (1626bc y 1629) que asoma en la obra de forma permanente cristalizando en unos versos juguetones, imbuidos de significados ambiguos que envuelven al oyente en una continua red de asociaciones a cuyo deleite no puede sustraerse.

[23] Otis H. Green, op. cit.

[24] Op. cit., p. 277. Para Blecua (op. cit.) no se trata de enmienda o corrección, sino de añadidura de episodios. La opinión de Gybbon-Monypenny se acerca más a la de Menéndez Pidal. A este respecto vid. prólogo, op. cit. p. 74.