LA AMBIGÜEDAD EN LA LITERATURA MEDIEVAL ESPAÑOLA

Vivimos bajo el signo de la ambigüedad. Es el rasgo más típico de la poesía del siglo XX, y corresponde a lo más íntimo de nuestras incertidumbres; corresponde a la visión del mundo arraigada en las teorías de Darwin, de Freud, y de Einstein. El mismo rasgo lo reconocemos en la literatura de hacia 1600 (llamémosla o no « barroca »): la ambigüedad de *Don Quijote* difiere, y con mucho, de la ambigüedad de *Guzmán de Alfarache,* o de la de los *Sueños* de Quevedo, o de *La vida es sueño,* o de un soneto de Góngora, pero todas estas obras son ambiguas, y esto constituye una parte esencial de su atractivo.[1] La literatura medieval y la renacentista, en cambio, no son obviamente ambiguas, comúnmente se supone que cualquier dificultad, cualquier incomprensión, surge del estado defectuoso de los manuscritos, de la torpeza del autor, o de la formación inadecuada del lector. Se supone, por lo tanto, que no debemos buscar en los textos medievales la ambigüedad en el sentido moderno, la ambigüedad como recurso literario.

Hasta cierto punto, es verdad. La incomprensión o la interpretación errónea se debe atribuir muy a menudo a la inhabilidad del lector moderno, o a la del copista —y hasta del autor— medieval. Pero queda un número bastante elevado de casos en los cuales tenemos que reconocer la ambigüedad. Hay más: sospecho que en algunos casos una explicación satisfactoria se encuentra sólo en la ambigüedad inconsciente, o freudiana.

Consideremos primero algunos ejemplos de la ambigüedad ilusoria —es decir— de una frase o de una palabra que nos parece tener dos sentidos, pero que para su autor y público medieval era clara y sencilla. Nuestra equivocación se debe tal vez al anacronis-

1. Véase R. D. F. Pring-Mill, « Spanish Golden Age Prose and the Depiction of Reality », *Anglo-Spanish Society Quarterly Review,* 32-33 (abril-sept. 1959), 20-31, y « Some Techniques of Representation in the *Sueños* and the *Criticón* », *BHS,* XLV (1968), 270-84.

mo, como, por ejemplo, en la cantiga de los clérigos de Talavera, del Arcipreste de Hita. Dice el tesorero:

e del mal de vosotros a mí mucho me pesa,
otrosí de lo mío e del mal de Teresa...
e si de mí la parto, nunca m'dexarán dolores.[2]

Estos versos parecen a primera vista ofrecernos una ambigüedad típicamente ruiziana: « Si consiento abandonar a Teresa, siempre sentiré el dolor de su ausencia », o « Si consiento abandonar a Teresa, las autoridades eclesiásticas tampoco me dejarán (me permitirán guardar) a Dolores, mi otra amiga ». Chiste muy del estilo del Arcipreste, pero —lamento decirlo— inexistente para el poeta, ya que no se empleaban en el siglo XIV nombres marianos como Dolores o Pilar.

Otra especie de ambigüedad aparente resulta no de la falta de información necesaria, sino de la interferencia con una información superflua. El conocimiento de los bestiarios nos ofrece la clave para la comprensión de varios textos medievales; sin embargo, las cualidades del león de los bestiarios no tienen nada que ver con el león del *Cantar de Mio Cid*. El crítico que interpreta el león como símbolo de la vigilancia del Cid incurre en contradicciones que impiden la comprensión del poema.[3]

Otras ambigüedades, igualmente ilusorias, son más reacias, ya que los manuscritos no nos ofrecen los datos esenciales. Caso notorio es el de las jarchas, cuya transcripción, por la falta de las vocales, y a menudo de los signos diacríticos, deja lugar a muchas dudas.[4] Menos conocido, pero de gran interés, es un problema del *Cantar de Mio Cid,* en el episodio de la llegada de Ximena y sus hijas a Valencia. Se reúnen con el Cid, quien las muestra sus nuevas heredades:

Mio Cid e sus compañas tan a grand sabor están
el ivierno es exido que el março quiere entrar

2. *Libro de Buen Amor,* ed. de Jacques Joset (Clásicos Castellanos, 14 y 17, Madrid: Espasa-Calpe, 1974), 1702*ab* y 1703*d*.

3. Cesáreo Bandera Gómez, *El « Poema de Mio Cid »: poesía, historia, mito* (Madrid: Gredos, 1969), págs. 82-114. Para interpretaciones mejor fundadas, véanse Paul Olson, « Symbolic Hierarchy in the Lion Episode of the Cantar de Mio Cid », *MLN,* LXXVII (1962), 499-511, y David Hook, « Some Observations upon the Episode of the Cid's Lion », *MLR,* LXXI (1976), 553-64.

4. Richard Hitchcock, « Some Doubts about the Reconstruction of the *Kharjas* », *BHS,* L (1973), 109-19.

dezirvos quiero nuevas de allent partes del mar
de aquel rrey Yúcef que en Marruecos está[5]

La falta de puntuación para estos versos en el códice único nos deja abierta la posibilidad de asociar el fin del invierno y la llegada de la primavera con la reunión de los esposos, o con el movimiento de los ejércitos inmovilizados durante el invierno. Se puede, por lo tanto tratar de una imagen amatoria o de un hecho de la vida militar —o, desde luego —, de una ambigüedad fructífera que combina los dos sentidos. A mí parece que la imagen amatoria, basada en una larga tradición de las canciones de primavera, esté presente, pero otros lectores del poema reaccionan de manera distinta.

Huelga decir que las dificultades de los lectores modernos ante un texto medieval pueden resultar igualmente de la torpeza de los copistas (recuérdese lo que dice Juan Manuel en su *Prólogo general*) o hasta del autor mismo. Ofrezco a título de ejemplo la ambigüedad creada por el copista del manuscrito Osuna del *Libro de Alexandre*. En su descripción del mundo, parece decir el poeta:

Es mayor de todas Asia e mejor
aun cuemo es buena devió ser mejor
devién le dar las otras reverençia e honor
ca hý naçió don Bacus que es nostro redemptor.[6]

Aun si no existiese otro códice, la enmienda conjetural nos indicaría la lección « Cristo » en vez de « Bacus », pero sólo la existencia del manuscrito de París, con su lección « que allí nasçió don Christus el nuestro rredepntor », nos autoriza excluir una posible ambigüedad.

También el público medieval tropezaba a veces con dificultades de comprensión. Algunos autores quieren excluir a la gran mayoría: los poetas provenzales del *trobar clus,* Juan Manuel en la cuarta parte de *El conde Lucanor,* Juan de Mena en algunos pasajes ultralatinizados, François Villon en *Le Jargon et Jobelin.* Otras veces un autor quiere comunicar su sentencia a todo el mundo, pero fracasa (o teme fracasar) a causa de la torpeza de sus lectores. Re-

5. *Poema de Mio Cid*, ed. de Ian Michael, 2ª ed. (Clásicos Castalia, 75, Madrid, 1978), versos 1618-21. Por razones obvias, omito aquí la puntuación suplida por Michael.

6. Estrofa 263 del ms. Osuna; 284 de la ed. paleográfica de Raymond S. Willis (Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures, 32, Princeton: Univ. Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1934). Cito según la ed. de Willis, regularizando el empleo de *i/j, u/v,* y supliendo acentos.

cordemos las palabras de Fernando de Rojas sobre las disputas entre sus lectores. Vale la pena meditar también el cuento de los griegos y los romanos del *Libro de Buen Amor*. Es decir, el público medieval o el renacentista, o sea los contemporáneos de los autores, exhibían a veces defectos parecidos a los nuestros.

Ahora bien, la falta de comprensión, o la imposibilidad de elegir entre dos sentidos, se puede atribuir a la incapacidad del lector u oyente —moderno o medieval— o a un autor o copista inhábil. Pero estos casos —numerosos, sin duda— no constituyen la totalidad de los pasajes ambiguos de la literatura medieval y renacentista. Quedan algunos —hasta diría yo muchos— en los cuales la ambigüedad es un recurso artístico, empleado sea adrede, sea inconscientemente.

No voy a ocuparme de cuestiones teóricas. La dificultad y la ambigüedad reciben bastante atención en los tratados medievales, empezando por San Agustín, *De doctrina christiana,* y pasando por las *artes poeticae.*[7] Sería interesante clasificar bajo las rúbricas empsonianas, o bajo las de las *artes,* los ejemplos que menciono en esta ponencia. (Olga Impey observa que la ambigüedad de algunos pasajes del *Libro de Buen Amor* resulta de la concentración de varios sentidos, a veces contradictorios, en una frase corta, y que se trata de *intellectio,* una variante de *abbreviatio*).[8] Prefiero, sin embargo, dedicar lo que queda de la ponencia a un examen de cómo funciona la ambigüedad en algunos casos concretos. No hablo tampoco de la ambigüedad inherente en la técnica tipológica o figural. Es verdad que esta técnica emplea dos niveles de significado, pero no debe haber, para los lectores avisados, la posibilidad de dudas, de malentendidos, que constituye para Empson el *sine qua non* de la verdadera ambigüedad.[9]

Dicha posibilidad se puede demostrar con toda seguridad en una jarcha:

> Bay-se mio coragón de mib.
> ¡Ya rab! ¿si se me tornarad?

7. El libro II del tratado *De doctrina christiana* se ocupa de la oscuridad, y el III de la ambigüedad en la Biblia.

8. Impey, « Los *topoi* y los comentarios literarios en el *Libro de Buen Amor* », *NRFH,* XXV (1976), 278-302; véase la pág. 300.

9. William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* 2ª ed. (Harmondsworth: Penguin, 1961), pág. X.

Tan mal me doled li-al-ḥabīb,
enfermo yed ¿kuánd sanarad?[10]

Peter Dronke habla de la « sutileza verdaderamente cortesana » del último verso: el sujeto de « yed » y de « sanarad » puede ser el corazón o el amante (*habīb*).[11] Es más: la ambigüedad afecta no sólo este verso sino el poema entero, ya que « corazón » puede ser metáfora para el amante. ¿Es que se trata de una ambigüedad creada por críticos modernos, imbuidos de las teorías de Empson? De ningún modo. Esta jarcha se encuentra en dos moaxajas, de Yehūdā Halevī (nacido hacia 1075) y de Todros Abūlāfia (1247-hacia 1306). Aquél interpreta el sujeto del último verso como « amante », mientras que según Todros Abūlāfia es « corazón ».[12] Dos poetas medievales, que conocen a fondo la tradición poética de las jarchas; dos interpretaciones distintas. Existe una autentica ambigüedad.[13]

Comprobada esta autenticidad objetiva, pasemos a examinar varias categorías y funciones de la ambigüedad literaria medieval. Primero, una categoría bastante obvia: el juego de palabras con finalidades cómicas. Este juego puede ser bilingüe, como en la parodia de las horas canónicas del *Libro de Buen Amor,* donde las inequívocas e inocentes palabras latinas (por ejemplo, « '*in noctibus extollite*', después vas a matines », 374*d*) se vuelven ambiguas en su nuevo contexto (« Do tu amiga mora comienças a levantar », 375*a*).[14] En *La Celestina,* hay otro ejemplo de gran interés: hablando con Sempronio, dice Celestina: « andarte de casa en casa tiran-

10. J. M. Sola-Solé, *Corpus de poesía mozárabe* (*las harǧa-s andalusiés*) (*Barcelona*: Hispam, 1973), núm. XXXVIIIa (pág. 249), en una moaxaja de Yehūdā Haleví. El núm. XXXVIIIb, en una moaxaja de Todrós Abūlāfia, defiere ligeramente; la variante de mayor importancia es « al-garíb » en vez de « li-al-habíb ».

11. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Lover-Lyric, I. Problems and Interpretations* (*Oxford*: *Clarendon,* 1965), págs. 31-32.

12. Las dos moaxajas introducen la jarcha con « Ciertamente está enfermo tu amigo » (Sola-Solé, pág. 246) y « Mi corazón enfermo vuela como una golondrina » (pág. 247).

13. Véanse además Stephen Reckert, *Lyra Minima*: *Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse* ([Londres: King's College], 1970), pág. 2, y Helen Boreland, « Ambiguity —and Troubadour Influence?— in a Thirteenth-Century *Kharia* », *La Corónica,* V (1976-77), 77-84.

14. Véase el comentario de Otis H. Green, « On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours », *HR* XVI (1958), 12-34, refundido en su *España y la tradición occidental* (*El espíritu castellano en la literatura desde « El Cid » hasta Calderón*), I (Madrid: Gredos, 1969), cap. 2.

do a pájaros y aojando pájaras a las ventanas ».[15] Este es el texto de la *Comedia.* La ambigüedad de « pájaras » (basada probablemente en su significación en la jerga estudiantil) debió de pasar inadvertida por muchos lectores, y al transformar la *Comedia* en la *Tragicomedia,* Rojas se sintió obligado a aclarar un poco: « Mochachas, digo, bobo, de las que no saben volar ».[16] La necesidad del cambio prueba que la frase orignal era auténticamente ambigua, pero con tanta novedad que se les escapaba a muchos lectores. Un juego de palabras con finalidad distinta se encuentra en una canción de Florencia Pinar:

> Ay que ay quien mas no bine
> por que no ay quien day se duele
> y si ay / ay que recele...[17]

En este poema de catorce versos, la palabra « ay » se encuentra veinte veces, con sus dos significados de « hay, existe » y de « ¡ay de mí! ». A veces, como en el primer verso, el sentido es bastante obvio, pero otras veces la interpretación es muy difícil, hasta tal punto que no se puede excluir una tercera posibilidad, « ahí ». El motivo de este juego de palabras me parece ser un despliegue de virtuosismo intelectual.

La ambigüedad sexual combina a veces el virtuosismo con la comicidad. Por ejemplo, un villancico del *Cancionero de Uppsala*:

> No me los amuestres más,
> que me matarás.
> Son tan lindos y tan bellos
> que a todos matas con ellos;
> y aunque yo muero por vellos,
> no me los amuestres más,
> que me matarás.[18]

15. Ed. de Dorothy S. Severin (Madrid: Alianza, 1969), acto V, pág. 104.

16. Stephen Gilman, « *La Celestina* »: *arte y estructura* (Persiles, 71, Madrid: Taurus, 1974), pág.

17. Cito según la edición de los poemas contenido en mi artículo, « The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar », *Mester,* VII (1978), 5-8. En este poema, reproduzco exactamente el texto del *Cancionero general,* sin regularizar la puntuación ni la ortografía, para dar una impresión adecuada de la dificultad encontrad por los lectores primeros.

18. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI: Cancionero de Uppsala,* ed. de Rafael Mitjana (Uppsala: A.-B. Akademiska Bokförlaget, 1909), núm. 5, pág. 13.

está relacionado con un villancico de Diego Sánchez de Badajoz:

No me las enseñes más,
que me matarás.
Estábase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro.
Más,
que me matarás.[19]

El villancico de Sánchez de Badajoz es ambiguo en cuanto a la situación de la monja, pero no tiene la ambigüedad puramente verbal del otro. En « No me las amuestres más », de Sánchez de Badajoz, « las » se refiere explícitamente a « teticas », pero el pronmobre « los » del villancico del *Cancionero de Uppsala* puede significar « pechos » u « ojos » (hay varios poemas de tipo tradicional sobre el tema de los ojos que matan de amores).[20] Esta ambigüedad se aproxima a lo que llama Keith Whinnom, en su ponencia de este congreso, la defraudación del lector —es decir—, el empleo de palabras con implicaciones marcadamente sexuales, pero que tienen la posibilidad de un sentido inocente. Se aproxima también a la técnica de Chaucer al empezar el prólogo general de sus *Canterbury Tales.*

Este tipo de la ambigüedad sexual es menos frecuente que otro, en el cual una palabra con una innocua acepción común indica, a causa de su contexto o de otros factores, una segunda connotación erótica o hasta obscena. En otra canción de la ya aludida Floren-

19. *Lírica hispánica de tipo popular*: *Edad Media y Renacimiento,* ed. de Margit Frenk Alatorre (Nuestros Clásicos, 31, México: UNAM, 1966), núm. 180, págs. 89-90.

20. Por ejemplo, Frenk Alatorre, núms. 179 y 181 (págs. 89-90). Adviértase que el núm. 179, un villancico de la *Recopilación* de Juan Vásquez, combina este motivo con el de los pechos:

Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba.
Casaba, pechos hermosos,
abaja los ojos graciosos.
No mates a quien te miraba.
Abaja los ojos, casada,
no mates a quien te miraba.

cia Pinar, la imagen sexual del amor como gusano en las entrañas de la mujer establece un contexto para la palabra « natura »:

> Ell amor ha tales mañas
> que quien no se guarda dellas,
> si se l'entra en las entrañas,
> no puede salir sin ellas.
>
> Ell amor es un gusano
> bien mirada su figura;
> es un cáncer de natura...

« Natura » conserva su sentido primario de « naturaleza », pero sugiere además « órganos sexuales » (lo mismo hace Chaucer con « nature » en su prólogo general).[21] Keith Whinnom, estudiando el empleo de palabras como « gloria », « morir », y « servir », sugiere que las canciones del *Cancionero general* « están, como la poesía de los trovadores, impregnadas de sensualidad ».[22] Algo parecido se puede encontrar en los *cancioneiros* gallego-portugueses. En varias cantigas, « falar » y « fazer bem » aluden, con diversos grados de claridad, al acto sexual, mientras que en otras cantigas las mismas palabras carecen de connotaciones sexuales.[23]

La ambigüedad de varios tipos puede contribuir mucho al tema moral de una obra. Selecciono dos ejemplos, de categorías muy distintas. Primero, la palabra « canto » en el *¡Ay Jherusalem!* del siglo XIII. El poema termina:

> Quien este canto non quiere oýr,
> non tiene mientes de a Dios servir
> nin poner un canto
> en el Conçilio santo
> de Jherusalem.

El « canto » del primer verso de esta estrofa significa claramente « canción, poema » (es decir, la obra que el poeta va terminando). Pero ¿« poner un canto »? No me parece aceptable el mismo sentido: una canción no se pone. La palabra puede significar

21. Véanse mi artículo, « Spain's First Women Writers », en *Icons and Fallen Idols: Images of Women in Hispanic Literature,* ed. de Beth Miller (Berkeley: Univ. of California Press, en prensa), que incluye una refundición del artículo citado en la nota 17; y Margaret O'Connell, « More Worms and Partridges: The Sexual Connotations of Animal Imagery in the Poetry of Florencia Pinar », *Mester* (en prensa).

22. Whinnom, « Hacia una interpretación y apreciación del las canciones del *Cancionero general* », *Filología,* XIII (1968-69), 361-81; véanse las págs. 373-81.

23. Véase, por ejemplo, Segismundo Spina, *Do formalismo estético trovadoresco* (Cadeira de Literatura Portuguesa, 16, São Paulo: Univ., 1966), págs. 176-85.

igualmente « piedra, roca », sentido más apropiado al verbo « poner », y que encaja muy bien en un contexto eclesiástico. El poeta emplea el doble sentido de « canto » para asociar la caída de Jerusalén a los turcos con la construcción de un nuevo Jerusalén celestial.[24] Segundo, una ambigüedad que depende no de su contexto inmediato sino del poema entero. Jorge Manrique nos dice, en la primera estrofa de las *Coplas que fizo por la muerte de su padre,* que « se viene la muerte / tan callando ». Nos presenta la imagen de una Muerte clandestina, traicionera, que acecha el « alma dormida », el alma del pecador que no se da cuenta de lo caduco de esta vida. Pero cuando la Muerte viene a llamar a la puerta de don Rodrigo Manrique, sus palabras respetuosas nos dan la impresión de una persona callada en el sentido bueno de la palabra. La llegada de la Muerte es callada, pero la palabra es ambigua: para los pecadores mundanales, connota la traición; para los virtuosos, la tranquilidad.

La ambigüedad tiene muchos aspectos, muchas funciones, en la literatura medieval española, y la extensión de esta ponencia me impide el hablar de nombres de personajes, del papel del narrador que es también personaje, de situaciones, relaciones, o motivos ambiguos. Quedan muchas categorías por estudiar. ¿Cuántas? Bueno, en una ponencia sobre la ambigüedad no debo concentrar más.[25]

ALAN DEYERMOND
Westfield College, Universidad de Londres

24. Deyermond, « ¡*Ay Jherusalem*!, estrofa 22: *traductio* y tipología », en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach,* I (Oviedo: Univ., 1977), págs. 283-90.

25. Además de los trabajos citados en las notas anteriores, véase Joseph J. Duggan, « Ambiguity in Twelfth-Century French and Provençal Literature: A Problem or a Value? », en *Jean Misrahi Memorial Volume: Studies in Medicinal Literature* (Columbia, South Carolina: French Literature Pubblications Company, 1977), págs. 136-49. El artículo de Ignacio Soldevila-Durante, « Ambigüedad y frutos del azar en la filología medieval », *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romana,* IX (1967), 131-44, a pesar de su título, no se ocupa de nuestro problema. Agradezco sinceramente a la profesora Olga Tudorica Impey sus comentarios sobre una versión preliminar de esta ponencia.