JUAN RUIZ,
ARCIPRESTE DE HITA,
Y EL "LIBRO DE BUEN AMOR"

CONGRESO HOMENAJE A ALAN DEYERMOND

AL CUIDADO DE
LOUISE HAYWOOD Y FRANCISCO TORO
CON LA AYUDA DE FRANCISCO BAUTISTA Y GERALDINE COATES

CONGRESO INTERNACIONAL DEL AYUNTAMIENTO DE ALCALÁ LA REAL, EL CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES Y EL INSTITUTO DE ESTUDIOS GIENNENSES
Se celebró en Alcalá la Real del 10 al 12 de mayo del 2007

AYUNTAMIENTO ALCALÁ LA REAL
· MMVIII ·

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, Y EL "LIBRO DE BUEN AMOR"

Congreso internacional del Ayuntamiento de Alcalá la Real, el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y el Instituto de Estudios Giennenses. Se celebró en Alcalá la Real del 10 al 12 de mayo del año MMVII.

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, Y EL "LIBRO DE BUEN AMOR"

Congreso homenaje a Alan Deyermond

Al cuidado de
Francisco Toro Ceballos y Louise Haywood
con la ayuda de Francisco Bautista y Geraldine Coates

Alcalá la Real
Ayuntamiento
· MMVIII ·

© Ayuntamiento de Alcalá la Real
© Autores de los artículos

Pedidos:
Ayuntamiento de Alcalá la Real
Área de Cultura. 23680 Alcalá la Real. Jaén
Telf. 953 58 70 41 - E-mail:cultura.tecnico@alcalalareal.es

I.S.B.N. 978-84-89014-50-3

D.L. J-725-2008

Diseño:
Gabinete de Diseño y Comunicación Visual del Ayuntamiento de Alcalá la Real

Impresión:
Tres Impresores Sur, S.L. 953 58 43 94

Tabla

Preliminar

Siesta de Julio (libro de buen amor, 871-876)
Francisco Rico 15

La contribución de Alan Deyermond a los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*
Louise M. Haywood 17

Discursos del Congreso
Alan Deyermond 31

Contribuciones al Congreso

El *Pamphilus* de Juan Ruiz
Federica Accorsi 39

"Empero, porque es umanal cosa el pecar": El Arcipreste de Hita y el discurso de la transgresión
David Felipe Arranz Lago 49

Recepción y cortesía en el *Libro de Buen Amor*
Francisco Bautista 61

Juan Ruiz *Fellini Satyricon* y la literatura ramésida
José María Bellido Morillas 69

Temporalidad, narración y sacralización en el *Libro de Buen Amor*
José Luis Bellón Aguilera 75

Geografía segoviana del *Libro de Buen Amor*. Del campo Azálvaro a Valdevacas
Tomás Calleja Guijarro 83

Del hábito de peregrina de Doña Cuaresma al poncho amarillo en el cancionero tradicional argentino. El "guardarropas" de un niño
Sofía M. Carrizo Rueda 91

Non ay cosa escondida: secreto y revelación en el *Libro de Buen Amor*
Geraldine Coates 99

El "Prólogo" de Juan Ruiz y otros prólogos del siglo XIV
Antonio Contreras Martín 107

Sobre el Arcipreste, cuestionario actual sobre el libro y el autor (año 2007)
Manuel Criado de Val ____ 115

Los caballeros y Don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de Buen Amor*
María Luzdivina Cuesta Torre ____ 129

El *Libro de Buen Amor* y la crítica textual
Laurence de Looze ____ 141

'Avrás dueña garrida': cuerpo y alma del *Libro de Buen Amor*
Henk de Vries ____ 147

"De cómo el Arcipreste fue enamorado e del enxiemplo del ladrón y del mastín". Una interpretación en clave económica
Natalia Escapa García, y otros ____ 181

Le *Libre de Bon Amour*. Traducir al francés la obra de Juan Ruiz
Michel García ____ 185

La Economía en el *Libro de Buen Amor*: sobre avaricia y pobreza
Antonio García Lizana y José Aguilar Gómez ____ 195

El puerro cuellealvo: un felón entre las huestes cuaresmales
Pablo García Piñar ____ 205

La escritura dual de Juan Ruiz. El *Libro de Buen Amor* desde su historicidad
Juan García Única ____ 211

Juan Ruiz "lector" de Matfre Ermengaud de Béziers
Jacques Joset ____ 219

Juan Ruiz de Cisneros, autor del *Libro de Buen Amor*
Carmen Juan Lovera ____ 231

El legado de Carlos Sáez al Archivo Municipal alcalaíno. Documentación sobre el Arcipreste de Hita
Antonio Linage Conde ____ 241

Juan Ruiz y el morisco Tarfe, "galanes" de la *dueña chica*
Luce López-Baralt ____ 249

El Arcipreste y las estrellas sometidas: naturaleza, señores y esfuerzo en el juicio de los cinco sabios
Francisco Javier Maldonado Araque ____ 267

"Por la fabla se conoçen los más de los corazones: yo entenderé de vos algo, e oireses las mis razones". La fabla y el fablar en el *Libro de Buen Amor*
María Teresa Miaja de la Peña ____ 275

A la mesa del Arcipreste. La cocina castellana en el siglo XIV en los versos de Juan Ruiz: unas notas
Gianluca Pagani ____ 283

"...puede i más añadir e emendar si quisiere". Notas al *Libro* del Arcipreste
José Palomares Expósito ____ 291

"Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere". De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro
Juan Paredes ____ 297

Instruyendo a las dueñas en el *Libro de Buen Amor*
Carmen Parrilla ____ 303

Dos manera de de enfocar el concepto del saber: Juan Ruiz y Sem Tob de Carrion
Victoria Prilutsky ____ 321

La mujer ante el espejo
Antonio Rubiales Roldán ____ 329

La visión de lo femenino en el *Libro de Buen Amor*: modelos y representaciones
Mª Esperanza Sánchez Vázquez ____ 341

La parodia de las *Horas Canónicas* o el ejercicio retórico de la *reticentia*
Selena Simonatti ____ 363

"Juan Ruiz, Arcipreste de Hita" as Textual Author and Onomastic Pun
Louise O. Vasvári ____ 371

Cartografía de contradicciones. El *Libro del Arcipreste* (en torno a la secularización de las doctrinas cristianas
Anthony N. Zahareas ____ 393

Preliminar

SIESTA DE JULIO

(Libro de buen amor, 871-876)

Francisco Rico
Real Academia Española

«¿Qué es aquello? ¿Es un hombre o es el viento?»
–embeleca la Vieja a la vecina–.
«¿Es o no es don Melón? ¡Ay, doña Endrina,
cómo otea el pecado carboniento!»

«¿Tróxovos el diablo a mi aposento?»
–salta cuando él las puertas le zamina–.
Si no hay diablo en la fuente (la latina),
¿por qué diablos aquí nos sale a cuento?

Pues pasa que por dar brío a tal fuente
puso Juan Ruiz la pérfida entrevista
un mediodía ardiente de verano;

y a esa hora hay que guardarse firmemente,
como enseñan los Padres y el psalmista,
«ab incursu et daemonio meridiano».

NOTA BIBLIOGRÁFICA. El artículo aquí reimpreso apareció originalmente en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (Londres, 1997), de donde se reprodujo, con algún retoque, como volumen independiente dentro de las publicaciones de "Alla tipografia della gioia" (en diversas tiradas, s.l., s.d.). A propósito de las (dos) obras en cuestión, se han publicado posteriormente varios trabajos sobre aspectos que tienen no poco que ver con los temas tratados en nuestra monografía, pero nadie parece haberle hecho maldito el caso. No es inoportuno, pues, volver a proponerla, y de nuevo como prenda de antigua amistad a A.D.

La contribución de Alan Deyermond a los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*

Louise M. Haywood
Trinity Hall, Cambrigde

Actualmente, en el programa de noticias más popular del canal Radio 4 de la BBC –el Today Programme– la práctica en vigor para indicar la difusión de un tema o la importancia de una contribución de alguien al ámbito en que trabaja pasa por recabar el número de veces que se da con el término en una búsqueda de internet[1]. Por lo tanto, me pareció buena idea empezar la presente conferencia plenaria con tales datos. La búsqueda de los términos 'Deyermond' y '*Libro de Buen Amor*' utilizando el buscador preferido de mis compatriotas periodistas, 'Google', arrojó unas 11.500 alusiones en sitios internet y la de los términos 'Deyermond' y 'Juan Ruiz' unas 730, cifras que se pueden comparar con los casi 1.200 estudios realizados sobre el *Libro de Buen Amor* hasta el año 1994 y registrados en el catálogo bibliográfico de Germán Orduna, Hugo A. Bizzarri y Georgina Olivetto (1995 [1994]) del mismo año, al que Deyermond se refiere en el 2005 al estudiar la tradición y la renovación en los estudios del *Libro de Buen Amor*. En la presente conferencia me planteo hablar de la contribución del profesor Deyermond a dos aspectos de la tradición crítica del *Libro de Buen Amor*: la historia literaria y la crítica.

Durante mis estudios de carrera y del doctorado bajo la tutela del profesor Deyermond, hizo hincapié en todo momento en la importancia de averiguar siempre, repito siempre, la fidelidad y exactitud de las fuentes citadas ya fuera de forma directa o indirecta, antes de fiarse de cualquier artículo o libro. En vista de lo que podemos tildar como 'la quinta regla de la filología', o 'Deyermond's fifth law' (vuelvo al tema de las reglas de la Filología en seguida), quisiera aprovechar la presente ocasión para pedirle mil disculpas por no haber conseguido consultar el contenido de todas las páginas web que produjo la búsqueda inicial. Puesto que no dispongo de un equipo de investigación tal y como los puede tener la BBC, desgraciadamente no fueron suficientes para realizar el trabajo necesario los dos o tres años de preparación para el Congreso, que me siento muy honrada de dirigir con el magnífico apoyo de la Secretaría Técnica, sobre todo de los admirables Francisco Toro Ceballos y Juan Martín Afán de Ribera, y que es patrocinado generosísimamente por el Ayuntamiento de Alcalá la Real con la colaboración, gracias al profesor Francisco Rico, del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.

Sin embargo, encontré algunos datos muy interesantes y pude averiguar sus fuentes. El blogspot, 'Edad de Oro' (http://edaddeoro.blogspot.com/2007/01/deyermonds-fourth-law.html, colgado el 13 de julio de 2005), de Javier Alvárez cita las tres reglas de la Filología que Fernando Lázaro Carreter (1992: 120) atribuye a Gustave Lanson,

[1] El artículo que sigue es el texto de mi ponencia con la restauración de algunos pasajes omitidos por falta de tiempo. La ponencia fue programada por la última hora de la tarde justo antes de la cena y, por lo tanto, se notará un tono anecdótico. Agradezco a Francisco Bautista de la Universidad de Salamanca, Anna Betlem Martínez de Queens' College, Cambridge, y Carmen Olmedilla Herrero de Trinity Hall, Cambridge, la lectura y corrección del castellano de la ponenia; sin embargo, soy la culpable de los errores restantes.

'Leer lo que el texto dice, todo lo que dice y sólo lo que dice' y añade el dato de que Francisco Rico recientemente apunta una cuarta, 'Deyermond's fourth law': 'Hay que creer la portada, no la cubierta, porque el autor suele ver pruebas de aquélla, pero no de ésta' (2005: 440, n. 13; comento una quinta arriba). Consulté el magnífico recurso bibliográfico de Mary Vetterling para comprobar que, según sus datos, entre la extensa lista de publicaciones de Deyermond, además de las tres reseñas (o cuatro si incluimos el artículo–reseña del excelente *Amor y pedagogía* de Pedro Cátedra (1989)), se cuentan diecinueve estudios que o bien versan detenidamente sobre el *Libro de Buen Amor* o tocan aspectos del mismo. También topé con la entrada sobre el profesor Deyermond en Wikipedia, que registra su interés por el *Libro de Buen Amor*; con algunos de sus artículos sobre el *Libro* en el banco de documentos científicos escaneados de J*STOR, y con la versión en Internet de la conferencia plenaria que leyó en el I Congreso Internacional Arcipreste de Hita en las páginas del Centro Virtual Cervantes, un estudio que trata la difusión y la recepción del *Libro*. Con ello, me parece muy acertada la existencia de una versión electrónica de alcance mundial y libre acceso de la conferencia plenaria ya que representa uno de los aspectos de la contribución directa más importantes (añadiré más datos sobre la contribución indirecta al final de esta intervención) del profesor Deyermond a los estudios sobre el *Libro;* y uno que quisiera comentar hoy.

El interés del profesor Deyermond por la recepción y difusión del *Libro de Buen Amor* se vio reflejado directamente en las páginas de la revista estadounidense *Modern Language Notes* en el año 1973, aunque ya había mencionado el tema brevemente en su *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (1971; 2ª edición ampliada en castellano por la editorial Ariel). En su artículo, comenta la lista de alusiones al *Libro* preparada por Lucius G. Moffatt (1960), y aporta un estudio detallado de lo que califica, con su característica cautela, como la deuda probable del decir que Pero Ferruz dirigió a Pero López de Ayala (*Baena* 305); una deuda que la crítica acepta y que incita a John Dagenais a decir que una parte del decir 'simply cannot be read without Juan Ruiz's text' (1994: 194).

En *A Literary History* Deyermond parece aceptar la teoría de una doble redacción; pero en el primer suplemento de la *Historia y crítica* comenta en detalle el análisis de Alberto Blecua (1987) de la cuestión para concluir que la teoría de una única redacción parece más probable y convincente. Sin embargo, indica la dificultad lógica de creer que el texto más corto pertenece a la fecha más temprana y no al revés, y lamenta que Blecua no llegara a aportar un análisis más a fondo del tema; algo que éste hace en su edición de nuestro texto de 1992. No obstante, aunque Deyermond señala repetidas veces la aceptación de la crítica de la teoría de una única redacción, sigue insistiendo en que no se puede descartar totalmente la teoría de las dos redacciones, por ejemplo, en su más reciente aportación sobre el *Libro*, el prólogo a *Temas del 'Libro de buen amor'* de José Luis Pérez López; algo con lo que la presente conferenciante se encuentra de acuerdo.

El año posterior a la aparición del artículo en que sigue las pistas de Moffatt, ofrece el análisis definitivo de los folios 140^{v}, 141, y 142^{r} del ms. 24.971 de la Universidad de Salamanca, a veces descritos como el programa de un juglar, y que incluyen citas confusas del *Libro de Buen Amor*. Siempre con precisión y atención al detalle, Deyermond pone el énfasis en el hecho de que Ramón Menéndez Pidal jamás calificó los folios como el programa de un juglar cazurro y muestra cómo la crítica posterior (a Pidal) desarrolló e interpretó mal unas palabras en que 'the dauntingly powerful figure' de Menéndez Pidal

(1993–94: 135) dejó volar la imaginación para conjurar una ficticia actuación juglaresca, 'a flight of fancy' (1974: 219), del *Libro*. Para Deyermond la evidencia del contenido de los folios insinúa que las citas son o bien apuntes para un *florilegium* o más probablemente un 'sermon notebook' o miscelánea de apuntes para ser usados en la predicación.

Vuelve a mencionar 'la miscelánea no cazurra' en la conferencia plenaria del I Congreso Internacional Arcipreste de Hita en que ofrece una cronología provisional de la producción, difusión y recepción del *Libro* desde Juan Ruiz hasta la edición de Tomás Antonio Sánchez de 1789 en el tomo IV de su *Colección de las poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Deyermond destaca cuatro cuestiones merecedoras de comentario: (i) se observa la influencia poética del *Libro* antes de que se documente la posesión de manuscritos en la misma etapa de la difusión del *Libro* que coincide con la influencia en la prosa erudita; (ii) está de acuerdo con John Dagenais cuando éste sugiere que el *Libro* debe de haber circulado en cuadernos separados; (iii) probablemente el *Libro* fue impreso antes de las últimas décadas del siglo dieciocho; y (iv) a lo largo del siglo pasado, y sobre todo en las dos últimas décadas aumenta substancialmente la indagación del tema y, por lo tanto, sostiene que 'la cronología de la producción, difusión y recepción del *Libro* podrá ser muy distinta' de lo que fue en aquel momento.

Digo lo que fue porque el mismo año el profesor Jeremy Lawrance presidió la Ramsden / Gybbon-Monypenny Commemorative Lecture de la Universidad de Manchester que pronunció Deyermond y que fue publicada posteriormente. En el texto impreso Deyermond vuelve más detenidamente sobre uno de los temas que había tocado en breve en la conferencia plenaria del Congreso de Alcalá la Real: la recepción del *Libro* en Inglaterra. Expone más contundentemente la evidencia a favor de que Geoffrey Chaucer pudo haber consultado un manuscrito del *Libro de Buen Amor* o bien durante una visita diplomática a la Península o en la biblioteca que se supone que Constanza de Castilla trajo consigo al venir a Inglaterra como mujer de John of Gaunt, patrocinador principal del poeta. Existe un salvoconducto que demuestra que Chaucer podría haber pasado por Navarra pero faltan testimonios documentales que prueben tanto que realizara el viaje como la existencia de la biblioteca de la infanta castellana. Es de esperar, por lo tanto, que nuestros colegas que estudian la Edad Media inglesa empiecen a tomar nota de la investigación que hispanistas han realizado en este campo, y no sólo de Deyermond sino también de los otros a quienes hace mención. Repito el juicio de Deyermond: si Henry Ansgar Kelly (1984) no tiene razón en atribuir una fecha más tardía al *Libro*, se debe tomar muy en cuenta la influencia posible que el poeta castellano ejerció sobre el inglés. Por lo tanto, me es muy grato subrayar que la comunicación de Antonio Rubiales Roldán versará sobre el retrato femenino de los dos poetas maestros del siglo catorce.

Vuelve Deyermond a disertar sobre el apunte que hace Sánchez al respecto del hecho de que don Gabriel de Sancha le había informado de que había visto una edición impresa en octavo del *Libro* 'en poder del librero Huith' de Londres. Deyermond sugiere muy convincentemente que el apellido 'Huith' podría ser un error de comprensión oral, y que el apellido quizá fuera Hunt o incluso más probablemente White. Concluye que es probable que se pudiera haber publicado una versión del *Libro*, que pudiera haber sido o del ms. S o de una copia del mismo con las rúbricas de Alfonso de Paradinas, posiblemente sacado a la luz en la Salamanca de la última década del siglo quince o la primera del dieciséis; de ahí que fuera posible que la hubiera visto Sánchez en manos de un librero londinense, como Benjamin White. La importancia de Salamanca como

centro de gravedad intelectual y cultural es un tema al que dedica dos artículos. El más temprano es un artículo–reseña de *Amor y pegagogía*, el magistral estudio monográfico de Pedro Cátedra, quien demuestra la deuda probable que el *Breviloquio de amor y amiçiçia* de Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado, tiene con el *Libro*, y, como consecuencia, la importancia del *Libro* como fuente indirecta del naturalismo amoroso en el ámbito universitario salmantino del siglo quince; un aspecto del *Libro* que comentaron Jeremy Lawrance (1984) y Francisco Rico (1985) en sendos importantísmos estudios, a que el profesor Deyermond mismo remite al lector en repetidas ocasiones y que describe como lecturas obligatorias.

Los últimos capítulos de su estudio de la recepción del *Libro* en Inglaterra se centran en la época moderna. Comenta versiones orales de cuentos del tipo de don Pitas Payas y del Debate entre los Griegos y los Romanos que circulaban en los Estados Unidos del siglo veinte para sugerir la posibilidad de un origen moderno y culto: las clases sobre el *Libro de Buen Amor* de Elisha K. Kane o la traducción que este llevó a cabo (1968). A continuación estudia las contribuciones de tres figuras importantísimas dentro de los estudios británicos sobre el *Libro*: la autora del primer artículo científico en inglés, el de la primera traducción a esta lengua y el de la primera edición salida a la luz en Inglaterra, no todos tan reconocidos como merecen ser; es decir, Mary Ward (cuyo nombre de nacimiento era Mary Arnold), J. W. Barker y G. B. Gybbon–Monypenny. Deyermond aporta una breve nota biográfica de la autora del primer artículo científico en inglés (1876) sobre el *Libro de Buen Amor* y ofrece un nutrido análisis del mismo para hacer hincapié en su valor como crítica textual, un juicio sobre la calidad intelectual de Ward respaldado por el aprecio de sus colegas de Oxford, quienes la eligieron dos veces como juez del prestigioso premio 'Taylorian Scholarship', un cargo cuyo valor se pone de manifiesto si recordamos que en aquel entonces aún no se admitían estudiantes femeninas en la universidad y que los colaboradores en el tribunal eran don Pascual de Gayangos en la primera ocasión y el historiador, York Powell, en la segunda. Deyermond vuelve al tema de Mary Ward el mismo año de la conferencia conmemorativa para, otra vez, defender su fama como científica frente a juicios de valor emitidos sin la aplicación de la quinta regla de la Filología. A continuación comenta la tesis doctoral del año 1923 de J. W. Barker, que pasó después a dar clase en el departamento de la Universidad de Cambridge y a ser Fellow de Downing College. Se sabe poco de la vida de Barker pero Deyermond nos informa, gracias a una carta personal de Clive Willis, de que su estilo de enseñanza cautivó a los estudiantes, y que contribuyó mucho al desarrollo del Departamento de Estudios Hispánicos de Cambridge. La tesis, que tengo intención de publicar, consiste en la traducción inglesa de nuestro texto junto con un glosario, que anticipa los de José María Aguado (1929) y Henry B. Richardson (1930): Deyermond los evalúa en términos positivos y da a conocer que Barker se refiere en la tesis a que había preparado una edición crítica del *Libro*, que –por desgracia– permanece sin localizar. Finalmente describe a Gybbon–Monypenny como fundador de la tradición inglesa de estudios ruizianos tanto por su magnífica edición del *Libro* (1988) como por su actividad como editor del *'Libro de buen amor' Studies* (1970) y sus artículos y reseñas. Lo dicho hasta ahora y lo que queda por decir acerca de la contribución de Deyermond nos hará ver el carácter generosísimo, prudente y modesto de éste, la energía inagotable con que acecha detalles oscuros, la cortesía con que discrepa con otros colegas o les corrige un dato inexacto y con que también reconoce, a veces frente a la opinión común, el valor

de las ideas ajenas, por muy o poco conocidos que sean sus autores, con juicios siempre pertinentes y bien razonados. Estas características se perciben en las páginas de sus manuales de historia literaria desde el primero, que salió en inglés en el año 1971 y que fue posteriormente traducido al castellano, y en sus colaboraciones con la historia y crítica de la literatura española dirigida por Francisco Rico. No puedo dejar el tema de la contribución de Deyermond a la evaluación de la historia literaria sin referirme a su magnífico trabajo de rescate del importantísimo estudio de Félix Lecoy al cual no había acceso por haberse agotado muchos años atrás, y en una reimpresión que se acompaña con un prólogo en que aporta un comentario de los éxitos y los puntos flojos del mismo, un estudio detallado de las tendencias críticas a partir del 1938, año en que apareció el libro, junto con una bibliografía abundante y bien elegida que puso al día el aparato crítico de Lecoy y un excelente y rigoroso índice. Vale la pena recordar que Raymond Willis, en una reseña de la obra de recuperación de Deyermond la describió como 'an outstanding feat of compressed coverage' (1976: 282).

Sin lugar a dudas, la contribución del profesor Alan Deyermond a la historia literaria del *Libro* es valiosa y muy significativa; pero no es la única área en que ofrece aportaciones importantes sobre el *Libro*, ya que también lo hace en la crítica literaria de la obra. Los cuatro artículos que dedica el profesor Deyermond al estudio del *Libro* como foco principal de indagación son de obligada lectura de todo especialista en la materia. Asimismo comenta el *Libro* con acierto en ocho artículos más en relación a temas generales. Es muy a lo Deyermond exponer un tema de forma comparativa para sacar juicios tan mesurados como atinados de los textos individuales que comenta y del tema mismo. Quizá el más citado de entre los estudios de Deyermond dedicados al *Libro* sea la indagación de aspectos de la parodia en el *Libro de Buen Amor*, que publicó en el volumen de estudios editado por Gybbon–Monypenny. La parodia y la ambigüedad como rasgos centrales del *Libro* es un aspecto en el que hace hincapié Deyermond en muchos de sus estudios y comentarios del *Libro;* quizá para él la única *terra firma* del *Libro.*

Deyermond apunta que el blanco de la parodia es o eclesiástico o procedente de la literatura seglar, sobre todo la literatura de amor, y que las técnicas preferidas son la inversión y la asociación inesperada e incongruente entre dos cosas dispares. Es importante reconocer que la parodia no indica forzosamente una actitud de rechazo u hostilidad (aunque lo pueda hacer) sino que puede insinuar un propósito moral o incluso místico. Como Louise O. Vasvári y yo comentamos hace tres años (2004), el artículo de Deyermond es probablemente el que ha tenido más influencia de entre los otros, todos muy valiosos, del *'Libro de buen amor' Studies*. Alentó a John K. Walsh (1979–80) a sugerir la necesidad de una metodología para facilitar el estudio de los varios grados de parodia y humor del *Libro*, e influyó aún más, junto con el estudio monográfico de Anthony N. Zahareas, en el de Dayle Seidenspinner–Núñez del año 1981 en que adopta la noción de la 'perspectiva paródica' para referirse a lo que el mismo Deyermond comenta así:

> parody is to Juan Ruiz not merely a convenient device, but a way of looking at the world, and, perhaps this parodic vision of the world [...] may account for some of the ambiguity and shifting planes of reality that have sometimes been attributed to Arabic or Hebrew influence (77).

El artículo que se centra en la parodia es característico de la manera en que trabaja y escribe Deyermond. Empieza localizando la parodia como un tema al que se vuelve repetidamente con un interés creciente a lo largo de la historia literaria del *Libro* en la época moderna; luego pasa a explicar el propósito que tiene y definir la terminología empleada siempre con modestia y precaución. Quiere ofrecer una enumeración de las unidades paródicas más importantes para investigar, a posteriori, la parodia simultánea de cosas distintas ('parodia múltiple') y algunos de los ejemplos de parodia incidental, o de paso, para 'with the caution appropriate to any interpretation of this complex and elusive poet', intentar sacar algunas conclusiones. Trata la parodia extendida y la incidental en apartados distintos para enumerar siete ejemplos de la parodia extendida o múltiple como en las horas canónicas, las serranas y el *planctus* para Trotaconventos (A.4, 5 y 7)[2]. Para cada uno de los ejemplos que cita, evalúa la crítica con sensatez segura y añade sus propios juicios discretos y lógicos. Luego pasa a comentar quince ejemplos de la parodia incidental, como, por ejemplo, la subversión de los principios del amor cortés (B.7 y 8) o el uso paródico o inapropiado de un lugar común (B.4–5).

Quisiera comentar uno de los ejemplos de la parodia extendida: el prólogo en prosa (A.1). Al considerar el prólogo en prosa, Deyermond concuerda con Janet A. Chapman (1970) en que la forma del prólogo es la de un sermón culto, es decir con *divisio intra* (opinión que repite en su estudio de los usos del sermón en la literatura). También le convencen Otis H. Green (1963) y Zahareas de que en dos particularidades el prólogo dificulta la interpretación seria:

> Por que es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los conssejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.
> y
> E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvaçión e obrare bien, amando a Dios; otrosí al que quisiere el amor loco; en la carrera que andudiere, puede cada uno bien dezir: "Intellectum tibi dabo e cetera".

Luego pasa a comentar en detalle el artículo de Pierre L. Ullman (1967), que apareció después de la redacción del estudio de Deyermond y antes de que publicase con tiempo adecuado para que pudiera añadir un comentario. Deyermond descompone la argumentación de Ullman en tres puntos: (a) el prólogo difiere de los *sermons joyeux*, como sermón paródico medieval, en tono y forma; (b) el prólogo se relaciona con la controversia entre voluntaristas augustianas e intelectualistas tomistas; y (c) los dos fragmentos citados arriba son de tono e intencionalidad serios. En cuanto al punto (a) está de acuerdo con Ullman en que Lecoy, quien impuso el lema de *sermon joyeux*, se equivocó de terminología; pero esto no descarta la posibilidad de que el prólogo sea otro tipo de parodia. En cuanto al punto (b) dice Deyermond que Ullman confirma que el sermón y, por consiguiente su público, es necesariamente culto pero de ninguna manera la argumentación de Ullman contradice el que sea una parodia; y respecto al (c) Deyermond comenta que, a pesar de que trate la ambigüedad, Ullman no toca la dificultad fundamental de que, según el prólogo, el *intellectum* se deje interpretar de dos maneras según la inclinación del lector: como un entendimiento verdadero de Dios

[2] Deyermond agrupa los ejemplos de la parodia extendida en el apartado A, y los numera entre 1 y 7, y los ejemplos de la incidental en el B, que numera 1 a 15. Da sus conclusiones en el apartado C.

o como una técnica de seducción. Por lo tanto, Ullman no logra anular la idea de que el prólogo sea una parodia. Me es grato observar que habrá varias comunicaciones que versen sobre el prólogo en prosa durante el Congreso porque sigue siendo uno de los problemas cruciales del *Libro*. Personalmente discrepo en un estudio monográfico de próxima aparición, con las conclusiones de Deyermond sobre el prólogo –una de las muy pocas veces que discrepamos en algo con referencia al *Libro*– y propongo que no es un sermón como tal sino más bien un *accessus* universitario en forma de sermón como los que llegan a comentar A. J. Minnis (1988: 63–72), Siegfried Wenzel (1995) y John Dagenais. Por lo tanto, concuerdo con Dagenais (1986–87: 46–47) en que el blanco de la parodia, si es que lo hay, son los mensajes contradictorios del prólogo–sermón universitario.

Los tres restantes artículos de Deyermond dedicados al *Libro* comentan la actitud hacia la literatura de Juan Ruiz, los episodios del debate entre los Griegos y los Romanos y del rey Alcaraz y los astrólogos, y los episodios de Don Amor y Doña Endrina. En 'Juan Ruiz's Attitude to Literature' (1980) vuelve a tratar, con más detalle, un tema que había tocado en un estudio de la poesía lírica castellana en tradiciones no líricas (1975). En la primera contribución al tema, nota que la amplia gama de formas líricas y el uso o parodia de lugares comunes líricos apuntan hacia el hecho de que Juan Ruiz debe de haber estado dotado de conocimientos profundos sobre la tradición lírica. Pongo por ejemplo un caso que trató en un estudio de la poesía gallego–portuguesa de Pero Meogo. Sugiere que la descripción que da Trotaconventos del Arcipreste / Don Melón cuando llega a su tienda para dar golpes en la puerta, '¿Es omne o es viento?', saca jugo del uso lírico del motivo del viento para sugerir la resistencia sexual de la viuda, doña Endrina, frente a la potencia masculina (276). En la segunda, observa que los muchos términos genéricos y las referencias a autoridades indican que el poeta tiene un notable interés por la literatura como tal y por su propio sentido artístico. La falta de una tradición castellana de poesía lírica culta que anota en los dos artículos pasa a formar la hipótesis de que es la conciencia de la falta de una tradición castellana lo que conduce a Juan Ruiz a intentar empezar una tradición lírica castellana con una muestra de formas y géneros. En el estudio más tardío reformula y replantea la hipótesis de manera más desarrollada: si los poemas que se anuncian en el *Libro* pero que ahora faltan estuvieran en la versión original, deberíamos tomar muy en serio la intención expresada de ofrecer 'una muestra de metrificar e rimar e de trobar' para iniciar una tradición de poesía lírica culta en castellano en un momento histórico en que el lenguaje lírico era más bien el gallego–portugués. Si ésta era la intención queda claro que no lo logró aunque es de notar la deuda que tienen varios de los poetas del *Cancionero de Baena* con el *Libro*. Si no iba en serio, Juan Ruiz no debía de haber tomado nada seriamente y sería una chistosa parodista. Sin embargo, en este caso aunque su intención con el prólogo fuera chistoso y nada más, irónicamente llegó a influir en los poetas del *Baena*. Insiste Deyermond en que el problema de las poesías líricas que se anuncian pero que faltan es uno de los aspectos cruciales del *Libro*. Desde mi punto de vista también lo es para la historia de la poesía lírica castellana.

En su estudio de los episodios de Don Amor y Doña Endrina, Deyermond muestra –y a mi modo de ver lo hace de una forma decisiva aunque él lo propone simplemente como hipótesis– que puede explicarse el aumento de anomalías en estos episodios al compararlos con el ya alto número de las mismas que se encuentra a lo largo del *Libro* si se los interpretan como sueño–visión. La importancia de la sugerencia radica en las

repercusiones que tiene el episodio de doña Endrina para con la interpretación del *Libro* en su totalidad: si lo que se ha visto como la conquista sexual más convincente del Arcipreste no es más que un sueño, éste es un fracasado amoroso, sujeto a violación, a rechazo y a la pérdida de amigas o bien a favor de sus rivales o con la muerte.

Ofrece un breve comentario en *Romance Notes* de los episodios de los Griegos y los Romanos y del rey Alcaraz y los cinco astrólogos en que apunta que el mensaje de los dos *exempla* introductorios se contradicen: los dos representantes que toman parte en el debate se equivocan en cuanto al mensaje transmitido pero los cinco astrólogos tienen razón en el destino que predicen para el infante. Por lo tanto, aunque el Arcipreste nos castiga sobre la posibilidad de malinterpretar su mensaje y nos ofrezca los dos *exempla* como patrones de cómo interpretar el *Libro*, la yuxtaposición sugiere que no existe un sentido coherente y único. Vuelve sobre el debate en su estudio de la parodia ruiziana, para ofrecer más comentarios, añadiendo otro blanco de parodia, la exégesis bíblica, a los tres que mencionó anteriormente –es decir, la *disputatio* universitaria, el uso monástico del lenguaje por señas, la noción de *translatio studii*– para en su conjunto parodiar el lugar común del meollo y la corteza en una parodia múltiple con fines cómicos.

Como comenté antes, en varios artículos Deyermond incluye el *Libro* dentro de una gama de textos examinados desde el punto de vista de un tema dado, algunos de ellos ya comentados. Al reimprimir un artículo en que se estudia la figura del hombre salvaje de la ficción sentimental se amplía la bibliografía sobre las *serranas* del *Libro*, tema al que se había referido en la versión anterior, para sugerir que valdría la pena aplicar 'el concepto de Bajtín del espíritu carnavalesco' a la representación de personajes salvajes en otros contextos; un proyecto que aún no se ha desarrollado, que yo sepa. Un estudio del diálogo poético bilingüe entre hombre y mujer trata el episodio de la Mora del *Libro*. En un cotejo de analogías muy importante, en que, otra vez con característica cautela, sugiere que es una hipótesis posible que una *tenso* de Raimbaut de Vaqueiras pueda ser tanto el punto de partida del diálogo ruiziano como de diálogos bilingües de Francisco Imperial, Carvajal (admite que Imperial puede haber influido en Carvajal), Tudur Penlleyn y Josquin Desprez puesto que la *tenso* es el testigo más temprano de la tradición y puesto que no existe conflicto alguno con la historia de las relaciones literarias.

Intentar hablar de la contribución indirecta de Alan Deyermond es mucho más difícil que comentar sus publicaciones sobre nuestro texto. Todos sabemos que dirigió la tesis de Gail Phillips que pasó a ser el importantísimo libro *The Imagery of the 'Libro de Buen Amor'*; pero, ¿en cuántas más tesis y tesinas sobre nuestro autor ha estado involucrado? ¿cuántos borradores de artículos y de libros ha comentado o bien porque el autor se lo pidió o como lector anónimo de la editorial? ¿Cuántas ideas, teorías e hipótesis sobre el *Libro* nacieron de una sugerencia de Alan tomada directamente de él o indirectamente de algún que otro comentario hecho en obras de la gran difusión de la *Historia y crítica* o la casi veintena de artículos en que comenta el *Libro*?

Como organizador del Medieval Hispanic Research Seminar, Alan presidió conferencias de varios colegas sobre el *Libro*, algunas de las cuales se publicaron posteriormente . El ejemplo que me viene a la memoria coincide con una de las primeras veces que asistí al Research Seminar como estudiante posgraduada del Masters. Habló Louise O. Vasvári sobre las razones por las que Doña Endrina se presenta como viuda en el *Libro*. En aquel entonces me sorprendió la pasión y el buen humor del debate después de la ponencia. Estableció el Research Seminar en 1967 pero el archivo escrito no empieza

hasta el enero de 1976 cuando se inauguró la costumbre de que todos los presentes en un Seminar dado firmaran un libro con la fecha, el título y nombre del ponente. El profesor Deyermond me hizo el favor de consultar el primer tomo de participación, que termina en octubre 1993 –el segundo sigue en uso– para confirmar que se leyeron seis ponencias sobre el *Libro*. Lo que perderemos, sin embargo, es la sobremesa literaria tanto del Seminar como de otros congresos en que Alan participa cuando plantea una pregunta siempre pertinente, relata una anécdota divertida, y aporta datos bibliográficos oscuros o novedosos al estudioso del *Libro*. Jamás sabremos la extensión de la contribución oral perdida del profesor Deyermond, pero como la literatura castellana perdida de la Edad Media, a veces existen testimonios escritos, como las notas en que los autores de estudios le dan las gracias, en donde puede atisbarse esta deuda. Quisiera terminar, pues, con una muestra de la tradición oral deyermondista recogida de una actuación y documentada por Joseph T. Snow, según el cual y confirmado recientemente por él mismo, acompañado por un coro de estudiantes posgraduados Deyermond cantó al son de una barcarola inglesa lo que sigue (1991):

I'll sing you a song of an Old Spanish text, *Celestina*,
And soon you'll be saying, 'Well, whatever, next?'
For the story it gets no cleaner.
'Tis the tale of a youth that got badder and badder,
Till he met his deserts and fell off a ladder,
At the which his girlfriend, she looked very sour,
And she grumbled at Dad, and she jumped off a tower.

Why, thank you, sirs and ladies,
You ask for some more?
You've had *Celestina*
Here's *Libro de Buen Amor*.
This book it was written by a certain Archpriest,
And truth for to tell, he was worse than a beast.
His hero at first seem sacred of *serranas*,
But with Doña Endrina he just went bananas.
At first, the hero seems much over–sexed,
But are you quite sure that you've read the subtext?
Any reading of the book must still be precarious,
So we'll just have to wait for vol. III of Zahareas.

Lista cronológica provisional de los estudios ruizianos de Alan Deyermond

1963–64. 'The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de Buen Amor*', *Romance Notes*, 5: 88–91.

1964 [1967]. 'El hombre salvaje en la novela sentimental', *Filología*, 10: 97–111; versión corta en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen (Nijmegen: Instituto Español de la Universidad de Nimegen para la AIH, 1967), pp. 265–72; reimp. con adiciones en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Publicaciones Medievalia, 5 (México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), pp. 17–42.

1967. 'Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz*' [reseña], *Bulletin of Hispanic Studies*, 44: 211–15.

1968. 'Spanish Art of Love' [reseña–artículo de las ediciones de Giorgio Chiarini, Manuel Criado de Val y Eric W. Taylor, y Joan Corominas], *Times Literary Supplement*, 22 de febrero, pp. 183–184.

1969. —, y Roger M. Walker, 'A Further Vernacular Source for the *Libro de buen amor*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 46: 193–200.

1970. 'Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*', Gybbon-Monypenny 1970: 53–78.

1971. *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (London: Ernest Benn).

1973. 'Archpriestly Verses' [reseña de Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. y trad. Raymond S.Willis], *Times Literary Supplement*, 2 de febrero, p. 129.

'Early Allusions to the *Libro de buen amor:* A Postscript to Moffatt', *Modern Language Notes*, 88: 317–21.

Historia de la literatura española: La Edad Media, trad. Luis Antonio López (Barcelona: Ariel).

1974. '*Juglar's* Repertoire or Sermon Notebook?– The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany', *Bulletin of Hispanic Studies*, 51: 217–27.

'Prologue', Félix Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, 2a ed. con introducción, bibliografía e índice de Alan Deyermond (Farnborough, Hants.: Gregg International), pp. ix–xxxvii; 1ª ed. (Paris: E. Droz, 1938).

1975. 'Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres', *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten*, ed. John J. Nitti (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 39–52 (resumen en *La corónica*, 3 (1974), 3).

1979–80. 'Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric', *Romance Philology*, 33: 265–83.

'Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura, historia, alienación*' [reseña], *Bulletin of Hispanic Studies*, 56: 56–57.

1979–80. 'The Sermon and its Uses in Medieval Castilian Literature', *La corónica*, 8: 126–45.

1980. 'Animal Imagery in Cota's *Diálogo* and in Two Imitations', *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, ed. Jean-Marie D'Heur & Nicoletta Cherubini (Liège: [sin editorial]), pp. 133–40.

Historia y crítica de la literatura española, I: *Edad Media* (Barcelona: Crítica) [selección de textos críticos a cargo de Francisco Rico].

'The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature', *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Glyn Burgess (Liverpool: Francis Cairns), pp. 21–42.

'Juan Ruiz's Attitude to Literature', *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Homenajes, 1 (Newark, DE: Juan de la Cuesta), pp. 113–125 (resumen de una versión leída más temprana en *La córonica*, 8 (1979–80), 5).

1982. 'La ambigüedad en la literatura medieval española', *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini (Rome: Bulzoni), I, pp. 363–71.

1987. 'El *Libro de buen amor* a la luz de las recientes tendencias críticas', *Ínsula*, 488–89, 39–40.

1991. *Historia y crítica de la literatura española*, I: *Edad Media; suplemento 1* (Barcelona: Crítica) [selección de textos críticos a cargo de Francisco Rico].

'I'll sing you a song of an old Spanish text', en Joseph T. Snow, 'Dos congresos en 1991 celebran el 450° aniversario de la muerte de Fernando de Rojas', *Celestinesca* 15.2: 83.

'Salamanca, ¿centro de gravedad de la literatura castellana del siglo xv?: a propósito de *Amor y pedagogía*, de Pedro Cátedra', Ínsula, 531: 3–4.

1994. 'De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española', *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989*, ed. María Isabel Toro Pascua (Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana), I, pp. 15–39.

'La literatura en su contexto físico: Salamanca y unos momentos claves de la literatura medieval y renacentista', *Donaire*, 3: 9–21.

1996. 'Lust in Babel: Bilingual Man–Woman Dialogues in the Medieval Lyric', *Nunca fue pena mayor: estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, ed. Ana Menéndez Collera & Victoriano Roncero López (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla–La Mancha), pp. 199–221.

1997. 'Sánchez's *Colección* and Percy's *Reliques:* The Editing of Medieval Poetry in the Dawn of Romanticism', *Spain and its Literature: Essays in Memory of E. Allison Peers*, ed. Ann L. Mackenzie (Liverpool: University Press, Modern Humanities Research Association), pp. 171–209.

2003. *'Libro de buen amor'*, *Medieval Iberia: An Encyclopedia*, ed. E. Michael Gerli (Nueva York: Routledge), pp. 488–490.

2004. 'La difusión y recepción del *Libro de Buen Amor* desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez: cronología provisional', *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de Buen Amor': Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002*, ed. Francisco Toro Ceballos & Bienvenido Morros (Alcalá la Real: Ayuntamiento, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), pp. 129–42.

'Mary Ward, or the Incremental Denigration of a Hispanist', *Hispanic Research Journal*, 5: 177–179.

'"Was it a Vision or a Waking Dream?": The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes Reconsidered', Haywood & Vasvári 2004: 107–22.

[2005]. *The 'Libro de Buen Amor' in England: A Tribute to Gerald Gybbon-Monypenny*, Manchester Spanish & Portuguese Studies, 16 (Manchester: Manchester Spanish & Portuguese Studies).

2005. 'Tradición y renovación en los estudios del *Libro de buen amor*', *El 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ed. Carlos Heusch (Paris: Ellipses), pp. 221–236.

2007. 'Prólogo', José Luis Pérez López, *Temas del 'Libro de buen amor': el entorno catedralicio toledano* (Toledo: b.n. ediciones), pp. 11–24.

Otras obras citadas

Aguado, José María, 1929. *Glosario sobre Juan Ruiz; poeta castellano del siglo XIV* (Madrid:Espasa-Calpe).

Alvárez, Javier, 'Edad de Oro', http://edaddeoro.blogspot.com/2007/01/deyermonds-fourth-law.html, colgado el 13 de julio de 2005, 7 de mayo de 2007.

Barker, J. W., 1923. *'El Libro de buen amor* of Juan Ruiz: A Glossary and Translation', tesis doctoral sin publicar, Univ. de Cambridge.

Blecua, Alberto, 1987. 'Los problemas filológicos del *Libro de buen amor*', *Ínsula*, 488–89, 38–39.

—, 1992. Ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Letras Hispánicas, 70 (Madrid: Cátedra).

Cátedra, Pedro M., 1989. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Acta Salmanticensia: Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Univ.).

Chapman, Janet A., 1970. 'Juan Ruiz's "Learned Sermon"', Gybbon-Monypenny 1970: 29–51.

Dagenais, John, 1986–87. 'A Further Source for the Literary Ideas in Juan Ruiz's Prologue', *Journal of Hispanic Philology*, 11: 23–52.

—, 1994. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'* (Princeton: University Press).

Deyermond, Alan, 1993–94. 'Summing-Up', Open Forum: Ramón Menéndez Pidal Twenty-Five Years On, *Journal of Hispanic Research*, 2: 135–42.

Green, Otis H., 1963. *Spain and the Western Tradition: The Castilian Mind in Literature from 'El Cid' to Calderón* (Madison: University of Wisconsin Press).

Gybbon-Monypenny, G. B., 1970. Ed. *'Libro de buen amor' Studies*, Colección Támesis, A12 (London: Tamesis).

—, 1988. Ed. Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Clásicos Castalia 161 (Madrid: Castalia).

Haywood, Louise M., en prensa. *Sex, Scandal, and Sermon in Fourteenth Century Spain: Juan Ruiz's 'Libro de Buen Amor'* (New York: Palgrave Macmillan).

—, & Louise O. Vasvári, 2004. *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'*, Támesis A206 (Woodbridge: Tamesis).

—, & —, 2004. 'Reading the *Libro de Buen Amor* Thirty Years On', Haywood and Vasvári 2004: 1–17.

Kane, Elisha Kent, 1933. Trad. *The Book of Good Love of the Archpriest of Hita, Juan Ruiz* (Kane, PA: el traductor, impr. New York: William Edwin Rudge), 2a ed. con una introducción de John Esten Keller (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968).

Kelly, Henry Ansgar, 1984. *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 27 (Binghamton: Center for Medieval & Early Renaissance Studies).

Lawrance, Jeremy, 1984. 'The Audience of the *Libro de buen amor*', *Comparative Literature*, 36: 220–37.

Lázaro Carreter, Fernando, 1992. *Estilo barroco y personalidad creadora* (Madrid: Cátedra).

Minnis, A. J., 1988. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages* (1984; 2a ed. Aldershot: Wildwood House).

Moffatt, Lucius Gaston, 1960. 'The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of his Work', *Modern Language Notes*, 75: 33–44.

Orduna, Germán, Hugo A. Bizzarri, y Georgina Olivetto, 1995 [1994]. 'El *Libro de buen amor*: bibliografía', *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 8: 231–376.

Paden, William D., 1993. 'Old Occitan as a Lyric Language: The Insertions from Occitan in Three Thirteenth-Century Romances', *Speculum*, 68: 36–53.

Phillips, Gail, 1983. *The Imagery of the 'Libro de buen amor'*, Spanish Series, 9 (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies).

Richardson, Henry B., 1930. *An Etymological Vocabulary to the 'Libro de Buen Amor' of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Yale Romanic Studies, 2 (New Haven: Yale University Press; London: Humphrey Milford, Oxford University Press).

Rico, Francisco, 1985. '"Por aver mantenencia": el aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*', *Anuario de Filología Española*, 2: 169–98.

—, 2005. *El texto del 'Quijote'* (Barcelona: Destino).

Seidenspinner-Núñez, Dayle, 1981. *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the 'Libro de Buen Amor'*, University of California Publications in Modern Philology, 112 (Berkeley: Univ. of California Press).

Ullman, Pierre L., 1967. 'Juan Ruiz's Prologue', *Modern Language Notes*, 82: 149–70.

Vasvári, Louise O., 1992. 'Why Is Doña Endrina a Widow? Traditional Culture and Textuality in the *Libro de Buen Amor*', *Upon My Husband's Death: Widows in the Literature and Histories of Medieval Europe*, ed. Louise Mirrer (Ann Arbor: University of Michigan Press), pp. 259–87.

Vetterling, Mary-Anne, 'A Bibliography for Juan Ruiz's *Libro de buen amor*', http://home.comcast.net/~vetterma/, 7 de mayo de 2007.

Walsh, John K., 1979–80. 'Juan Ruiz and the mester de clerezía: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*', *Romance Philology*, 33: 62–86.

Ward, Mary A., 1876. 'A Mediaeval Spanish Writer', *The Fortnightly Review*, 20: 809–32.

Wenzel, Siegfried, 1995. 'A Sermon of Philosophy', *Traditio*, 50: 249–59.

Willis, Rayomond S., 1976. Reseña de Félix Lecoy *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, 2a ed. con introducción, bibliografía e índice de Alan Deyermond (Farnborough, Hants.: Gregg International, 1974), *Hispanic Review*, 44: 281–84.

Zahareas, Anthony N., 1965. *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita* (Madrid: Estudios de Literatura Española).

Discursos del Congreso

Alan Deyermond
Queen Mary, University of London

Discurso de inaguración

Pensaba empezar con las palabras "No he entendido nunca el *Libro de Buen Amor*", pero me di cuenta de que no es verdad (o no exactamente verdad). Adaptando las palabras de Abraham Lincoln, me ha sido posible entender el *Libro* entero de vez en cuando, o entender determinadas aspectos del *Libro* todo el tiempo, pero no me es posible entender todo el *Libro* todo el tiempo. Leí el *Libro* por primera vez a fines de 1952 o principios de 1953 (en el último año de mi licenciatura), di mi primer curso sobre él en 1957 (el último curso fue hacia 1994), y publiqué mi primer artículo sobre el tema en 1964. Mi publicación más reciente salió la semana pasada: un breve prólogo al impresionante libro de José Luis Pérez López, que se presentará en este Congreso. Cincuenta y cinco años de una lucha por dominar el *Libro de Buen Amor*; lucha en la cual suele vencerme el Arcipreste de Hita. Juan Ruiz 10 puntos, Alan 2 puntos, aproximadamente.

Esto se debe, sin duda, a mis defectos como lector, defectos que muchos de vosotros ya habréis notado, y que los demás notaréis a lo largo de este congreso. Sí, la culpa es mía, pero no totalmente mía. El gran hispanista británico Alexander Parker escribió un artículo sobre la responsabilidad difusa en las tragedias de Calderón. Se puede aplicar la idea a los estudios sobre el *Libro de Buen Amor:* gran parte de la culpa se debe echar a Juan Ruiz mismo. No sólo quiso despistar a sus lectores, sino que nos lo dijo claramente (por ejemplo, en el episodio de los griegos y los romanos –episodio que comentaré dentro de poco–). Acercarse al *Libro* es entrar en (aplicando las palabras de los guerrilleros marxistas italianos de hace años) una lucha continua. Me parece apropiado citar ahora las palabras que escribí en otras ocasiones:

> The *Libro de Buen Amor* presents what may be a unique difficulty in medieval literature. Some texts, such as the *Cantar de Mio Cid*, have a clear meaning, and critical argument is confined to the reasons which lie behind that meaning and to the ways in which the author's intention is artistically realized. Other texts –for example, *Celestina*, *Sir Gawain and the Green Knight*, Villon's *Testament*– are more controversial, but at least we all know what questions we should ask, and any one critic knows his or her view of the answers that emerge. Most critics of the *Libro de Buen Amor*; however, confess themselves baffled for at least part of the time, and it is hard even to reach agreement on what questions one should ask of the work. ("Juan Ruiz's Attitude to Literature", 1980, p. 113)

> The *Libro de Buen Amor* is by far the most enigmatic work in medieval Spanish literature, and probably in the literature of all medieval Europe. It is intentionally ambiguous, it is pervasively parodic, the relationship between the first-person narrator and the implied author is unusually complex, there is a kaleidoscopic interplay between the didactic message(s) and the subversive (sometimes obscene)

> humor, and even the genre of the book is hard to pin down. (*Medieval Literature: An Encyclopedia*, ed. E. Michael Gerli, 2003, p. 488)

¿Cómo me he acercado a la lucha continua? Casi todos mis trabajos sobre el *Libro* –investigaciones que tratan de aclarar aspectos y episodios de la obra, o valoran los trabajos de otros investigadores– resultan de una de dos causas. La primera, la preparación de clases y la necesidad de contestar a las preguntas de mis alumnos; la segunda, la instancia de directores de tomos colectivos y revistas. No se trata de un rasgo distintivo de mis trabajos sobre el *Libro*, sino todo lo contrario: es la historia de gran parte de mi vida de investigador. Recuerdo que en la primavera de 1959, después de mandar a la editorial el original de mi primer libro (una revisión de mi tesis sobre la *Celestina*), no sabía cómo encontrar temas para mis futuras investigaciones. La semana siguiente, preparando una clase sobre el *Poema de Fernán González* (texto de estudio obligatorio para los exámenes de la Universidad de Londres en aquella época), se me ocurrió una idea que, desarrollada, llegó a ser mi segundo artículo (el primero había resultado de mis primeros meses de investigación para la tesis). El año siguiente, leyendo las *Mocedades de Rodrigo* en preparación para una clase sobre la épica, me di cuenta de que la visión neotradicionalista de dicho poema (visión aceptada por casi todo el mundo) como la obra de un juglar degenerado era incompatible con varios rasgos inconfundibles de la obra. Vi en seguida que tendría que investigar en los archivos de Palencia... Y así nació mi segundo libro. Muchos trabajos posteriores tuvieron orígenes parecidos. La asociación entre enseñanza e investigación ha sido fundamental para mí y, según creo, para la mayoría de los investigadores. Sé que hay bastantes, sin embargo, que pasan su vida profesional en bibliotecas, archivos y museos, investigando a partir de los libros, documentos y artefactos con los cuales pasan cada día: Ramón Gonzálvez de Toledo o el llorado Frederick Norton de Cambridge, por ejemplo. Hay otros que no han sido nunca profesores de universidad ni siquiera de enseñanza media, pero que se dedican a la investigación con éxito y con energía incansable, motivados por un interés personal muy concentrado. El caso más notable en Inglaterra es Martin Duffell, máxima autoridad sobre la métrica medieval (le agradecemos un magnífico artículo sobre la métrica del *Libro de Buen Amor*, publicado en el imprescindible *Companion to the "Libro de Buen Amor"*). Admiro su dedicación disciplinada, pero no soy capaz de imitarles. Para mí ha sido importantísima la posibilidad de exponer mis ideas, no sólo ante mis colegas sino también ante los alumnos cuyas preguntas provocaron la investigación.

De esta manera nació mi primer trabajo sobre el *Libro*, publicado hace más de cuarenta años. Había comentado, en mis primeras clases sobre la obra de Juan Ruiz, lo extraordinario que es el cuento de los griegos y los romanos, cuento introducido por una exhortación a "entender bien mi libro", en el cual –como sabemos todos– un docto griego y un ignorante romano interpretan de maneras incompatibles su diálogo sin palabras. Lo que no se había notado debidamente es que este chiste semiótico es seguido pronto por otro. Me refiero al cuento del rey Alcaraz y los cinco astrólogos que le ofrecen interpretaciones que parecen incompatibles hasta que todas resultan acertadas. Es decir que el único aspecto del *Libro de Buen Amor* que es diáfanamente obvio es que todo intento de averiguar un sentido estable de una obra literaria –al menos de esta obra literaria– fracasa. Es lo que comenté a mis alumnas (en aquella época el Westfield College aceptaba sólo a mujeres para la licenciatura), las convencí, y esto me animó a

redactar mi primer artículo sobre el *Libro*. En los cuarenta y pico años después de su publicación han salido una docena de artículos sobre el debate del griego y el romano, artículos más largos que el mío, más eruditos, más maduros (era muy ingenuo cuando escribí el mío). Pero, si no me recuerdo mal, no comentan mi conclusión y, aunque algunos de ellos enriquecen nuestra lectura del episodio, no me han hecho vacilar en mi opinión.

Otro artículo temprano, que salió en 1970, y que comenta lo fundamental que es la parodia en la obra de Juan Ruiz, también tuvo su origen en mis clases, pero su publicación resultó de circunstancias distintas. Un día comenté a John Varey, director de la recién fundada Colección Támesis, que nuestras alumnas –y los alumnos de otras universidades– necesitaban un libro para orientarles en su lectura de Juan Ruiz, libro preparado por una docena de investigadores, que tratara los aspectos más importantes de la obra del Arcipreste y que renovara varias cuestiones. Dependíamos en aquella época de la anticuada edición de Julio Cejador y Frauca, del libro de Félix Lecoy y los más recientes de Thomas Hart y de Anthony Zahareas, y de unos artículos de María Rosa Lida de Malkiel y de Gerald Gybbon–Monypenny. Los trabajos de Lecoy y Lida de Malkiel eran –y todavía son– fundamentales, pero se dedican casi totalmente a la historia literaria: cuestiones de fuentes, etcétera. Para la crítica literaria los alumnos tenían que recurrir al breve libro de Hart (centro de una controversia intensa), al de Zahareas y a un par de artículos de Gybbon–Monypenny. Hacía falta un libro dirigido principalmente a los alumnos, pero escrito por investigadores de alta categoría (y en su mayoría bastante jóvenes). Propuse a Gybbon–Monypeny como editor del tomo, y aceptó el cargo, pero me castigó con la insistencia en que colaborara yo con un artículo largo.

No voy a seguir con la historia de mis propios trabajos. Los comentará Louise Haywood esta tarde, y ella los conoce mucho mejor que yo, pues los acaba de leer o releer. Lo que quisiera subrayar antes de callarme es lo que debo a mis profesores de hace medio siglo, la amistad con otros investigadores que me ha proporcionado el Arcipreste, el magnífico esfuerzo en pro de Juan Ruiz que se hace aquí en Alcalá la Real, y la generosidad de muchas personas, sobre todo en España, para conmigo.

Mis profesores. Desde 1951 hasta 1953 mi tutor en Oxford para mis estudios de literatura española fue Robert Pring–Mill, y fue él quien comentó las primeras palabras, muy juveniles, que escribí sobre el *Libro de Buen Amor;* desde 1953 hasta 1957 el director de mi tesis fue Peter Russell. Así, por una suerte que parece casi increíble, dos hispanistas de calidad extraordinaria aceptaron la responsabilidad de transformarme en hispanista. Es imposible expresar debidamente lo que les debo.

Amistad. En 1965, en el aeropuerto de Amsterdam, camino al segundo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, conocí a Thomas Hart y le hablé de su libro. Fue el inicio de una amistad entre nuestras dos familias que ha durado más de cuarenta años. Tom había querido aceptar la invitación a leer una ponencia en este Congreso, pero el viaje desde la costa oeste de Estados Unidos a Granada, pasando por los muchos kilómetros de la Terminal 4 de Barajas, habría sido muy duro, sobre todo a los 82 años. Menos mal que le representa en el Congreso su nuevo libro, *Allegory and Other Matters in the "Libro de buen amor"*, salido hace cinco días. Poco después de encontrarme con Tom conocí a Tony Zahareas, luego a Louise Vasvári, Michel Garcia, Jacques Joset, Andy Kelly, Luce López Baralt y otros especialistas fuera de España, y a Alberto Blecua,

Francisco Rico, José Luis Pérez López y otros en España. Huelga decir que entre los hispanistas británicos trabé amistad –antes de mi primer encuentro con Tom Hart, antes de mi primer artículo sobre el *Libro*– con el llorado Gerald Gybbon–Monypenny, y más tarde con Jeremy Lawrance y con Louise Haywood (Louise fue alumna mía y pasó a ser amiga leal y generosa). Estas amistades han sido importantísimas para mí, tanto personal como profesionalmente.

Esfuerzo. Parece mentira que en una ciudad pequeña, sin universidad, sin el apoyo de ninguna de las grandes fundaciones, se haya creado un centro importante de estudios sobre Juan Ruiz, centro que se debe al entusiasmo y a la energía de dos personas: Carmen Juan Lovera, durante muchos años bibliotecaria y archivera de Alcalá la Real, y Francisco Toro Ceballos, jefe del Área de Cultura del Ayuntamiento alcalaíno. Su interés nació cuando Emilio Sáez y José Trenchs identificaron al poeta Juan Ruiz con Juan Ruiz de Cisneros, nacido en Alcalá la Real. Fruto temprano de dicho interés fue un pequeño libro, *Origen andaluz de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita* (1995), en el cual Carmen y Paco refuerzan la hipótesis de Sáez y Trenchs. El siguiente paso se dio en 2000, cuando el bibliófilo madrileño Enrique Toral regaló a Carmen una de las cinco copias dieciochescas del *Libro de Buen Amor*; copia que había pertenecido hace cien años al investigador Emilio Cotarelo y Mori y que se creía perdida. Con generosidad parecida a la de Enrique Toral, Carmen la donó a la Biblioteca Municipal de Alcalá la Real. Este manuscrito es la joya de la Biblioteca Ruiziana, nutrida colección de ediciones y estudios que se reveló por primera vez en la exposición organizada con motivo del Congreso de mayo de 2002, y que va creciendo rápidamente gracias a la inagotable energía de Paco Toro y el apoyo económico del Ayuntamiento. El equipo alcalaíno, además de crear un importante recurso bibliográfico, ha realizado publicaciones, ha organizado simposios y congresos, y ha establecido contactos con especialistas no sólo de España sino de otros países. Se ha creado aquí en Alcalá la Real un centro de estudios ruizianos de importancia fundamental.

Generosidad. Agradezco a Pedro Cátedra y a Jeremy Lawrance –dos de las máximas autoridades sobre la literatura medieval española– sus palabras tan cariñosas como generosas. No merezco lo que dicen de mí, pero trataré en los años que vienen de reducir la distancia entre sus palabras y la realidad de mis trabajos. Agradezco a Paco Toro el haber pensado en este congreso, y la energía y el esmero con los cuales lo ha preparado. Agradezco a Louise Haywood la dirección académica del congreso, las muchas horas que ha dedicado al programa, y su capacidad de superar todos los problemas. Finalmente, agradezco al Ayuntamiento de Alcalá la Real, al Instituto de Estudios Giennenses y a la Diputación Provincial de Jaén su apoyo no sólo económico sino moral, apoyo manifestado en la presencia con nosotros de las autoridades correspondientes. Es otra muestra más de la extraordinaria generosidad con la cual España acoge y anima a los hispanistas de otros países.

DISCURSO DE CLAUSURA

El programa dice "Valoración del Congreso", pero si tratara yo de valorar cada una de las comunicaciones y ponencias tendría que hablar cuatro horas. Por lo tanto me restringiré a algunas observaciones generales. Hemos escuchado –y esperamos leer pronto en las Actas– los resultados de la investigación sobre varios aspectos del *Libro de Buen Amor*; por ejemplo :

la autoría (Carmen Juan Lovera)
las fuentes y su modo de empleo (Federica Accorsi)
la estructura (Henk de Vries)
episodios (Selena Simonatti sobre las horas canónicas, Francisco Rico sobre Doña Cruz, Antonio Contreras Martín sobre el prólogo, Luce López Baralt sobre las dueñas chicas, y Pablo García Pinar sobre Doña Cuaresma)
el estilo (José Luis Bellón y Louise Vasvári)
el sentido (Juan Paredes y Jeremy Lawrance)
los temas (Luzdivina Cuesta Torre y Carmen Parrilla)
la literatura comparada (Jacques Joset, Antonio Rubiales, Luce López Baralt de nuevo, Victoria Prilutzky)
la historia de la investigación y de la crítica sobre el *Libro* (Antonio Linage Conde, Louise Haywood, Laurence de Looze y, de nuevo, Jeremy Lawrance)

No es una lista completa, ni mucho menos.

Los investigadores que han colaborado en este Congreso han empleado una variedad de metodologías, confirmando así lo que siempre he sostenido: que no hay una sola llave para abrir una obra literaria, sino que necesitamos una docena de llaves en nuestros llaveros.

Este Congreso ha sido excepcionalmente multigeneracional: casi setenta años separan las fechas de nacimiento de la más joven congresista y del mayor. Si me permiten, quisiera destacar la aportación de dos generaciones. Enrique Toral y Manuel Criado de Val han asistido a todas las sesiones (éste sentado en la primera fila con su esposa), siempre interesados, siempre atentos (con una atención superior a la de muchas personas más jóvenes). Debemos a Enrique su constante apoyo del equipo ruiziano de Alcalá (ya comenté su generosidad bibliográfica), y a Manuel su incansable dedicación a Juan Ruiz, manifestada especialmente en las actividades que organiza en Hita. Ahora les debemos su participación ejemplar en este Congreso. Al otro extremo de la gama cronológica, dos alumnas de la Universidad de Pisa, Federica Accorsi y Selena Simonatti –una recién licenciada, la otra todavía no–, han leído comunicaciones de originalidad y madurez superiores a las de muchos catedráticos que han hablado en otros congresos. Nuestros alumnos y bisalumnos son el porvenir del hispanomedievalismo, y es un porvenir que me llena de confianza y alegría.

Otro aspecto importante del Congreso fue la presentación ayer por la mañana de cuatro libros, dos de ellos –los de Thomas R. Hart y José Luis Pérez López– salidos a fines de la semana pasada. Dentro de pocas horas la presentación quedó superada: cuando regresamos para la sesión de la tarde recibimos otro, todavía caliente de la imprenta. Me refiero, desde luego, a la excelente edición facsímil del manuscrito dieciochesco del *Libro de Buen Amor*, el manuscrito de Alcalá la Real, al cuidado de Francisco Toro Ceballos, publicada especialmente para el Congreso. La calidad del facsímil me parece inmejorable, y las introducciones de Paco Toro y de Carmen Juan Lovera son interesantísimas. Según creo, es la única edición de una de las copias dieciochescas del *Libro*, y tiene gran interés no sólo para los estudios ruizianos sino también para el estudio del medievalismo español del siglo XVIII, la prehistoria de la primera edición existente de gran parte de la poesía medieval castellana, realizada por Tomás Antonio Sánchez. (Digo "primera edición existente" porque me parece muy posible que hubiera una edición del ms. S en la primera mitad del siglo XVI, cuestión que comento en el segundo capítulo de mi *The "Libro de Buen Amor" in England.*) La prehistoria de la Colección de Sánchez es para mí de interés especial, y publiqué en 1997 un estudio comparativo de ésta y las Reliques of Ancient English Poetry de Thomas Percy. (Cuando pronuncié estas palabras, no sabía que dos días después de regresar a casa recibiría la nueva edición del *Libro*, al cuidado de Steven D. Kirby (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta), destinada a los alumnos de licenciatura en Estados Unidos. Mi primera impresión es que resultará utilísimo. Cuatro libros en nueve días... Es la primera vez, y sospecho que sea la última, que ediciones y estudios del *Libro de Buen Amor* han salido a un ritmo de un tomo cada dos días.) Volviendo al facsímil, felicito y agradezco, en nombre de todos los congresistas, a Paco y a Carmen la publicación de un libro tan importante.

Un aspecto imprescindible de los buenos congresos –y éste ha sido muy bueno– es el de los resultados que salen de conversaciones entre sesiones. En los últimos días, al saber que el llorado Carlos Sáez legó al Archivo Municipal los papeles de su padre, Louise Haywood ofreció a Paco Toro los de Gerald Gybbon–Monypenny, constituyendo así los inicios de un Archivo Ruiziano para acompañar a la Biblioteca Ruiziana (el nombre definitivo de la Biblioteca fue decidido en otra conversación). En un desayuno fructífero nació el proyecto de un libro cada año sobre Juan Ruiz, algunos en coedición con los Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar. Es probable que el primero, que se publicaría en 2008, sea una selección de los trabajos más importantes de Gerald Gybbon–Monypenny, al cuidado de Louise Haywood y un servidor.

Dije en el acto inaugural que he entendido el *Libro de Buen Amor* de vez en cuando, y unas partes de él todo el tiempo. Hoy entiendo, gracias a vosotros, varias partes más. Incluso he tenido la impresión de acercarme un poco más a un entendimiento global del *Libro*. Agradezco sinceramente a los colegas que me han aclarado cuestiones que antes eran oscuras.

Finalmente, agradezco de todo corazón a los que han creado este magnífico Congreso: a Paco Toro y sus colegas, que han trabajado incansablemente en su preparación y en su desarrollo durante estos días; al Ayuntamiento de Alcalá la Real y a la Diputación Provincial de Jaén su constante apoyo; a Louise Haywood su organización genial del programa. Me es imposible expresar debidamente mi reconocimiento a ellos, y a todos vosotros por vuestra colaboración en este maravilloso Congreso. No lo olvidaré nunca. Queridos amigos, queridísimos amigos, ¡gracias!

Contribuciones al Congreso

El *Pamphilus* de Juan Ruiz

Federica Accorsi
Università di Pisa

En un artículo de 1988, Jenaro MacLennan llamó la atención sobre la oportunidad de identificar qué texto de la tradición manuscrita del *Pamphilus* pudo servir de base a la adaptación juanruiciana, para poderla valorar con mayor precisión. Su ensayo, quizás fruto de una lectura algo apresurada, no convence del todo (luego veremos un ejemplo); sin embargo la propuesta crítica es muy interesante, de modo que he intentado aprovecharla extendiendo el análisis a toda la pieza de forma sistemática. Según Becker, el único editor que ha intentado realizar *recensio* y *collatio* completas, la comedia elegíaca nos ha llegado en 59 manuscritos, a los que él añade un florilegio relevante por su extensión y antigüedad y quita un *codex descriptus* y, obviamente, la trascripción de una edición impresa[1]. A pesar de ciertas perplejidades sobre los criterios de clasificación de los testimonios y de lo enredado y problemático que resulta el estema, tenemos que ceñirnos a su edición (1972), porque no hay otra que sea tan completa. De hecho, la edición española que apareció poco después (1977) no ha logrado reemplazarla del todo; sus autores, Rubio y Gónzalez Rolán, aunque critican ásperamente (y a veces con razón) al filológo alemán, se limitan a proporcionar las variantes significativas de 15 manuscritos, puestos en relación entre sí de forma bastante vaga, sobre la base del discutible concepto de "tradición en estado líquido", representada por un esquema radial que sustituye el esperado estema[2].

Para empezar, hay que decir que la probabilidad de que el manuscrito utilizado por Juan Ruiz se haya conservado es muy escasa, entre otras cosas porque sólo cuatro de los códices conocidos son seguramente anteriores a la composición del *Libro*[3]. Además, no podemos excluir que el poeta haya tenido la oportunidad de ver más de un testimonio de la obra, tal vez en momentos distintos de su vida. No creo que la adaptación pueda haberse hecho exclusivamente de memoria, pero no sería extraño que eventuales reminiscencias de lecturas juveniles hubieran dejado sus huellas, constituyendo una fuente más. Mi objetivo ha sido, pues, el de localizar más bien la rama a la que asignar el manuscrito juanruiciano del *Pamphilus*, o al menos establecer unos lugares textuales fijos y característicos de esta fuente manuscrita, como punto de partida para futuras investigaciones.

He examinado los textos distinguiendo entre dos tipos de indicios, en negativo y en positivo. Los primeros consisten en los pasajes donde uno o más testimonios se alejan tanto de la lección correcta, y evidentemente utilizada en el *Libro*, que se autoexcluyen como posible fuente. Pero este tipo de argumento tiene un valor limitado, porque

[1] Becker (1972: 16–17, 110–112 y 201).

[2] Rubio–González Rolán (1977: 69–76).

[3] Se copiaron en el s. XIII los códices B_1, P_3, To, W_1. A estos se podrían quizás añadir P3 y V1, los cuales son, respectivamente, de los ss. XIII–XIV y de comienzos del s. XIV. Obviamente, a pesar de su antigüedad, no podemos tomar en cuenta el florilegio P1, por su caracter fragmentario. Una pormenorizada descripción de los testimonios se encuentra en Becker (1977: 11–135).

los errores en que se apoya son tan macroscópicos que no resultan ni conjuntivos ni separativos, es decir, pueden producirse y subsanarse fácilmente y no son caracterizantes en el ámbito de la tradición; en algunos casos podría haberlos corregido el mismo Juan Ruiz.

Más relevantes –y más raros– son los indicios en positivo, eso es, cuando en el *Libro* se traduce con seguridad según una precisa variante, generalmente con sentido pero no siempre aceptada por los editores del *Pamphilus;* técnicamente se trata de variantes adiáforas. El problema de estas lecciones es que a veces no tienen una distribución racional en el estema de Becker, así que cabe preguntarse cómo cierta variante, al parecer no poligenética, puede volver a brotar en las ramas bajas tras haber desaparecido desde hace varias generaciones de copia.

Teniendo en cuenta estos criterios, merecen comentarse tres "variantes–guía". No voy a hablarles de novedades absolutas: dos de ellas, la primera y la tercera, ya han sido señaladas por otros investigadores, pero no se le ha dado importancia para identificar el texto de la comedia utilizado en la adaptación. Cito las dos obras según las ediciones de Becker y de Blecua respectivamente.

1)

Nec tua clara meum lumina lumen habent.»	¿Non veen los vuestros ojos la mi triste catadura?
Aut tu tolle tuas nostro de corde sagittas	Tirat del mi coraçón tal saeta e tal ardura,
Aut tu seva tuis uulnera pasce *modis!*	conortadme esta llaga con *juguetes* e folgura,
	que non vaya sin conorte mi llaga e mi quexura.

P 66 modis] iocis: Lo/ J To Vg_3/ P_5 / Θ Wt/ Ξ/ λ P4 S1/ Ga Ko Vg2/ Ma/ E1/ Φ; iocis vel modis: Ba2
LBA 605c: *juegos* S, *ungentes* G

Aquí no hay duda de que la fuente de Juan Ruiz debía tener *iocis*, porque de otro modo la coincidencia sería demasiado anómala. Los primeros en percatarse de ello fueron Rubio y Gónzalez Rolán, que citan el testimonio del Libro para confirmar la lección elegida[4]. La hipótesis de Blecua de una difracción a partir de *juguetes* parece válida, apoyada por la misma correspondecia (*juguetes–iocis*) en P 100 = LBA 625a[5].

2)

Sic multi multas multo temptamine fallunt,	»Bien así engañan munchos a otras munchas [Endrinas:
Sic multas fallit ingeniosus *amor*.	el *omne* tan engañoso así engaña a sus vezinas;

P 188 amor] homo: P_3/ L Lo/ η B_2 Pg To/ P_2 Vg_1/ σ/ Vg_2/ ss. Ka; amor vel homo: V3[6]
LBA 665b: *omne*

[4] Rubio–González Rolán (1977: 72).

[5] Blecua (1992: 519).

[6] En realidad en el aparato se lee ζ, por η (Becker, 1972: 233), con lo cual no se explicaría la presencia de Pg, que pertenece a la rama ζ y estaría así repetido. En efecto, acudiendo a las páginas introductivas se descubre el error de imprenta (*ibid.*: 185).

A pesar de la tendencia de nuestro autor hacia lo concreto, el cambio autónomo desde *amor* a *omne* sería bastante fuerte y poco probable, sobre todo considerando el buen nivel de correspondencia del pasaje. Además esta observación es confirmada a contrario por otra presencia del sintagma en P 597 = LBA 846a, en un contexto muy parecido de personificación del amor ("Ingeniosus amor portas et claustra relaxat", "El amor engañoso quiebra caustras e puertas"). Notemos que aquí Blecua, siguiendo a Morreale, corrige *engañoso* (lección de G, justamente preferida a *cobdiçioso* de S) en *engeñoso*; pero la enmienda no es necesaria, porque la concordancia de los dos pasajes (665b y 846a) en la traducción de *ingeniosus* como *engañoso* certifica que éste es el significado que Juan Ruiz atribuye al adjetivo latino .

3)

Sed michi displicuit, quod dare disposuit.
Promisit ueteres cum pellicio michi *uestes*,
Sic sibi uile meam munus ademit opem.

»Yo lo trayo estorvado por quanto non lo afinco,
ca es omen bien escaso, pero que es muy rico:
mandóme por vestüario una *piel* e un pellico,
diómelo tan bien parado, que nin es grande nin [chico.

P 303 uestes] pelles (pellis: B_3, vestes: Kr/ λ/ Ga) : Γ Br_1 K_1 Ma Ol P_+ S_1 Wt
LBA 714c: *piel*

La identidad perfecta de los términos y la difusión de la lección en la obra latina son argumento suficiente para establecer cuál debía de ser el texto–modelo en ese pasaje, sobre el que ya llamaron la atención Rubio y Gónzalez–Rolán (como en el caso de *modis/ iocis*)[8]. Tal vez requiere aquí unas palabras de explicación el aparato de Becker: el filólogo opina que *pelles* es una corrupción debida al subarquétipo Γ, subsanada casualmente por unos copistas de forma independiente; así, en vez de registrar todas las familias descendientes de Γ que tienen *pelles*, atribuye la variante directamente a Γ y destaca como excepciones los testimonios derivados de este subarquetipo que tienen *vestes* (colocados entre paréntesis).

Evaluemos, ahora, la distribución de las tres lecciones en la tradición manuscrita. La primera está muy extendida –se encuentra en poco más de la mitad de los testimonios– mientras que la segunda está menos presente y por lo tanto se revela más útil. Coinciden en los manuscritos siguientes:

Lo/ To Vg_3 (Τ)/ Vg_2 (θ> Λ> Δ)/ σ (ϱ> λ> Λ > Δ)

La tercera, a pesar de su difusión, nos permite eliminar toda la rama λ, y con ella la σ.

Quedamos, así, con este reducido grupo de códices: Lo/ To Vg3 (Τ)/ Vg_2 (θ).

Ahora bien, al lado de estos indicios de fuerte relevancia, hay muchos otros pasajes del texto castellano a favor o en contra de parte de la tradición del *Pamphilus*, en su mayoría de tipo "negativo". Estos no modifican sustancialmente el panorama delineado, pero confirman lo que se podía razonablemente suponer desde el principio: ninguno

[7] Blecua (1992: 527). En defensa del texto transmitido Corominas (1967: 324) documenta en bajo latín galicano casos de *ingeniare* en el sentido de *engañare*, y el propio Blecua proporciona un paralelo en la tradición de *Flores de filosofía*, pero acaba por aceptar la propuesta de Morreale.

[8] A esta variante los editores españoles dedican una digresión en apéndice (Rubio–González Rolán 1977: 181–182).

de los manuscritos representa exactamente la versión conocida por Juan Ruiz –ni siquiera el célebre *Toletanus*, antiguo sí, pero de origen italiano, y posiblemente llegado a la península solo en el s. XVIII, con el cardenal Zelada. Además, resulta claro que la traducción del poeta castellano se basó en un texto en gran medida de buena calidad y donde no se encuentran rastros de las interpolaciones conocidas, a pesar de lo que intentó demostrar Jenaro MacLennan, sugiriendo paralelos bastante débiles. Veamos un ejemplo (P 345–46 = LBA 728c–729a)[9]; en bastardilla he puesto los sintagmas del *Libro* y de la interpolación que el estudioso considera relacionados:

Est stulto stultus et miti mitis ut agnus:	con los locos fázese loco, los cuerdos d'él bien [dixieron manso más que un cordero, *nunca pelear lo vieron.*
Stulticie sapiens iure resistit homo.	»El sabio vençer al loco con seso *non es tan poco*:

344ab add. post 344 Ol: *Hic nimis* est sapiens et cuncta facit sapienter/ seque parem cunctis *dulciter exhibuit*
seso] Blecua: consejo.

Los versos 728ab corresponden cada uno a un hemistiquio latino, que completan con añadidos por sinonimia y por oposición. "nunca pelear lo vieron" no está más cercano de la interpolación "dulciter exhibuit" que del original "miti mitis ut agnus", del que representa una amplificación hacia lo concreto. Del mismo modo, no veo cómo "hic nimis est" ('él es muy...') pueda haber sugerido "no es tan poco" ('no es cosa de poca importancia'). Aquí, como en los otros casos comentados por Jenaro MacLennan, las interpolaciones no son más que glosas o expansiones del tema principal, técnicas que utiliza a menudo el propio Juan Ruiz en su traducción, así que pueden observarse concordancias aproximativas, sin que aparezca una relación más estrecha con el texto interpolado que con el (supuestamente) original.

Ahora quisiera darles una muestra de los pasajes de importancia secundaria relevados a lo largo del cotejo, para proporcionar una idea más clara de la situación y de los criterios que me han llevado a seleccionar las variantes–guía.

Contamos con lugares donde unos manuscritos sustituyen palabras que evidentemente el autor castellano leía en su fuente, como: *notis*, *veris* por *votis* P 28 (*deseos* LBA 586c), *mens* por *spes* P 151 (*esperança*, *confuerto* LBA 651c), *tactus*, *rectus*, *fictus*, *certus*, *res* por *tectus* P 570 (*encobierto* LBA 873d), *consilij* por *auxilij* P 616 (*ayuda* LBA 850d). A veces la variante latina no altera el sentido, pero elimina la correspondencia lexical, como en *vetat* por *negat* P 112 (*negar* LBA 629c), o *parasti* por *dedisti* P 761 (*davas* LBA 882c). Más problemáticas son las variaciones en las desinencias verbales o en la persona y número de pronombres y posesivos, en general fáciles de corregir o susceptibles de alteraciones voluntarias.

Veamos el caso de P 290 = LBA 706b: "Ipsa suis dictis me, nisi fallor, amat" "ella si me non engaña, paresçe que ama a mi". La palabra *fallor* da lugar a muchas variantes, seguramente erróneas, entre las cuales algunas suponen una tercera persona (*fallat*, *fallet*, *fallit*, *fallax*). Pues bien, muy probablemente Juan Ruiz leía aquí una de éstas, aunque el deslizamiento hacia una responsabilidad dolosa de la mujer no estaría fuera de lugar

[9] Jenaro MacLennan (1988: 147–148).

en el contexto de la adaptación. De todos modos no podemos apoyarnos en este pasaje por una razón de orden filológico, es decir por la facilidad con la que puede surgir tal error; además, su presencia no se registra en los códices más antiguos y es rarísima en las ramas altas del estema (lo que contrasta con las conclusiones anteriores). Blecua avanza la hipótesis de un error de arquetipo en el *Libro*, que podía tener la lección *me engaño;* la propuesta en sí no es inaceptable, pero sospecho que se funda en una excesiva confianza en los manuscritos del *Pamphilus* actualmente conservados en España, el *Toletanus* y el *Matritensis*, con los que Rubio y Gónzalez–Rólan simpatizan abiertamente[10].

Otro caso ejemplar es el de P606 = LBA 848b "Est pudor atque nephas seducere fraude puellas,/ hinc decus et magnum crimen habere potes" (o sea: 'de aquí, de lo que vas a hacer, puede derivarte honra o gran infamia') "Es maldat e falsía las mugeres engañar,/ grand pecado e desonra en las ansí dañar". La lectura de Juan Ruiz no podía corresponder más que con *dedecus* (además el mismo sintagma está correctamente traducido en P336 = LBA 721c "crimen et omne decus" "la onra e desonra"). La variante aparece en varios manuscritos (*dedecus*, *hoc dedecus* por *hinc decus*), pero estos casi no tienen relación entre sí, lo que se explica por ser evidentemente *facilior* (la tentación de desechar aquel *decus* surge; así ha hecho el último editor, Pittaluga[11]). Por esta razón debemos tomar en cuenta la lección para el establecimiento del hipotexto utilizado por el autor castellano, pero no para buscar su colocación entre los supervivientes.

Volviendo ahora a los códices anteriormente identificados, obsérvese que, aunque ninguno de ellos ofrece un texto impecable desde nuestro punto de vista, representan todas las familias en las que aparecen las tres variantes guías, es decir: T, los descendientes directos de Γ y θ. A esto podemos añadir algunas consideraciones acerca de las características materiales de estos grupos. Para empezar, entre T y θ el primero es claramente superior: incluye dos de los códices más antiguos (B1 y To, s. XIII), está más cercano del arquétipo y, salvo alguna extravagancia individual, está formado por testimonios bastante válidos. Al contrario θ cuenta con un solo manuscrito del s. XIV (V_1; los demás son del XV) y está plagado de errores frecuentes, a veces muy fuertes. En cambio no tenemos datos decisivos para elegir entre T y los descendientes directos de Γ (en su mayoría del s. XIV, pero superiores por posición estemática[12]): el propio Becker señala la buena calidad de estos testimonios, que se encuentran todos encima del subarquetipo Δ[13]. Por lo tanto, en estos dos grupos cabría situar, con mayor probabilidad, el modelo de Juan Ruiz.

Pero estas conclusiones pueden resultar parcialmente invalidadas por la debilidad del estema de Becker, sobre el que se rige toda mi argumentación. En efecto, las ramas seleccionadas presentan un denominador común incómodo: dificilmente concuerdan

[10] Blecua (1992: 521). La parcialidad de los editores españoles es manifiesta: To y Ma son los únicos códices que describen, además de dedicar un par de páginas a la "rehabilitación" del tardío *Matritensis* (Rubio–González Rolán 1977: 70–75).

[11] Pittaluga (1980: 57 y 118–119).

[12] Bg_1, L y Lo son del s. XIV; Ba_2 es de mediados del XV, pero creo que habría que excluirlo de la cuenta. Reconoce Becker (1977: 187, n. 1) que no ha conseguido filiar con seguridad el testimonio, pero además no se entiende el porqué de su posición en la familia Γ en vez que en la Δ. De hecho los manuscritos de Δ están caracterizados por la presencia de versos añadidos, lo que no ocurre con P_1, P_2 y Γ. Pues bien, de la descripción de Ba2 (*ibid.*: 21) y del aparato consta que éste tiene tres versos añadidos, pero Becker parece olvidarse de ello cuando, en las conclusiones de la fijación del estema lo considera entre los testimonios sin añadiduras (*ibid.*: 187, n. 2).

[13] Becker (1977: 187, en particular n. 2).

en su interior, es decir, parecen de constitución muy dudosa. Eso es patente para la rama Γ, bajo la cual Becker reúne, por explícita admisión, testimonios de identidad incierta y posiblemente contaminados[14]. En cuanto a θ, sus manuscritos tienen en común sólo la presencia de la interpolación "Vrgeor immenso" (característica que remonta al subarquetipo Λ) en el mismo punto (al final de la obra, en vez que después del verso 680, como los demás manuscritos de Λ)[15]. Por último, T carece por completo de un error probatorio común a toda la rama, contando con varias lecciones características de varios de sus manuscritos[16].

De todos modos, dejando a los filológos mediolatinos la tarea de poner orden en la intrincada tradición del *Pamphilus*, a través de este cotejo espero haber definido, al menos en línea teórica, el perfil del texto de la comedia tal como la leyó Juan Ruiz; y esto permite fijar con precisión cada vez mayor los límites entre traducción e invención.

APÉNDICE: EL MANUSCRITO DE BARCELONA

Poco después del Congreso recibí noticia de la existencia de otro testimonio del *Pamphilus*, desconocido para los editores de la obra: el manuscrito 178 del Archivo de la Catedral de Barcelona (*Barc*), cuyo descubridor, Alturo i Perucho, considera copiado posiblemente en la escuela catedralicia barcelonesa alrededor del año 1200, lo que lo llevaría a ser el más antiguo conservado[17]. Basándome en la colación hecha por el investigador con el aparato de Becker, he intentado filiar el manuscrito, pero sin éxito, lo que confirma nuevamente las dudas ya mencionadas. Lo único que se puede decir es que *Barc* presenta una secuencia de 12 versos añadidos, o sea, que pertenecería a la familia Δ[18]. Lo interesante de este testimonio desde nuestra perspectiva, además de su fecha y procedencia[19], es que lleva las variantes–guía (1) y (3) en su primera redacción, y la (2) gracias a la corrección de una segunda mano; desde luego a lo largo del texto se encuentran muchas intervenciones de manos coetáneas o posteriores a la principal, "tal com és propi de les obres escolars de gran difusió i ús". Así que *Barc*, aunque no en su forma original, sino después de una contaminación (que no tenemos elementos para datar), representa otro candidato a ser al menos pariente del texto conocido por Juan Ruiz. Sin embargo, no es de preferir en absoluto a los anteriormente seleccionados, porque como ellos no es falto de errores o lecciones que no se corresponden con la traducción, en el sentido ya comentado.

[14] *Ibid.*

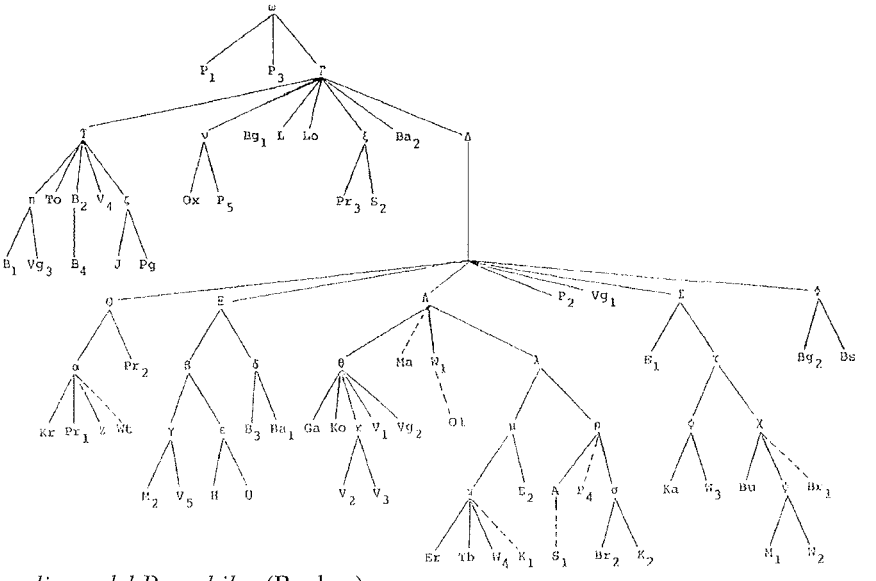
[15] *Ibid.*: 170–173.

[16] *Ibid.*: 183–186.

[17] Alturo i Perucho (1997: 70).

[18] Como me ha aclarado personalmente el profesor Alturo, cuya disponibilidad agradezco, estos versos se encuentran al final del manuscrito. El hecho de que constituyan un paso orgánico (aunque de difícil lectura, por el pésimo estado de conservación) lleva a pensar que podría tratarse de un trozo del *Vrgeor immenso*, cuyo texto nadie publica; esto permitiría situar *Barc* bajo la rama Λ. Diversamente, tales versos podrían ser un elemento para distinguir el testimonio dentro de la tradición de la comedia.

[19] En la época de Juan Ruiz, las relaciones de Castilla con Cataluña no eran más estrechas que, por ejemplo, las que unían a Castilla con Francia. De todos modos es significativa la presencia de un manuscrito tan antiguo en la península, y éste tendrá más posibilidad de estar relacionado con el texto conocido por el poeta castellano que los copiados en Italia.



Stemma codicum del Pamphilus (Becker)

Tabla de los manuscritos (Becker)

A Strasbourg, cod. 85 (s. XV)
B_1 Berlin, cod. Hamilt. 390 (s. XIII)
B_2 Berlin, cod. Diez. B. Sant. 4 (s. XIV)
B_3 Berlin, cod. Lat 4° 781 (1468)
B_4 Berlin, cod. Diez. C. qu. 59 (1804)
Ba_1 Basel, cod. F VI 15 (XV sec.)
Ba_2 Basel, cod F IV 9 (1445–1449)
Bg_1 Brugge, cod. 548, ff. 56v–71v (s. XIV)
Bg_2 Brugge, cod. 548, ff. 107r–122v (s. XIV)
Br_1 Breslau, cod IV 2° 42 (s. XIV)
Br_2 Breslau, cod IV 4° 53 (s. XV)
Bs Bruxelles, cod. 20787–89 (s. XIV)
Bu Budapest, cod. 99 (s. XV)
E_1 Erfurt, cod. Ampl. 2° 20 (s. XIV)
E_2 Erfurt, cod. Ampl. 4° 1 (s. XIV)
Er Erlangen, cod. 624 (s. XV)
Ga Gaesdonck, cod. 9 (s. XV)
H Hamburg, cod. philol. 126 (s. XV)
J Jena, cod. Bud. q. 105 (s. XV sec.)
K_1 Kremsmünster, cod. 74 (s 1478)
K_2 Kremsmünster, cod. 11 (s. XV.)
Ka Karlsruhe, cod. Ettenheimmünster 35 (1474)
Ko Kopenhagen, Gl. kgl. Saml. 1634 (s. XV.)
Kr Krakow, cod. 2458 (1460–'80)
L Leiden, cod. Lipsii 51 (s. XIV.)

Lo London, cod. Cotton Titus A XX (s. XIV.)
M_1 München, clm. 416 (1439)
M_2 München, clm. 25187 (s. XV.)
Ma Madrid, cod. 4245 (s. XV.)
N Napoli, cod. V. E. 55 (s. XV)
Ol Olmütz, cod. C. O. 300 (1456)
Ox Oxford, cod. e. Mus. 213 (s. XV)
P_1 Paris, cod. Lat 15155 (s. XIII, florilegio)
P_2 Paris, cod. Lat 8513 (s. XIV)
P_3 Paris, cod. Lat 8430 (s. XIII–XIV)
P_4 Paris, cod. nov. acq. lat. 153 (s. XV)
P_5 Paris, cod. franc. 25405 (s. XIII)
Pg Perugia, cod. G 85 (s. XV)
Pr_1 Praha, cod. X. E. 6 (1460–'70)
Pr_2 Praha, cod. I. G. 34 (1474)
Pr_3 Praha, cod. L. 18 (s. XV)
S_1 Stuttgart, cod. poet. 4° 28 (1468)
S_2 Stuttgart, cod. poet. 4° 28 (1472)
Tb Tübingen, cod. Mc 104 (s. XV)
To Toledo, cod. 102–11 (s. XIII)
U Utrecht, cod. 820 (s. XV)
V_1 Roma, cod. Vat. Lat. 2868 (s. XIV)
V_2 Roma, cod. Vat. Lat. 5185 (s. XV)
V_3 Roma, cod. Chig. H VI 205 (s. XV)
V_4 Roma, cod. Vat. Lat. 2864 (1430–'50)
V_5 Roma, cod. Palat. Lat. 1900 (1470–'85)
Vg_1 Venezia, cod. Lat. XII 44 (4375) (1444)
Vg_2 Venezia, cod. Lat. XII 116 (4386) (s. XV)
Vg_3 Venezia, cod. Lat. XIV 335 (10704) (s. XV)
W_1 Wien, cod. 303 (s. XIII–XIV)
W_2 Wien, cod. 3219 (s. XV)
W_3 Wien, cod. 3123 (s. XV)
W_4 Wien, cod. 3114 (s. XV)
Wt Trebon, cod. A 4 (1452–'58)
Z Zürich, cod. C 103 (s. XV)

BIBLIOGRAFIA

EDICIONES DEL *PAMPHILUS*

Becker, Franz G., *Pamphilus. Prolegomena zum Pamphilus (de amore) und kritische Textausgabe*, Ratingen–Kastellaun–Düsseldorf, A. Henn, 1972.

Rubio, Lisardo y González Rolán, Tomás, *Pamphilus de amore (Pánfilo o el arte de amar)*, Barcelona, Bosch D. L., 1977.

Pittaluga, Stefano, *Pamphilus*, en *Commedie latine del XII e XIII secolo*, ed. F. Bertini, vol. II, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale, 1980.

EDICIONES DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*; ed. Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1967. [= Corominas 1967]

Id., *Id.*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 [= Blecua 1992].

ESTUDIOS

Alturo I Perucho, Jesús, "El manuscrit més antic del *Pamphilus*, copiat a Barcelona?", *Faventia*, 19 (1997), pp. 65–74.

Jenaro Maclennan, Luis, "Sobre el texto del *Pamphilus* en el *Libro de Buen Amor*", *Revista de Filología Española*, 68 (1988), pp. 143–151.

"Enpero, porque es umanal cosa el pecar": el Arcipreste de Hita y el discurso de la transgresión

David Felipe Arranz Lago
U.N.E.D.

Introducción: el medievalismo frente al *Libro de Buen Amor*

Los estudios medievales adolecen de una enfermedad crónica: la sobrecarga de llevar sobre sus espaldas la inamovible opinión de los filólogos e investigadores que nos han precedido, una opinión que, como en la época, se toma como sacrosanta *auctoritas* y en cuyas tesis nadie se atreve a bucear buscando más allá de las conclusiones expuestas. La etapa medieval impone, de alguna manera, un respeto que impide a su vez un adecuado desarrollo, y lo que podría convertirse en un vasto océano termina por restringirse al tamaño de un *mare nostrum* de moderado oleaje, en el que no se corren los riesgos de un naufragio porque los marinos de las letras no exponen la bandera de su "prestigio". Este faenar en aguas tranquilas se traduce en un estancamiento y quien dice estancamiento, dice aburrimiento. Así las cosas, el medievo aparece como una etapa literaria poco atractiva cuando, bien al contrario, el mundo medieval constituye una fuente inagotable de placer estético y de conocimiento y un referente continuo al que se debería acudir para descubrir pautas de comportamiento que se encuentran, sin ir más lejos, en nuestros días. De hecho, se ha convertido en el periodo al que más acuden los escritores de novela histórica y el que está aportando sus mejores frutos editoriales. Allí donde la investigación se ha esclerotizado, la ficción verosímil ha encontrado un campo abonado para dar a la imprenta títulos que se han convertido, tras la brecha abierta por *El nombre de la rosa*, en auténticos fenómenos de ventas.

En este sentido, el de la no intromisión en los cotos privados de caza literaria de los gurús del medievalismo, nos podemos encontrar falacias como la que dice que los textos goliárdicos se han perdido. Cierto es que en parte ha sucedido así, pero no lo es menos que la labor investigadora conciezuda puede dar con ellos y sacar a la luz las deudas, concomitancias y herencias que debe una gran parte de la poesía medieval y renacentista al movimiento goliárdico. Nuestra literatura medieval, estragada por la indolencia de quienes deberían alentar su lectura, tiene mala prensa o despierta poco interés en los lectores más jóvenes. Sin embargo, la literatura está viva, pidiendo a gritos ser revisada, actualizada y cantada como se hiciera en los siglos precedentes.

Los personajes que forjaron nuestro legado literario, la riquísima literatura española, los que fijaron en manuscritos nuestra lengua, se han convertido en moneda de cambio electoralista. La supuesta espada del Cid se compra y se vende y los que dicen que son los restos de Quevedo, se desentierran de una fosa en la que yacen más de doscientos cadáveres y se exponen a la prensa con fines espurios. Es una situación vergonzosa. Mientras, en los colegios, en los institutos e incluso en las universidades los alumnos no se acercan a las fuentes primarias porque sus profesores ni siquiera las conocen en profundidad. Leen adaptaciones o escuchan explicaciones deturpadas de las verdaderas

intenciones de sus autores, intenciones que, si el lector me lo permite, se llevaron en muchos casos consigo a la tumba.

Juan Ruiz y la corriente goliárdica

La historiografía literaria ha contribuido, qué duda cabe, a abrir caminos, pero también a cerrarlos, una vía nefasta en cuyo juego jamás debieran haber entrado tantos investigadores, pontificando aquí y allá y condenando líneas de estudio. Una de estas vías tachadas de poco relevante es la que atañe al enigma que se oculta tras la persona del autor del *ars amandi* español: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, creador del *Libro de Buen Amor*; contemporáneo de don Juan Manuel, del hebreo don Sem Tob y del canciller López de Ayala. Cuatro maneras de entender el siglo XIV, cuatro maneras de escribir, tan diferentes y a la vez, complementarias, porque la literatura ha de entenderse necesariamente a través de una visión global y no como una periodización compartimentada en autores, que es como se malenseña hoy. El titular arciprestal de Hita no es un fenómeno aislado de nuestra literatura, no es una isla ni un caso excepcional, como se nos quiere hacer ver. Fue, eso sí, un heterodoxo de su tiempo, que sufrió prisión en el convento de San Francisco de Guadalajara durante doce años en el que, sin duda, maduró su libro. La literatura se convierte así en una válvula de escape a la prisión, como en tantos casos: fray Luis de León, Cervantes, Quevedo, Jovellanos, Sade y un largo etc. Los tiempos que le tocó vivir, los más convulsos del siglo, correspondientes a los reinados de Alfonso XI y Pedro I, aparecen sancionados en el Concilio de Valladolid de 1332, en el que se establecieron las condenas de prisión a los clérigos amancebados.

Juan Ruiz tiene que ver, más que con el mester de clerecía, al que se ciñe en la forma y en las fórmulas de los loores a Santa María e invocaciones, con los movimientos ligados al sensismo y la filosofía natural que se dieron en toda Europa y de los que bebe; en concreto fueron fuente de inspiración suya los trabajos profanos del misterioso Monje de Ripoll, de los anónimos autores de los debates medievales y de goliardos cultos, como el vate inglés Walter Mapes. Sabemos que en España hubo clérigos vagamundos en la Alta Edad Media, como Justo del Bierzo en el siglo VII y el burgalés Tello de Castrovido en el siglo XI; ya en la "Primera" de *Las siete partidas*, Alfonso X el Sabio recoge claramente la existencia de estos monjes en un fragmento excepcional perteneciente al siglo XII:

> "Otrosí deben ser hospedadores y largos en dar sus cosas a los que las hubieren menester, y guardarse de codicia mala [...], y no deben jugar tablas ni dados, ni volverse con tahúres ni tener tratos con ellos, ni aun entrar en tabernas a beber, fuera de que lo hiciesen obligados, andando caminos; ni deben ser hacedores de juegos por escarnio porque los vengan a ver las gentes cómo los hacen. [...] hay algunos que lo traen [el hábito] a mala atención por remedar a los religiosos y para hacer otros juegos o escarnios con él; [...] Y una de las cosas que más envilece la honestidad de los clérigos es tener trato frecuente con las mujeres; [...]."[1]

Los clérigos no debían tener barraganas a su cuidado, pues "hacen yerro de lujuria con ellas" y entonces el superior jurisdiccional, "su prelado", débeles poner "gran pena según tuviere por razón; pues estas cosas también los prelados como los jueces seglares de

[1] Alfonso X el Sabio, *Las siete partidas. Antología*, de. de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, 1992, pp. 106-107.

cada lugar las deben escarmentar mucho que no se hagan [...]". El rey Alfonso nos dice muchas cosas en esta ley que refleja un siglo después el *Libro de Buen Amor:* el problema del apartamiento de los clérigos de la autoridad, el cada vez más extendido problema de la simonía y el enriquecimiento progresivo de los estratos más altos y, lo que es más importante, los poderes seculares adjudicados a los jerarcas eclesiásticos para impartir justicia según tuvieren "por razón" y así poder actuar en aquellos cenobios de vida disipada.

La estela literaria de este movimiento giróvago influye aún a lo largo del siglo XV, cien años después de su desaparición, en el Arcipreste de Talavera, Dante, Petrarca, Boccaccio, Cecco Angiolieri, Rustico, Guido Cavalcanti, Geoffrey Chaucer, Juan de Meung, François Villon, etc. Todos ellos, al igual que Juan Ruiz, fueron poetas cultos que trataron de tamizar el saber de su tiempo a través del filtro que les proporcionaba el motivo amoroso. Los goliardos, en palabras de María Hernández Esteban[2], eran "esos poetas trashumantes de los siglos XII y XIII que escribían en latín, en alemán incipente o en francés arcaico [...] cuya juventud y rebeldía se aunaban para cantar la Primavera o el placer de vivir en tonos de violencia o de parodia. Invocaban la unión del hombre con la naturaleza [...], la alegría de beber y, especialmente, el amor." Se trataba, en definitiva, de "clérigos estudiantes que se burlan de las leyes y aman, sobre cualquier cosa, la libertad". El mundo de los goliardos, salvo algunas variantes estilísticas y de contenido a las que me referiré a su debido tiempo, es a todas luces el mismo que comparte Juan Ruiz, un mundo en el que se encuentran de manera jubilosa el amor y la libertad o, por mejor decir, aquél como manifestación de ésta, por cuanto un enamorado representa un serio peligro para el sistema de valores oficialmente propugnados por el rey y por la Iglesia. Un hombre que canta las posibilidades infinitas del amor y las lleva a efecto es un individuo socialmente incómodo o inconveniente para la continuidad de un determinado estado de gobierno, de dominación, de control, en definitiva.

Es el suyo un mundo activo, un mundo de subversión y contestatario: mientras la Iglesia se enriquecía, acaparando fortunas y tesoros, como nos dice el canciller Ayala o el propio Juan Ruiz, aquellos clérigos que provenían de los estratos más bajos de la sociedad estamental construían su mundo cotidiano a su libre albedrío en el interior de los conventos, como así lo manifiestan numerosos documentos de la época. Los ejemplos de monasterios de canónigos regulares en los que convivían ambos sexos lo atestiguan. Se trataba de las comunas (*clerici et frates vitae communis*) que jalonaron toda Europa con sus anhelos utópicos, basadas en una economía autárquica, desmontadas a la primera oportunidad por los lucrados obispos, los mismos contra los que cantan los goliardos y los mismos que encarcelaron al Arcipreste y cuyas actuaciones restrictivas inspiraron el apasionado testimonio del *Libro de Buen Amor*.

Sabemos que los movimientos religiosos al margen de la Iglesia dieron como resultado un sinnúmero de herejías; por ejemplo, a mediados del siglo XIV llegaron a España a través de Cataluña y Valencia los begardos, que propugnaban el laicismo de las órdenes religiosas, condenaban la propiedad privada y eran enemigos del matrimonio: su llegada a la península supone un claro precedente de los alumbrados del Renacimiento. Así las cosas, encontramos entre sus postulados heréticos el de que el acto carnal es lícito, porque a él mueve e inclina la naturaleza, y que la sensualidad estaba sujeta a la

[2] Hernández Esteban, María Hernández, "Prólogo" a Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 9–16.

razón. No hay más que ver la benevolencia con la que Juan Ruiz contempla los pecados de la carne, "porque es umanal cosa el pecar", como dice en el prólogo *"Intellectum tibi dabo"*. Líderes espirituales del laicismo, como fray Bonanato y Durán de Baldach, fueron condenados por los obispos de Barcelona a ser quemados vivos en la hoguera y otros fueron recluidos en prisión, como el caso del begardo Jacobo Juste, que terminó sus días entre rejas. "Vivían –dice Álvaro Pelagius– ociosamente y en familiaridad sospechosa con mujeres. Muchos de ellos eran frailes que vagaban de una tierra a otra huyendo de los rigores de la regla"[3]. Pronto se extendió un rosario de monasterios de clérigos regulares e itinerantes, arciprestes y diáconos con gran formación humanista, andantes ilustrados que se establecían o se movían, dependiendo del grado de persecución incoada contra ellos por el arzobispo de la diócesis.

Don Pedro Gómez de Albornoz, arzobispo de Sevilla, denuncia a comienzos del siglo XIV en su libro *De la justicia de la vida espiritual* los concubinatos, la gula y el fausto de los clérigos de su diócesis y el propio canciller Ayala en el *Rimado de Palacio* (finales del siglo XIV) se queja de la situación de los prestes, a los que no duda en calificar de "ministros de Satanás" y a su obispo de igualmente corrupto:

> Non saben las palabras de la consagraçión,
> nin curan de saberlas, nin lo han á coraçón;
> si puede auer tres perros, un galgo e un furón,
> clérigo de aldea tiene que es infançón.
>
> Luego los feligreses le catan casamiento
> de alguna su vezina, mal pecado, non miento,
> e nunca por tal fecho rresçiben escarmiento;
> ca el su señor obispo ferido es de tal viento.
>
> .....
>
> Si éstos son ministros, sonlo de Satanás;
> ca nunca buenas obras tú fazer les verás;
> grant cabaña de fijos sienpre les fallarás
> derredor de su fuego, que nunca ý cabrás.[4]

La Naturaleza como modelo europeo

Este mundo empapa hasta los tuétanos, a pesar de los juicios que tratan de desmentirlo, las literaturas románicas, desde las letras de la Baja Edad Media hasta el naciente movimiento *stilnovista* en Italia, cuando la literatura y la filosofía nacían de la observación de los fenómenos naturales y la lírica era el *dolce* modo de poner en versos lo que en prosa se plasmaba con mayor severidad, hasta el punto de que, como sabemos, cualquier obra escrita en prosa, por fabulosa que fuese, se tomaba como verdadera. El didactismo latino y medieval encuentra su respuesta en las composiciones goliárdicas, escritas en secreto a la vuelta de los códices, en anotaciones sueltas en latín que se fueron transmitiendo de un lugar a otro con el movimiento de estos grupos. ¿Cómo explicar la traslación de las

[3] Pelagius, Álvaro, *Planctus ecclesiae*, cit. por Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, I, Madrid, B.A.C., 2006, p. 518.

[4] López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, de Germán Orduna, Madrid, Castalia, vv. 224–230, p. 163.

composiciones latinas de, pongamos por caso, el británico Walter Mapes hasta el *Libro de Buen Amor*? La sabiduría, el "juntamiento con fenbra plazentera", la apelación a los grandes filósofos y la experiencia gozosa del amor articulan los *leit motiv* del libro del Arcipreste siguiendo una pauta europeizante y adaptándola a la lengua y a la situación castellana.

A veces el amor cortés, propio de la lírica occitana, se convierte en el blanco de las burlas de Juan Ruiz, siguiendo el estilo goliárdico. Los versos del Arcipreste no cantan o subliman la belleza de la dama y hacen del poeta un ser doliente y sufriente, capaz de alcanzar cotas de inusitado masoquismo. No. Bien al contrario, promueven un amor práctico, cotidiano, bajo la especie de un manual de uso para supervivencia en el mar embravecido de las relaciones amatorias y recuperan, sin que hasta hoy se haya dicho de manera clara, los textos latinos de los goliardos estudiados por el Arcipreste en que se cantaba al amor y la efusión sensista. El poeta nacido en Alcalá la Real trató de que aquellas composiciones no desaparecieran con la guerra furibunda que les hizo la Iglesia. Así de sencillo. Hasta tal punto fue así que en España apenas nos han llegado los cantos de estos poetas clericales, salvo alguna excepción, como la obra del Monje de Ripoll, goliardo anónimo que anotó en latín bellísimas composiciones que nadie conoce o, por decirlo de otro modo, que todos se empeñan en ignorar. En "De estate (El verano)", el poeta exhorta a que los jóvenes gocen de la vida, en palabras del Arcipreste, a que yazgan "con fembra plazentera".

> Omnis ergo adolescens
> In amore sit fervescens,
> Querat cum quo delectetur
> Et, tu amet, sic ametur.
>
> Luego, todos los jóvenes
> que se abrasan en el amor,
> deben buscar con quién deleitarse
> y, al igual que aman, ser amados.

Esta "norma" natural de la búsqueda incesante del contacto carnal y la reciprocidad en el amor es la que cantan precisamente los primerso versos del libro del Arcipreste, para el que "omnes, aves, animalia, toda bestia de cueva / quieren segund *natura*, conpaña sienpre nueva, / e mucho más el omne que toda cosa qu·s mueva."(73)[5] Para Juan Ruiz, la naturaleza establece sus propias reglas del juego, sus propias leyes, como se lee en los poemas goliárdicos sobre las estaciones del año y la simbología natural:

> El fuego sienpre quiere estar en la çeniza,
> comoquier que más arde quanto más se atiza;
> el omne quando peca bien vee que desliza,
> mas non se parte ende ca *natura* lo entiza. (75)

La filosofía natural del Arcipreste es empirista, como lo es su contacto con las serranas, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con Íñigo López de Mendoza, marqués de

[5] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (seguimos todas las citas por esta edición).

Santillana (1398–1458), que aboga por una lírica cortesana no experimental; no vital, sino retórica. Maximilian Kerkhof data las serranillas del marqués entre 1429 y 1440, es decir, como pertenecientes a la primera etapa de su obra. Entonces, podría decirse que el género naturalista invocado por Juan Ruiz en que el poeta traslada a los versos su experiencia vital, sufre un cambio de rumbo hacia el ejercicio áulico, como sucede con "La vaquera de la Finojosa", en que apenas se trasluce ya el testimonio personal tan querido por Juan Ruiz, sino que el encuentro sirve al desarrollo formal del hexasílabo consonante, una exhibición de las habilidades poéticas del marqués: "Non creo que las rosas / de la primavera / sean tan fermosas / nin de tal manera." Compárese, por ejemplo, con la descripción de las serranas propuesta por el Arcipreste. En mitad de la sierra del Guadarrama, aterido de frío y con riesgo de morir congelado, el narrador se encuentra con un "vestiglo", "la más grande fantasma que vi en este siglo: / yeguariza trefuda, talla de mal çeñiglo". Esto es, le sale al paso al maltrecho clérigo una yangüesa valentona, "trefuda", de mal ceño o mala catadura. A pesar de todo, el viajero a cambio de un ostalaje –pago u hospedaje– pernocta en la cabaña de esta "grand yegua cavallar" que "traía por el garnacho las sus tetas colgadas" y le cuenta hasta tres veces las costillas. Si la serrana de Boxmediano de Santillana es "más clara que sal'en mayo / ell alva nin su luzero", la del Arcipreste resulta horrenda, con "su boca de alana, grandes rrostros é gordos; / Dyentes anchos é luengos, cavallunos, maxmordos; / Las sobreçejas anchas é más negras que tordos".

Como se aprecia, el idealismo de Santillana contrasta con el realismo del que se sirve el Arcipreste para proponer un ejercicio de parodia de un modelo literario, de un ejercicio áulico que llegó a alcanzar un gran esplendor. El Arcipreste arremete contra ese paradigma pintando una serrana o vaqueriza hiperrealista e incluso desagradable. Rubén Caba, abundando en esa literariedad, indica que "Otra cosa es que sus encuentros con las vaqueras sucediesen tal y como él los refiere; seguramente que las escaramuzas eróticas están repujadas de capricho literario, pero también es muy probable que Juan Ruiz se topara con sus protagonistas en las proximidades de los puertos, frecuentados entonces por mozas que cuidaban de su hato de ganado".[6]

Un siglo después, y contemporáneo del Marqués de Santillana, el Arcipreste de Talavera escribe el *Corbacho* –que toma el título de *Il Corbaccio* de Boccaccio– para reaccionar ante el cultismo de Juan de Mena. Como se ve, los movimientos literarios españoles tienen mucho de respuesta ante la instauración de un género.

Coincidencias: el monje de Ripoll, Juan Ruiz y Cavalcanti

¿Cuál es la situación de los clérigos vagantes en España? El Monje de Ripoll, un estudiante expone unos deseos personales cercanos a lo que hemos dado en denominar corriente goliárdica; por otro lado, y de una intencionalidad muy diferente, un texto como el *Libro de Buen Amor* que ataca a una institución, el único testimonio escrito que pertenece a un "goliardo", Juan Ruiz. Sin embargo, el del Arcipreste no es un caso aislado: Alfonso X tiene que regular la situación clerical, como se muestra en *Las siete partidas*. Simple y llanamente, se está comenzando a crear un espacio laico en el que se investiga de una manera empirista para obtener una teoría coherente del amor humano desvinculada de la Iglesia. Durante el siglo XII se difunde considerablemente por toda Europa el *De amicitia* de Cicerón, el

[6] Caba, Rubén, *Por la ruta serrana del Arcipreste*, Madrid, Libertarias, (1976) 1995, pp. 222–223.

De spirituali amicitia de Aereldo y se traduce la Ética a Nicómaco de Aristóteles. Andreas Capellanus escribe el manual *De amore* a comienzos del siglo XIII y Guittone d'Arezzo, a mediados de ese mismo siglo, habla del amor como "catastrófica locura". Y a finales, Dante escribe su *Vita nuova (Vida nueva)*, entre 1292 y 1293, el claro antecedente del *Cancionero* de Petrarca. Para Juan Ruiz, la celebración del pecado está precisamente en el acogerse a los instintos que marca la madre Naturaleza, pues, ante todo, es un hombre: "E como yo soy home como otro pecador / hobe de las mujeres a las veces grand amor (7bab)". La construcción de la identidad de Juan Ruiz a través de la literatura y del autobiografismo para dar mayor autoridad y veracidad a su relato, son rasgos que vemos también en la *Vita nuova* dantesca; y la necesaria correspondencia que debe haber en el amor y por la que aboga el Arcipreste la encontramos en alguna de las rimas de Guido Cavalcanti, como la titulada "Donna me prega", cuando el poeta se refiere a los méritos de los espíritus agudos que no excusan el "entendimiento" –*intendimento*– de estar con los otros[7]. Esa necesidad de estar junto a la amada también la encontramos en el monje de Ripoll, cuya obra se enmarca también en un contexto culto, el del monasterio benedictino de Santa María de Ripoll, en cuyo *scriptorium* se compiló una Biblia con magníficas ilustraciones y fragmentos introductorios a los textos sagrados. Sin lugar a dudas que el anónimo monje trabajó en aquel estudio. Todas las corrientes culturales europeas del Medioevo pasaron por allí y fueron asimiladas por el abad obispo de Oliva y Juan de Fleury en los siglos XI y XII. El monje de aficiones goliardescas escribió en el reverso de uno de estos libros unos versos profanos escritos en latín, influido por sus lecturas y por los clérigos itinerantes que llegaban al monasterio: "La milicia del amor", "A la amiga", "Cómo amó por primera vez", "Alabanzas de la amiga", "Sobre el amor", "A la llegada de la amiga", "Quejas sobre la ausencia de la amada", "Falsedad de la mujer", etc., son algunos de los títulos de este corpus, compuestos por una veintena de poemas eróticos encontrados por pura casualidad. El monje conjura literariamente el dolor que causa el deseo amoroso a través de su satisfacción en unos bellísimos versos: "Temiendo su locura me puse a servir al amor, / y despreciando el terror evito así su dolor"[8]. El amor es una milicia que llama a filas: la leva del amor no admite espera ni negativa, ni siquiera la de la consagración. ¿Cabría hablar de coincidencias o de corriente? Lo cierto es que las penas son cada vez más duras y se ha de amenazar de una manera cada vez más rotunda, imponiendo castigos más contundentes.

En tiempos del Arcipreste existía un caos, el del siglo XIV, proveniente de los altercados de la nobleza y la pérdida de autoridad del monarca, el apoyo fundamental de la Iglesia. Voces como la del Arcipreste o la del monje de Ripoll, que exponían que el hombre tiende por naturaleza a unirse sexualmente con la mujer, "porque es umanal cosa el pecar", debían ser acalladas o combatidas por la literatura oficial. El Arcipreste hace un esfuerzo por adaptar la efusión sexual al ámbito cristiano, asimilando las uniones fuera del matrimonio al pecado de la Iglesia. Es el "pecar" lo que hace humano al hombre. Adapta y también modifica el amor cortés, el desarrollado al margen del matrimonio, haciendo que las vaquerizas y pastorelas que le precedieron se transformen en un género caricaturesco en la que la serrana toma la inciativa de un amor físico, que fuerza incluso

[7] Cavalcanti, Guido, "Dueña me ruega si querré decir", en Alighieri, Dante y Cavalcanti, Guido, *La vida nueva y Rimas*, trad. de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver, Madrid, Siruela, 2004, pp. 146–151.

[8] Arias y Arias, Ricardo, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 111.

al viajero tornadizo y vacilante y obtenga una retribución en especie, joyas y vestidos. Un planteamiento como vemos que nada tiene que ver con el resto del mester de clerecía, ni con las vidas de santos, milagros y loores, etc. Si el poeta de clerecía tomaba como referencia varios libros que adaptaba en su anónima labor de compilador en el *scriptorium*, a diferencia de "muchos clérigos sinples, que non son tan letrados" –como dice Juan Ruiz–, los últimos goliardos son los primeros autores, en el sentido moderno de la palabra; quieren que se les juzgue por su escritura personal, por su testimonio, no por la *auctoritas*. Para Gonzalo de Berceo, por ejemplo, si "Non lo diz la leyenda, non soy yo sabidor" o "Lo que non es escripto, non lo afirmaremos", en *Vida de Santo Domingo*. Para el Arcipreste, lo vivido es constatado y ofrecido al lector como fruto de la experiencia.

La "Cántica de los clérigos de Talavera" que incluye Juan Ruiz se encuentra sin duda en la línea goliardesca de la transgresión, pues nos habla del desacato por parte de una comunidad de arciprestes de las órdenes dadas por un arzobispo. Pocos versos antes leemos: "Señores, dat al escolar / que vos viene demandar"(1650ab), la fórmula que utilizaban los *clerici vacantes* cuando llegaban al palacio arzobispal o a los monasterios. La *Consultatio sacerdotum*, atribuida al goliardo Walter Mapes, le sirve al Arcipreste de modelo. Tan es así, que podríamos barruntar cómo debió de terminar el *Libro de Buen Amor*; que se interrumpe en mitad de la narración de la cántica y se cierra de pronto con los dos cantares de ciegos. A las razones que oponen los diferentes grados de la organización del cenobio a la carta del Papa que les envía el prelado –el arzobispo– les da remate un monje predicador, que aduce varios ejemplos bíblicos de gratificante compañía de mujeres: "Tendremos, pues, los clérigos dos concubinas; los monjes y canónigos otras tantas o tres; los decanos y prelados cuatro o cinco; y así cumpliremos las leyes divinas"[9]. El final que tenía planeado Juan Ruiz debía de ser más o menos así, toda vez que sigue de cerca la composición de Mapes.

Juan Ruiz y Petrarca: dos personalidades paralelas

Si tuviéramos que buscar una personalidad equivalente a la de Juan Ruiz por aquellos mismos años, ésa es la de Francesco Petrarca, considerado el padre de la lírica occidental e inventor del Humanismo. Petrarca, al mismo tiempo que el Arcipreste describía la situación clerical de los arciprestazgos y autor con cuya obra se puede establecer una estrecha coincidencia, escribió también algunas églogas y sonetos denunciando esta situación de la Iglesia, como el 114, "De la impía Babilonia, de la que ha huido" de su *Cancionero (Canzoniere)*, en el que arremete contra la corte papal de Aviñón que regentaba Clemente V.

Como en el caso del Arcipreste, la poesía de Petrarca nace del estudio de los antiguos a la que añade la experiencia: la relectura de los códices de Livio, Propercio, Quintiliano y Cicerón lo convierten en un poeta erudito. Abrió el camino al joven Boccaccio y se anticipó al Humanismo. Por su parte, Juan Ruiz estudió fuentes canónicas, teológicas y filosóficas a las que también añadió una experiencia. La gestación del *Libro de Buen Amor* coincide con la del *Cancionero* y el largo poema de los *Triunfos*, otra *commedia* que arranca con un "Triumphus cupidinis", asistimos a la transformación de un corpus de sabiduría procedente del latín en una lengua vulgar, romance, más accesible para todos.

[9] Arias y Arias, *op. cit.*, p. 247.

Es el trabajo de toda una vida el que el Arcipreste y Petrarca nos presentan. Quizá no nos estemos dando cuenta de que la literatura castellana se entiende mejor en un plano paneuropeo. Si a Petrarca se le llama el primero de los modernos, sin duda el Arcipreste también lo es: grandes poetas y eruditos que conocen a fondo a los escritores latinos y escriben en lengua vernácula. Alienta en ellos una firme voluntad de *imitatio* y no se concibe la escritura sino a través de la reescritura; el plagio o la copia de modelos, en mayor o menor grado de ajuste, lejos de constituir un demérito, se erige en una muestra de autoridad y sabiduría.

Herejes, goliardos y el sustrato de la filosofía natural

En el siglo XIV tienen lugar las herejías de los valdenses, los begardos y los prealumbrados, que condenaban la propiedad y el santo lazo matrimonial por considerarlo antinatural. El papa Clemente VI ataja hacia 1344 con fuerza estos movimientos, haciendo que estos clérigos y monjes fueran *combustus* (quemados), según nos cuenta Álvaro Pelagio en el *Planctus Ecclesiae*. Para estos seguidores de Golías y la vida libre, si la perfección se ha alcanzado, se "puede conceder libremente al cuerpo cuanto pida, ya que la sensualidad está domeñada y sujeta a la razón", y en el séptimo capítulo condenatorio leemos que los herejes consideran "que el acto carnal es lícito, porque a él mueve e inclina la naturaleza"[10], palabras que recuerdan a las del Arcipreste inclinación del hombre al loco amor: "mas non se parte ende ca natura lo enriza"(75). Este hombre "enrrizado" de Juan Ruiz, "omne como otro, pecador", ha de probar las cosas: "provar omne las cosas non es por ende peor"(76). Aquí es donde las fronteras entre la herejía y los clérigos vagantes se diluyen, al rebufo de la proliferación de las órdenes mendicantes; para Pelagio "se extendieron por Italia, Alemania y Provenza, haciendo vida común, pero sin sujetarse a ninguna regla aprobada por la Iglesia [...] Vivían ociosamente y en familiaridad sospechosa con mujeres. Muchos de ellos eran frailes que vagaban de una tierra a otra huyendo de los rigores de la regla. Se mantenían de limosnas, explotando la caridad del pueblo con las órdenes mendicantes"[11].

Si en España Alfonso X se las ha de ver –como se aprecia en una lectura atenta de *Las siete partidas*– con la vida relajada del clero y Alfonso XI con los desmanes de la nobleza levantisca más el continuado desorden eclesial, no es de extrañar que el canciller Ayala acuda también al concepto de buen amor –"e tómanlo en las manos sin ningún buen amor"–, como el Arcipreste, retratando una Castilla de obispos que cierran los ojos ante la compra de los sacramentos a cambio de plata. Si nos cabía alguna duda respecto al retrato de Juan Ruiz, al que algunos insisten en calificar de hiperbólico en su totalidad –y que, en ciertos aspectos sin duda lo es–, basta echar un vistazo al formidable *Rimado de Palacio* del canciller, basta con acudir a un testigo ajeno a la Iglesia, no sujeto a su jurisdicción, para comprobar que los arciprestes, prestes, clérigos y clerizones, reunidos en el cenobio, temen la llegada de uno de ellos con la carta papal prohibiendo el concubinato. El Concilio de Valladolid de 1322 denuncia los actos lúdicos y profanos a los que acudían con toda naturalidad clérigos y prelados y el Concilio de Toledo en 1324 "se duele de ver a los prelados de la arquidiócesis toledana disipados en el liviano espectáculo que las soldaderas hacían de sus cuerpos".

[10] Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, I, Madrid, B.A.C., 2006, p. 517.
[11] Pelagio, op. cit., p. 518.

El goliardismo evidente de Juan Ruiz

En el *Libro de Buen Amor*, aparte de la mencionada "Cántica de los clérigos de Talavera", podemos calificar de fuerte ascendente goliardesco el fragmento titulado "De cómo clérigos e legos e frailes e monjas e dueñas e joglares salieron a recebir a Don Amor" o en "De cómo Trotaconventos consejó al arçipreste que amase alguna monja e de lo que le contesçió con ella", amén de los mencionados "Señores, dat al escolar" y los dos cantares de ciegos que cierran in medias res la obra, algo que no nos ha de extrañar pues el *Libro de Buen Amor* es, ante todo, un trabajo acumulativo, un *work in progress* o lo que Mack Singleton ha llamado a *work of accretion*[12]. Aún más: en el fragmento titulado "En quáles instrumentos non convienen los cantares de arávigo" (vv. 1514 y ss.), Juan Ruiz dice a las claras qué está escribiendo y cómo sospecha que le va a faltar espacio:

> Cantares fiz algunos, de los que dizen los çiegos,
> e para escolares que andan nocherniegos,
> e para otros muchos por puertas andariegos,
> caçurros e de burlas: non cabrian en diez pliegos.

Volviendo a "De cómo clérigos e legos... salieron a recebir a Don Amor", la influencia del género alegórico de la disputa medieval es evidente y este género es netamente goliárdico. La *Razón de Amor y los denuestos del agua y el vino* (h. 1205) comienza con la narración en primera persona, de nuevo la faceta experimental o testimonial que da pie al debate en que cada protagonista alegórico aduce las razones de su valía o su superioridad frente a los demás. Pero lo que nos importa aquí es que estamos ante otro escolar goliardo que escribe en castellano y firma como López de Moros –seguramente un copista o un recitador–: *"Lupus me fecit de Moros"*; su fuerza testimonial es arrolladora:

> Un escolar la rrimó
> que siempre duenas amó,
> mas siempre ovo cryança
> en Alemania y en Françia;
> moró mucho en Lombardía
> por aprender cortesía[13].

El mecanismo literario del Arcipreste es idéntico: un hombre que ha llegado a la madurez después de viajar y de aprender, de haber compartido experiencias con juglares y escolares. Mantiene la orientación didáctica, natural en los estudiantes, y se sirve de la personificación culta.

La pelea que mantienen en el *Libro de Buen Amor* don Carnal y doña Cuaresma o la del propio Arcipreste con don Amor se desarrollan en los mismos parámetros que la del Agua y el Vino. En el siglo XII, el poema del "Concilio de Amor de Remiremont" recoge una disputa en que trata de dirimir nada menos que sobre las ventajas del amor de un clérigo sobre el de un caballero, composición en la que se inspira el Arcipreste para escribir cómo clérigos y caballeros se disputan el hospedaje de don Amor. Si el testimonio de este género de las disputas anterior al *Libro de Buen Amor* denota su origen

[12] Singleton, Mack, "Review" en *Hispanic Review*, XLII, 1975, pp. 409–411.
[13] Díaz–Plaja, Guillermo, *Antología mayor de la literatura española*, tomo I, Barcelona, Labor, 1969, p. 201.

goliárdico, de nuevo el Arcipreste acude a este ascendente para reformular un nuevo texto sin perder de vista sus orígenes. Juan Ruiz declara llanamente que tras cada aventura se va por un tiempo a su tierra a "folgar" o a su "casilla e fogar" y allí recibe cartas de mensajeros y debates. Las disputas, mínimas formas teatrales, diálogos o monólogos, que recitaban los goliardos y juglares que llegaban a los palacios y los monasterios, son formas carnavalescas, formas de la folía. De hecho, a propósito del carácter carnavalesco, George F. Whicher define a Walter Mapes y a Golías, los goliardos cuyas composiciones latinas inspiran a Juan Ruiz, como un antecedente de François Rabelais[14].

¿Estamos ante un arcipreste que satiriza a otros congéneres que adolecen del mismo pecado? No. El punto de vista del narrador es benevolente y no entra en valoraciones, a diferencia del canciller. Rubén Caba es de esta opinión: el Arcipreste no ataca al arzobispo don Gil[15]. El Arcipreste es el último goliardo y al igual que ellos, si bien con una carga mayor de dogma católico que en los goliardos está ausente, sitúa a la Naturaleza y a las necesidades que crea en el hombre bajo la atenta vigilancia de Dios y la Virgen. Si para López de Ayala la actitud de los clérigos es inmoral, para el Arcipreste esta inmoralidad proviene precisamente de la propia situación. Como apunta Vicente Reynal, todo parece indicar que el Arcipreste, "antes de ser ordenado sacerdote, debió de pertenecer al grupo de juglares sueltos que iban de pueblo en pueblo a alegrar a la gente sencilla en sus festividades típicas, y también, de palacio en palacio o por los castillos y hasta por alguna que otra iglesia y palacios episcopales"[16]; la estructuración del libro, la presencia en cánticas y cantares de ciego y escolares aprehendidos en sus años mozos de textos latinos goliárdicos, y la reflexión, desde un punto de vista de la filosofía natural, de que la llegada del Amor resulta inevitable, así lo atestiguan.

¿Podemos por tanto limitarnos a afirmar que en el Arcipreste de Hita existe sólo "cierto" goliardismo cuando los géneros y formas goliárdicas vertebran su obra? Como Cervantes con los libros de caballerías, Juan Ruiz quiso realizar la última gran obra goliárdica cuando los concilios celebrados en España entre 1227 y 1239 estaban dando ya a su fin con este grupo de amantes de la libertad, la poesía y el amor. Cada vez parece más claro que, si bien Juan Ruiz no practicaba esa vida errante, conocía muy a fondo su cultura y se movió en un amplio espacio geográfico. La *confessio* como género retórico no es más que una excusa para desarrollar todo un tratado amoroso que no niega ni condena ninguna debilidad humana más allá del calificativo humilde, benevolente y universal de pecador, por cuanto éstas provienen de la valiosa experiencia a la que acude todo filósofo natural, "porque es umanal cosa el pecar".

[14] Whicher, George F., *The goliard poetas. Medieval latin songs and satires*, New York, New Directions 1965.
[15] Caba, Rubén, artículo publicado en el diario *Informaciones* el 23 de sep. de 1976.
[16] Reynal, Vicente, *El Buen Amor del Arcipreste y sus secretas razones*, Valencia, J. Doménech, 1982, p. 38.

Bibliografía

Alfonso X el Sabio, *Las siete partidas. Antología*, de Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Castalia, 1992.

Arias y Arias, Ricardo, *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.

Caba, Rubén, artículo publicado en el diario *Informaciones* el 23 de sep. de 1976.

Caba, Rubén, *Por la ruta serrana del Arcipreste*, Madrid, Libertarias, (1976) 1995.

Cavalcanti, Guido, "Dueña me ruega si querré decir", en Alighieri, Dante y Cavalcanti, Guido, *La "Vida Nueva" y "Rimas"*, trad. de Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver, Madrid, Siruela, 2004.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Antología mayor de la literatura española*, tomo I, Barcelona, Labor, 1969.

Hernández Esteban, María Hernández, "Prólogo" a Villena, Luis Antonio de, *Dados, amor y clérigos*, Madrid, Cupsa, 1978.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992 (seguimos todas las citas por esta edición).

López de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio*, de. de Germán Orduna, Madrid, Castalia, vv. 224-230.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, I, Madrid, B.A.C., 2006.

Pelagius, Álvaro, *Planctus ecclesiae*, cit. por Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, I, Madrid, B.A.C., 2006.

Reynal, Vicente, *El "Buen Amor" del Arcipreste y sus secretas razones*, Valencia, J. Doménech, 1982.

Singleton, Mack, "Review" en *Hispanic Review*, XLII, 1975.

Whicher, George F., *The Goliard Poets. Medieval Latin Songs and Satires*, New York, New Directions, 1965.

Recepción y cortesía en el *Libro de Buen Amor*

Francisco Bautista
Universidad de Salamanca

Como ha señalado la Profa. Louise Haywood en su conferencia plenaria, la aportación del Prof. Alan Deyermond a los estudios sobre el *LBA* se divide o se reparte entre los trabajos elaborados desde la perspectiva de la historia de la literatura y los trabajos de crítica literaria. Esta disyuntiva, que en cierta medida se plantea ante cualquier obra medieval de la calidad literaria del *LBA* (pienso, por ejemplo, en el *Cantar de mio Cid* o en la *Celestina*), fue señalada con total claridad por el propio Deyermond al comienzo de su reseña del libro de Anthony Zahareas sobre el 'arte de Juan Ruiz', donde destacaba dicha publicación como un ejemplo de crítica literaria, indicando que tal perspectiva aún se encontraba poco desarrollada a propósito de los textos literarios castellanos de la Edad Media. Vale la pena recordar aquí sus palabras, que sirven como un breve programa de crítica e historia literaria:

> La crítica literaria, cuando se aplica a las obras medievales, se encuentra con más problemas de los habituales. Aparte de las contingencias que ha de afrontar el crítico de cualquier obra, nueva o vieja, existe el peligro de que un conocimiento inadecuado del trasfondo literario, histórico o lingüístico le haga perder de vista completamente su objetivo. Si, por otra parte, se concentra en exceso en dicho trasfondo, acaba por dejar a un lado la crítica literaria en favor de la historia literaria. (Deyermond 1967: 211; traducción mía)

La dialéctica entre historia y crítica, entre poética y hermeneútica, es enunciada aquí con total clarividencia y rigor, y se diría que esta distinción ha guiado buena parte de los esfuerzos del Prof. Alan Deyermond no sólo en el estudio del *Libro de Buen Amor*, sino en general de los textos medievales.

No es mi intención aquí llevar a cabo una crítica literaria del poema. Me gustaría en cambio comentar la labor histórica desarrollada por Deyermond y cómo ésta afecta a nuestro conocimiento del texto y a una más justa comprensión del mismo. En suma, cómo los avances sobre la percepción histórica del *Libro de Buen Amor* no sólo han permitido situarlo con más precisión en su contexto sino cómo también han abierto nuevas vías para la interpretación crítica del poema. En este sentido, y como un complemento de los estudios sobre las fuentes y la recepción del *Libro*, Alan Deyermond ha destacado, por un lado, sus conexiones con otros textos de la época, como el *Libro del cavallero Zifar* (Deyermond & Walker 1969), y por otro ha ido inventariando y analizando las menciones al texto más antiguas (Deyermond 2004a, con referencias a sus trabajos anteriores). A este respecto, resulta ejemplar su estudio (Deyermond 1974) de los folios finales del ms. 2497 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, en los que se conservan unas anotaciones misceláneas con algunos versos del *Libro de Buen Amor*. Sobre unos párrafos bastante imaginativos de Ramón Menéndez Pidal (1924: 296-307), los estudiosos habían repetido que tales folios reflejaban el programa de un juglar cazurro, e incluso que tales folios

podían catalogarse como derivados de una recitación juglaresca. Gracias a un minucioso estudio de estos pasajes, Deyermond pone en evidencia la dificultad de tales hipótesis, y plantea la posibilidad de que se trate en cambio de una especie de florilegio o, mejor, de las anotaciones para la elaboración de un sermón.

En este cambio de perspectiva, que a primera vista podría parecer anecdótico, se encuentra el germen de una renovación en el entendimiento de la audiencia y la recepción del *Libro*. En efecto, hasta ese momento el poema de Juan Ruiz había sido considerado como un texto vagamente juglaresco, que había de recitarse en las plazas de las ciudades y en los caminos. En este trabajo se encuentra ya, *in nuce*, una refutación de tal teoría: si el uso del *Libro de Buen Amor* se desarrolla en el marco de actividades que tienen que ver con un entorno letrado, ello permite entrever que el público del poema no había sido tampoco el mismo de un juglar cazurro, no había sido un público iletrado, sino una audiencia capaz de reconocer buena parte de la carga alusiva del texto, de su potencial paródico, es decir, un público familiarizado con un conjunto de textos latinos y corteses, en suma, un público fuertemente literario. Estas sugerencias fueron desarrolladas plenamente por Jeremy Lawrance (1984) en un magistral trabajo sobre la audiencia de Juan Ruiz que todavía constituye un hito indispensable en los estudios sobre el *Libro de Buen Amor*.[1] Es más, estaría por afirmar que este cambio de perspectiva sobre la audiencia y la recepción de poema es uno de los que posee mayores implicaciones histórico-literarias, y también uno de los que ha propiciado una renovación más fructífera en nuestra concepción sobre el texto.

Los trabajos de Alan Deyermond sobre la recepción del texto culminaron en su conferencia dada en este mismo marco, en el I Congreso Internacional (2004a), donde recopila todos los datos conocidos y ofrece una segura información sobre los mismos. Con su característica sutileza, evita forzar los datos en función de una teoría y muestra la diversidad de la recepción, que en buena medida ha de reflejar la diversidad de sus públicos: letrado, cortés, urbano. Pues aunque nuestras perspectivas sobre este problema parecen ser ahora más ajustadas, no por ello puede darse por zanjado. La alusión constante en el texto a las dueñas parece reflejar en efecto un público cortesano, algo que vendría corroborado por la presencia del texto en bibliotecas regias o en la obra de poetas cortesanos. Pero al mismo tiempo, como observó Lawrance (1984), la parodia y la elaboración del poema parecen reflejar un público familiarizado con prácticas universitarias, y no otra cosa sugiere su copia por Alfonso de Paradinas y su difusión entre los círculos universitarios de Salamanca. ¿Cuál de éstas es la audiencia primigenia del texto? ¿Cabe pensar en públicos diversos?

Me gustaría, en esta breve ponencia, llamar la atención sobre una serie de textos que pueden guardar una cierta relación con el poema de Juan Ruiz, una cercanía de tonos y temas en la que quizá en alguna ocasión pueda encontrarse el contexto en romance de la parodia de Juan Ruiz o un eco o una referencia del poema. Hace ya algunos años, en un artículo publicado en 1970, Diego Catalán indicó la sintonía que guarda el elogio del amor en el texto de Juan Ruiz con unas coplas sobre el mismo asunto en el *Poema de Alfonso XI*, en el marco del elogio que allí se hace a propósito de Leonor de Guzmán (1970: 78-82). Como es sabido, este poema historiográfico fue compuesto en 1348, poco después entonces que el *Libro de Buen Amor*, y parece responder bien a la ideología

[1] Concluye Lawrance: 'There never was a "público callejero"; nor was the *Libro de buen amor* ever intended for the repertory of a *juglar cazurro*' (1984: 237).

promovida por el rey, como se observa también en el Ordenamiento de la Banda, donde el amor cumple una función esencial dentro del mundo caballeresco.[2] He aquí algunos de los versos del *Poema*: 'Omne que non ha amor / nunca puede bien fazer, / nin vevir a su sabor, / nin aver bien nin plazer. // El amor ha gran vertud, / Dios le quiso dar tal gracia: / a los buenos da salud, / fázelos salir a plaça; // a los reys faz olvidar / los regnos e su valía / por fama e prez ganar / e provar cavallería; // faz al señor muy granado, / gracioso e compañero, / omilde e mesurado, / caçador e muy montero' (coplas 384-87; Victorio 1991: 117-18). Basta comparar este pasaje con algunos de los versos del elogio del amor en Juan Ruiz para apreciar la cercanía entre ambos textos: 'Muchas noblezas ha en el que a las dueñas sirve: / loçano, fablador, en ser franco se abive; en servir a las dueñas el bueno non se esquive, / que, si mucho trabaja, en mucho plazer bive. // El amor faz sotil al omne que es rudo, / fázele fablar fermoso al que antes es mudo; / al omne que es covarde fázelo muy atrevudo, / al perezoso faze ser presto e agudo' (coplas 155-56; Blecua 1992: 47-48). Es obvio que el texto de Juan Ruiz posee un tono irónico del que carece por completo el *Poema de Alfonso XI*, pero éste a su vez permite entrever el ambiente sobre el que ironiza.[3]

Uno de los problemas cruciales del texto de Juan Ruiz es, como se ha señalado ya, el de los textos líricos que han desaparecido o que no han llegado hasta nosotros. La forma del texto es la de un *prosimetrum*, y a este respecto cabría recordar también la forma de la *Historia troyana polimétrica* en la que se propone una experiencia similar, sobre una materia en la que se destaca su componente erotológico. Aunque Menéndez Pidal defendió una fecha temprana para este texto, las investigaciones posteriores favorecen una datación más tardía, justamente en el contexto de la literatura en la corte de Alfonso XI. Según ha indicado Pedro Cátedra, uno de los modelos es aquí el del román idílico, al que el propio Juan Ruiz alude hacia el final del poema, y concluye que la *Historia* destaca con la alternancia de verso y prosa unos episodios con la intención de plantearlos 'como un *casus amoris* y, en consecuencia, un ejemplo que puede servir para la discusión de comportamientos amorosos y sobre la naturaleza del amor humano' (Cátedra 1993-94: 341). Una discusión similar, con carácter paródico, se encuentra en la base del *Libro de Buen Amor*, como reconoce el propio autor en el prólogo en prosa: 'Empero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello' (Blecua 1992: 10).

Lo interesante, a mi modo de ver, de la comparación con estos dos textos no estriba tanto en la posible relación directa o indirecta, sino en que muestran la preocupación por una misma serie de temas y problemas, y dan la medida del interés por ellos en la corte de Alfonso XI. Si, como ha escrito Jeremy Lawrance, el escritor debe tener en cuenta el sentido que su audiencia tiene de la tradición literaria al parodiarla (1984: 220), ambos textos podrían ser indicativos de esa tradición en la literatura romance, y

[2] 'Et por esto se fizo esta orden de la Vanda por que los cavalleros que quisieren seer en esta orden et tomaren la Vanda, que ayan en sy estas dos virtudes mas que otros cavalleros: seer leales a su señor et amar lealmente a aquella en quien posiere su coraçon' (Daumet 1923: 23).

[3] Téngase en cuenta también el texto de la *Crónica carolingia*, obra a la que me refiero más adelante: 'E non es maravilla, señor, de Flores amar esta donzella, ca amor non cata linaje nin riqueza nin bondat, mas ésta es su razón de seguir su voluntad' (ms. 7583 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 16r). Por otra parte, 'Juan Ruiz no sólo dirige la palabra a las dueñas, sino que permite que su presencia (virtual, si se quiere) afecte y coloree el decoro y el tono ético –el *ethos*, en términos aristotélicos– del texto. La intromisión de esta sensibilidad femenina implica una atmósfera cortés, y afecta incluso al estilo del poema' (Lawrance 2005: 121).

aportar pistas sobre algunos de los contextos sobre los que Juan Ruiz ironiza. Porque, en efecto, no deja de ser notable que tanto la *Historia troyana* como el *Poema de Alfonso XI* son absolutamente serios en sus declaraciones sobre el amor o en su planteamiento de los casos amorosos, muy al contrario de lo que sucede con el *Libro de Buen Amor*. Así pues, las dos obras aquí mencionadas permiten entrever el desarrollo de una literatura en romance castellano que da un contexto y una materia para la parodia de Juan Ruiz. Por último, este contraste favorece también la idea de una recepción cortesana del texto, en la medida en que algunos de sus referentes al menos pertenecen a este entorno.

Pero, como he señalado antes, la recepción del *Libro* también aporta pistas sobre su audiencia, y éste es uno de los campos donde los avances del Prof. Alan Deyermond han sido más notables y más influyentes. Quisiera apuntar aquí la posible descendencia del texto en uno de sus pasajes más característicos, el de las imprecaciones contra la muerte tras el fallecimiento de Trotaconventos. Aunque se trata de un tópico bastante común, hay al menos dos textos que guardan estrechas semejanzas con el *Libro de Buen Amor* y que pueden ser vistos como textos inspirados por esta obra. Felix Lecoy, al estudiar este motivo a partir de las coplas de Juan Ruiz, señaló su proximidad con un poema de fray Diego de Valencia sobre el mismo tema (1974: 204-05; también Lida 1940: 118). La sugerencia de Lecoy no ha sido desarrollada, al menos hasta donde sé, en ulteriores estudios, pero una comparación entre ambos textos apunta de hecho a que el *Libro de Buen Amor* sirvió de inspiración para su texto. Veamos algunos pasajes enfrentados:

Fray Diego de Valençia	*Libro de Buen Amor*
Dime, Muerte, ¿por qué fuerte es a todos tu memoria? [...]	Enemiga del mundo, que non as semejante, de tu memoria amarga non sé quien non se espante.
Religiosos muy famosos, papas reyes, emperadores, soberviosos, poderosos, fijosdalgo, labradores, no son peores nin mejores ante ti nin más graçiosos: pecadores con dolores van del mundo deseosos. Crueldat sin piedat son falladas en tus salas, moçedat e vegedat por un preçio las egualas [...]	Muerte, al que tú fieres, liévaslo de belmez, al bueno e al malo, al rico e al refez, a todos los egualas e los lievas por un prez, por papas e pos reyes non das una vil nuez. Non catas señorío, debdo nin amistad; con todo el mundo tienes cotiana enemistat; non ay en ti mesura, amor nin pïedat, sino dolor, tristeza, pena e grand crüeldad. (1520-22)
Los maridos muy queridos de sus lindas mugeres, son avidos aborridos desque tú muerte los fieres [...]	De padres e de madres los fijos tan queridos, amigos de amigas deseados e servidos, de mugeres leales los sus buenos maridos, desque tú vienes, Muerte, luego son aborridos. (1527)
Los amigos que castigos davan buenos sin falençia, son antigos enemigos con la tu triste presençia [...]	
¡Muerta seas e perdida! (Dutton & González Cuenca 1993: 353-54; ID1636)	¡Ay Muerte! ¡Muerta seas, muerta e malandante! (1520a)

La repetición de los mismos elementos y el uso de las mismas rimas indica que fray Diego de Valencia tuvo presente el texto de Juan Ruiz al componer su poema. Es más, el hecho de que se trate de un pasaje esencialmente retórico sugiere que el *Libro de Buen Amor* no sólo fue bien conocido por buena parte de los poetas del *Cancionero de Baena*, sino que como en este caso se contempló ya como un texto modélico, de la misma manera que sería usado en la miscelánea de retórica que lo cita en la segunda mitad del siglo XV (BNM, ms. 9589; véase Deyermond 2004a: 133).

El segundo eco al que aludía es menos seguro, aunque guarda también una fuerte semejanza de tono con el *Libro de Buen Amor*. Se encuentra en la sección que narra la historia de Flores y Blancaflor en la *Crónica carolingia* o *fragmentaria*, de fines del siglo XIV, en el momento en que el protagonista cree muerta a su amada (Bautista 2004). La *Crónica* incluye aquí una imprecación contra la muerte en boca del muchacho que está ausente en el resto de las versiones del relato. Como es sabido, la historia narra los amores de dos jóvenes que nacieron en el mismo día y que se han educado juntos, aunque la diferencia en su condición y en su religión los separa. Los padres del infante intentan apartarle de su amada enviándole junto a sus tíos, pero cuando son informados de que el joven no puede olvidarse de Blancaflor, deciden matarla. Apiadándose de ella, resuelven venderla a unos mercaderes, y después convencer a su hijo de que ha muerto. Cuando Flores ve la falsa tumba de la amada, pronuncia este discurso contra la muerte:

> E cuando acordó dixo contra la muerte en esta manera: '¡Ay muerte! ¿Por qué non me matas? Ca yo non cobdicio más bevir, pues que muerta es Blancaflor [...] Ciertas, muy grand desaguisado faze la muerte en dexar a mí, aviendo de levar a ella. ¡Ay muerte! ¿Por qué non me vienes e por qué non me matas? Tus fechos son sin razón porque non catas sazón nin tiempo, que matas a las moças e dexas bevir a las viejas, e matas las homildosas e las buenas e dexas bevir las sobervias e las malas. ¿Qué te fizo mi amiga con quien avía sabor? Mucho me feziste grand tuerto en me la levar, e fázesme mayor tuerto porque me non matas; mas agora non te rogaré, que yo mesmo me mataré por ella'. (BNM, ms. 7583, fols. 14-15)

Como he señalado, los parecidos no son tan claros como en el anterior caso, pero cabe contemplar que este desarrollo del adaptador castellano hubiera estado inspirado por el recuerdo del *Libro de Buen Amor*. En efecto, a lo largo de la *Crónica*, su autor va dando muestras de unos amplios conocimientos sobre la literatura romance, y es capaz de colocar el encuentro de los amantes bajo el paradigma estructural del alba, con el recuerdo de un poema tradicional, o de presentar la conversión de Flores y del sur de la Península bajo el modelo de la conversión de Bretaña por san Agustín de Canterbury, según refería la leyenda artúrica. Nada extraño, pues, que hubiera tenido en cuenta el pasaje de Juan Ruiz a la hora de desarrollar la reacción de Flores ante la supuesta muerte de la amada, con lo que también caracteriza la locura de amor. Más allá, en cualquier caso, de la relación directa, este pasaje muestra de forma diferida (puesto que la *Crónica* es posterior al *LBA*) el fondo sobre el que ironiza Juan Ruiz y apunta nuevamente a un entorno cortés como el espacio de la difusión del poema.

Ahora bien, si hemos de pensar en una audiencia fundamentalmente cortés para el *Libro de Buen Amor*, cabría plantearse de qué corte se trata. No pretendo con ello trazar una argumentación más sutil de lo aconsejable. Sabemos que el *Libro* fue escrito en la época de Alfonso XI, pero recientemente los Profs. Carlos Heusch y Georges Martin

han propuesto que el libro no fue escrito para la corte del rey, sino para la corte de la reina, preterida a causa del favor dado a Leonor de Guzmán. Es, sin duda, sólo una hipótesis, que no cuenta con datos fehacientes y que se asienta sólo en los comentarios desfavorables de Juan Ruiz a propósito de la realeza y en ciertas alusiones que parecen presuponer una posición crítica ante ella. Quizá en el mismo sentido pudiera leerse la ironía o la parodia del amor cortés, que como muestra el *Poema de Alfonso XI* tuvo un papel importante en el imaginario y en la configuración de la corte regia. Sea como fuere, lo que me interesa subrayar acerca de esta propuesta sobre la difusión y el contexto del *Libro de Buen Amor* tiene que ver con el hecho de que, de darse por buena, de poderse encontrar nuevos argumentos en su apoyo, favorecería también su conocimiento por parte de Geoffrey Chaucer, al pertenecer a la memoria literaria de Constanza, la hija de Pedro I que se casó en 1371 con Juan de Gante, una cadena de transmisión propuesta ya por Alan Deyermond para defender la conexión entre Juan Ruiz y Chaucer (2004b: 8-9).

OBRAS CITADAS

Bautista, Francisco, 2004. '*Crónica carolingia* (olim *Crónica fragmentaria*)', *Revista de Literatura Medieval*, 16.1: 281–94.

Blecua, Alberto, ed., 1992. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Letras Hispánicas, 70 (Madrid: Cátedra).

Catalán, Diego, 1970. '"Aunque omne no goste la pera del peral...": sobre la "sentencia" de Juan Ruiz y la de du *Buen Amor*', con la colaboración de Suzy Petersen, *Hispanic Review*, 38.5 (Número extraordinario: *Studies in Memory of Ramón Menéndez Pidal*): 56-96.

Cátedra, Pedro, 1993-94. 'El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV', *Journal of Hispanic Research*, 2: 323-54.

Daumet, Georges, 1923. 'L'ordre castillan de l'Écharpe (Banda)', *Bulletin Hispanique*, 25: 5-32.

Deyermond, Alan, 1967. Reseña de Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita* (Madrid, 1965), *Bulletin of Hispanic Studies*, 44: 211-15.

—, 1974. '*Juglar*'s Repertoire or Sermon Notebook?: The *Libro de Buen Amor* and a Manuscript Miscellany', *Bulletin of Hispanic Studies*, 51: 217:27.

—, 2004a. 'La recepción y difusión del *Libro de Buen Amor* desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez: cronología provisional', en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de Buen Amor': Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Alcalá la Real, 9-11 de mayo de 2002)*, ed. Bienvenido Morros & Francisco Toro (Alcalá la Real: Ayuntamiento & Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), pp. 129-42.

—, 2004b. *The 'Libro de Buen Amor' in England: A Tribute to Gerald Gybbon-Monypenny*, Manchester Spanish and Portuguese Studies, 17 (Manchester: Manchester Spanish and Portuguese Studies).

—, & Roger M. Walker, 1969. 'A Further Vernacular Source for the *Libro de Buen Amor*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 46: 193-200.

Dutton, Brian, & Joaquín González Cuenca, ed., 1993. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Biblioteca Filológica Hispana, 14 (Madrid: Visor).

Lawrance, Jeremy N. H., 1984. 'The Audience of the *Libro de Buen Amor*', *Comparative Literature*, 36: 220-37.

—, 2005. '"Dueñas señoras, consentid entre los sesos una tal bavoquía": las mujeres y el humor en el *Libro de Buen Amor*', en *El 'Libro de Buen Amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ed. Carlos Heusch (París: Ellipses), pp. 115-28.

Lecoy, Félix, 1974. *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ed. Alan Deyermond (Farnborough, Hants: Greg International). 1ª ed., 1938.

Lida, María Rosa, 1940. 'Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de Buen Amor*', *Revista de Filología Hispánica*, 2: 105-50.

Menéndez Pidal, Ramón, 1924. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Publicaciones de la *Revista de Filología Española*, 7 (Madrid: Centro de Estudios Históricos).

Victorio, Juan, ed., 1991. *Poema de Alfonso Onceno*, Letras Hispánicas, 291 (Madrid: Cátedra).

JUAN RUIZ, *FELLINI SATYRICON*
Y LA LITERATURA RAMÉSIDA

José Mª Bellido Morillas
Granada

Son llamativas las semejanzas entre el *Libro de buen amor* y *Fellini Satyricon*. Ambas son trípticos de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ambas están decoradas con vestigios antiquísimos (en el caso de *Fellini Satyricon*, menhires, monumentos cuneiformes, ídolos neolíticos; cuentos cuyo origen se pierde en los albores de la Humanidad, tanto en el *Satyricon* de Petronio como en Juan Ruiz). Ambas son *satyra* y *satura*. Ambas tratan sujetos obscenos con desenvoltura pero sin vulgaridad, recurriendo a ingeniosas imágenes léxicas, plato importante en el banquete filológico que ofrecen al erudito y demostración de su sabia combinación de primitivismo y sutileza. Puede verse claramente esto último si comparamos las versiones que hacen Juan Ruiz y Fellini del engaño del cesto con la de hizo Richard Strauss en *Feuersnot:* la sensibilidad burguesa de la época no estaba hecha de la misma pasta que la de los espectadores de Vernacchio, y logró del libretista Ernst von Wolzogen[1] una auténtica "sublimación" de la historia, recibida a través de una roma tradición de la ciudad de Audenarda[2]; esto, a pesar de que la obra fuera una venganza del compositor muniqués (que se considera un «schlimmer Nietzschebruder»[3]) contra la *Sklavenmoral* de su ciudad[4].

[1] Ernst von Wolzogen, *Feuersnot. Ein Singgedicht in einem Akt. Musik von Richard Strauss*, op. 50, Berlín, W. Adolph Fürstner, 1901.

[2] Según John Webster Spargo, *Virgil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Cambridge (Massachusetts), Universidad de Harvard, 1934, p. 174, se trata la de Oudenaarde de una tradición popular, sin relación con las versiones literarias y literaturizadas de Dirc Potter, Jan van Paffenrode o Melchior Fockens. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el origen último sí debe ser literario, y, para nuestro caso, que a Strauss le llega a través de una reelaboración literaria, seguramente un artículo que remite, en última instancia, a Johann Wilhelm Wolf, «Das verloschene Feuer von Audenaerde», en *Niederländische Sagen*, Leipzig, Brockhaus, 1843.

[3] En carta a Cosima Liszt del 30 de octubre de 1901; cfr. Morten Kristiansen, «Richard Strauss before Salome: The Early Operas and Unfinished Stage Works», en Mark-Daniel Schmid, *The Richard Strauss Companion*, Westport, Praeger-Greenwood, 2003, p. 252. Esta etiqueta, tanto como el «Epicuri de grege porcum» de Horacio, demuestra una apropiación demasiado ligera de un sistema filosófico.

[4] Venganza para la que es fundamental el *Minnegebot* (cfr. Morten Kristiansen, op. cit., p. 252) inventado por nuestro Arcipreste: «On notera toutefois que le supplice de la femme perfide ne se termine dans Juan Ruiz que lorsqu'elle consent à se plier aux exigences du magicien: c'est un détail qui n'apparaît pas ailleurs», Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archipretre de Hita*, ed. de A. D. Deyermond, Westmead, Gregg International, 1974, p. 169. Pero, a pesar de estos pujos vitalistas, Ernst von Wolzogen sublima freudianamente el relato, haciéndolo (según cuenta en sus memorias) alegoría del artista, que, como Prometeo, debe robar el fuego, pero no del cielo, sino de la tierra y de la carne. Morten Kristiansen (op. cit., p. 253) comenta acertadamente: «In addition to the idea of sexuality as a source of artistic inspiration, his fanciful yet conventional image of the Promethean artist shows his allegiance to the antimetaphysical principles of Realism. The artist needs no metaphysics for his creation, but can derive it all from his sexuality. In the passage of his memoirs following the one cited above Wolzogen spoke of paying "loving" attention to "the beast within us", a pseudo-Nietzschean view of instincts that makes Wolzogen sound like a writer unafraid of putting our instinctual drives on display in his literary works, but an examination of these show that his concept of morality was quite old-fashioned for a writer who considered himself "modern". Significantly, this suggests

Pero son llamativas también las diferencias. Luca Canali, asesor de lengua latina en Fellini Satyricon, escribe:

> Il mondo del *Satyricon* è carnevalesco, policromo, ruotante, intorno a un centro motore priapeo; perciò, per fenomeno ottico delle rapide combinazioni di colori, esso risulta nero, buio, una terra senza cielo e senza dio, anzi senza dèi. Uniche entità numinose, ne sono il danaro, il sesso, la morte[5].

Llama a Encolpio «chierico vagante»[6], pero hace ver que su única divinidad es Príapo, un dios menor y vengativo.

Sin embargo, en Juan Ruiz sí hay un Dios, con una Madre piadosa a la que canta repetidas veces. Esto es decisivo para el color y el tono del *Libro de buen amor*; y lo une profundamente a algunos de los monumentos de época ramésida que encontramos en su decorado. Esta edad de las letras fue de oro mientras que la de Petronio fue de plata, y es mucho más brillante y optimista que la del Arcipreste: y no nos referimos al mérito o valor de las obras, que es inmenso en los tres casos (monumental y extraordinario, de todas formas, en el caso egipcio), sino al ánimo que condujo a su realización.

Gran diferencia hay, desde luego, entre el perverso Príapo que se goza del ludibrio de sus fieles y la Madre a la que clama Juan Ruiz; o el Amón–Ra entendido como «Dio [...] una divinità pietosa e provvidenziale, che protegge il povero e il debole»[7] (en palabras de Edda Bresciani) de las misceláneas escolásticas ramésidas, que no sólo contienen oraciones al patrono Thôt y al Faraón divinizado, sino una verdadera profundización teológica y moral.

En el tríptico que presentamos, por tanto, la tabla más antigua y la más moderna se enfrentan a la intermedia por el optimismo religioso. No obstante, esta simetría tampoco es perfecta. Se ve claramente en el pasaje más fatalista de Juan Ruiz, el del hijo del rey moro Alcaraz, que tiene un prototipo ramésida: el cuento conocido desde la traducción de Charles Wycliffe Goodwin como «El príncipe predestinado» (*Pap. Harris* 500).

El fatalismo es uno de los muchos tópicos que se integran en el gran tópico del orientalismo. Por oriental tomaron este *enxiemplo* José Amador de los Ríos, Marcelino Menéndez y Pelayo y Julio Puyol y Alonso, y, a pesar de que Félix Lecoy no los tomara en serio[8], es innegable no sólo que los precedentes orientales existen[9], sino que tanto el

that the sexual emphasis of the *Feuersnot* plot came from Strauss rather than Wolzogen». Así, en Wolzogen todo queda en una emanación subconsciente de moral burguesa, mientras que es en la idea y en la música de Strauss donde debemos buscar el verdadero vitalismo y la verdadera rebeldía. «C'est une œuvre toute rieuse, toute gaie, souvent bouffonne, parfois un peu polissonne, parfois d'un goût douteux, mais d'une bonne humeur et d'un entrain endiablés», dijo Romain Rolland, «*Feuersnot* de Richard Strauss», en *Revue d'art dramatique*, París, 1902, p. 220; resolviendo en la p. 223: «Mais ces vulgarités son rachetées par une qualité qui compense toutes les autres: par la vie. Que m'importe le bon goût d'une œuvre qui ne vit point?»; aun así, las coplas de Strauss le resultaban (y nos resultan) demasiado *cazurras*.

[5] Petronio Árbitro, *Satyricon*, ed. de Luca Canali, Milán, Bompiani, 2001, p. VIII.

[6] Ibidem, p. IX.

[7] Edda Bresciani, *Letteratura e poesia dell'antico Egitto. Cultura e società attraverso i testi*, Turín, Einaudi, 1999, p. 322, n. 19.

[8] Félix Lecoy, *op. cit.* p. 160.

[9] Cfr. E. Mallorquí Ruscalleda, «El príncipe predestinado por la astrología. Tradición y fortuna de un motivo literario y folclórico», en M. Freixas y S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22–26 de septiembre de 1999*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/ Año Jubilar Lebaniego/ Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, pp. 1161–1174,

ejemplo castellano como el cuento egipcio se revisten de orientalismo. Un orientalismo dentro del Oriente, si adoptásemos la perspectiva geográfica de los estudiosos americanos, que incluyen, antietimológicamente, el Magreb en el Oriente (y Juan Ruiz roza el Magreb). Para el caso del cuento conservado en el papiro, es patente que, si bien por el título real de su padre el príncipe predestinado parece ser egipcio, la acción se desarrolla en Naharina, tierra de los hurritas, Mitanni; aunque el topónimo también puede estar usado desde una perspectiva "orientalista" amplia, e indicar vagamente toda la región de Siria.

En este cuento «del príncipe predestinado á ser muerto por la serpiente, por el cocodrilo ó perro», como se refería a él Menéndez y Pelayo[10] (quien lo conoció a través de la versión de Maspero), no tenemos los vaticinios de unos tecnócratas de la astrología, como en la versión castellana[11], ni de un héroe tenebroso como Lailoken o Merlín, como en la tradición céltica y su continuación, sino una profecía divina: la de las Siete Hathor.

Mateo de Vendôme reducirá el número de deidades a tres, Febo, Marte y Juno, acorde con el número de vaticinios que ofrece toda la tradición, independientemente de cuántos sean los profetas, aunque dará dos series de juicios, llegando al número de seis: «femina, vir, neutrum, flumina, tela, crucem»[12]. La innovación narrativa de presentar tantas cabezas como opiniones es sorprendentemente tardía. Juan Ruiz lo hace, como sabemos, en número de cinco.

Tenemos, pues, de entrada, esta importante diferencia entre el ejemplo castellano y su prototipo ramésida: de un lado, está el designio divino; del otro, la predicción científica basada en la observación de la naturaleza. El desarrollo de las dos historias es aún más esclarecedor. El hijo del Rey Alcaraz no escapa a su hado. En el cuento egipcio, mientras el príncipe duerme, llega la serpiente de su destino, se bebe una copa de vino y otra de cerveza que había al lado, con lo que no queda en condiciones de cumplir tal destino, y la mujer del príncipe la despedaza con un cuchillo. El príncipe había estado acompañado desde su infancia por un perro que le regaló su padre para aliviar las restricciones impuestas por las profecías. La escasa inteligencia del rey se pone de manifiesto cuando el perro, de repente, habla, y acaba llevándose al príncipe al agua, donde encuentra al cocodrilo de su destino. Sin embargo, el cocodrilo le ofrece la libertad si mata a un *nekhet*, genio o demonio, que lo atormenta. En todas estas ocasiones, su mujer le manifiesta que ha sido su dios, Ra, quien lo ha liberado de su destino.

La explosión de un polvorín en Alejandría afectó al texto (del que sin embargo se dice que fue descubierto intacto), y no sabemos cómo termina el cuento. Gaston

referencia que conozco gracias a la inmensa amabilidad de María Jesús Lacarra, quien a su vez disertó sobre «El cuento de los astrólogos y el hijo del rey Alcaraz (*Libro de buen amor*; 128–141) entre Oriente y Occidente» en el seminario internacional *Incontro di culture: La narrativa breve nella Romània medievale* celebrado en la Universidad de Verona del 29 al 30 de mayo de 2006 (actas en prensa).

[10] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, Bailly–Baillière, 1905, p. IV.

[11] Deberían por tanto los castellanos, y los reyes cristianos y moros en general, mirarse en el espejo antes de criticar a los egipcios. Cfr. Alfonso X de Castilla, el Sabio (dir.), *General Estoria. Cuarta parte*, ed. de Pedro Sánchez–Prieto Borja, Alcalá de Henares, Universidad, 2002, XXVIII, «De como llegaron los mandaderos de Nabuchodonosor al Rey uaffre yl dieron las cartas»: «La tierra del mundo en que a aquella sazon mas se trabaiauan del saber de las estrellas. & o mas estrelleros & adeuinos & fechizeros auie; egypto era. & por el seso. & por el guiamiento destos andauan & fazien todos sos fechos los Reys de Egypto & los ricos omnes & aun los otros pueblos».

[12] Félix Lecoy, *op. cit.*, p. 160.

Maspero y J. Honti sugieren la posibilidad de un desenlace fatal provocado por el perro; pero son mayoría los autores[13] que, como Georg Moritz Ebers, M. Pipers o George Posener, atendiendo al tenor de la historia y las continuas invocaciones a Ra, abogan por un final dichoso favorecido por el dios. G. Lefebvre propone, sin embargo, que la solución la proporcione un mago. La magia prolifera en las tres tablas de nuestro tríptico: Zazamankhu, mago de una antigüedad que debió ser degustada por los eruditos ramésidas, y que, precursor mundano de Moisés, apiló bloques de agua para hallar la joya de una de las remeras de grandes pechos vestidas con una red que, como médico, había prescrito para la depresión del Rey; Virgilio en Juan Ruiz, y Enotea en el *Satyricon*. Pero no parece ser el caso de nuestro cuento, marcado claramente por un optimismo religioso mayor que el de Juan Ruiz, que cose al final de su ejemplo unos versos para mostrar su confianza en la Providencia de Dios, en contradicción con las cosas que tanto se ha esforzado (y divertido) en demostrar.

Este carácter fragmentario que se presta a tan dispares interpretaciones es otro elemento que une las tres tablas de nuestro tríptico. Pero de nuevo las tablas laterales se oponen a la central: dicho carácter es querido en el Arcipreste y en los papiros misceláneos ramésidas, e involuntario en Petronio, aunque Fellini se sirva de él para una escena final que es la representación más fiel que ha podido ofrecerse nunca de un texto fragmentario: un hermoso fresco destrozado por el tiempo, de vivos colores desvaídos, desde el que nos contemplan rostros y figuras misteriosos mientras el viento ensordece los resquicios de los muros arrumbados; de todas maneras, el *Satyricon*, como dijimos al principio, es *satura*, y el prosímetron, por ejemplo, un testimonio elocuente de esto.

La *satura* lo es a veces de lenguas. Juan Ruiz latiniza y arabiza. Petronio heleniza, y hay quien ve en Trimalquión la raíz semítica de 'rey'; las misceláneas escolásticas ramésidas abundan en palabras cananeas. Salvo en el caso del latín y del griego épico de los homéridas, se trata, no de una demostración del dominio lenguas cultas y muertas, sino de otro tipo de cultura, cosmopolita, moderna y chic.

Pero no todo es frivolidad y pedantería en estos autores. Una mezcla de humildad y amor apasionado por la belleza y la sabiduría trasluce cuando Juan Ruiz proclama que «en feo libro está saber non feo» (16c). A los eruditos ramésidas se lo había enseñado el antiguo sabio Ptahhotep, que resuena así en traducción de Edda Bresciani: «Una bella parola è più nascosta del feldspato verde/ ma la si può trovare presso la schiava alla macina»[14]. En el mundo del Satyricon, en cambio, «Sola pruinosis horret facundia pannis,/ atque inopi lingua desertas invocat artes» (LXXXIII). La obra, tal como ha llegado a nosotros, comienza con el lamento de un letrado por la decadencia de la oratoria.

El altísimo valor que se concede a las letras y a la sabiduría conlleva unas obligaciones morales para quienes las poseen. Así, son frecuentes los reproches de escribas egipcios a compañeros o discípulos que se dan a la pereza[15], la cerveza[16] y las mujeres disolutas, como una a la que se llama "la Casita" y que, según Edda Bresciani, «Doveva essere una donna di cattiva fama»[17]. El clérigo Juan Ruiz condena los siete pecados capitales

[13] Cfr. Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 390.
[14] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 42.
[15] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 328.
[16] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 330.
[17] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 336.

y satiriza a quienes viven con mujeres como *Orabuena* (1698a), digna sucesora de La Casita: pero, naturalmente, es el deber religioso el principal impulsor de estas críticas.

"Clérigo", sin embargo, no estaba en los comienzos por persona recibida de órdenes mayores o menores, sino simplemente por 'letrado' (palabra que, a su vez, ha restringido lamentablemente su aplicación a los juristas, como "doctor" a los médicos). Así, son compatibles con el celibato sacerdotal las disputas sobre quiénes son más dignos del amor de las mujeres, si los caballeros o los clérigos. Naturalmente, ganan los clérigos, que para eso son los que las escriben.

En el Egipto ramésida abundan las sátiras de todos los oficios (como ya se veía en el antiguo *Castigamiento de Kheti*), tenidos en nada al lado del cargo de escriba. Se menosprecia a los sacerdotes y los otros funcionarios, e incluso hay rivalidad y burlas sobre la preeminencia de los escribas civiles sobre los militares. La confrontación entre hombre de armas y hombre de letras se concreta en la carta del escriba Amenofis al escriba Pabes sobre las incomodidades de la vida de soldado; en otra de Amenemope a Pabes se compadece directamente a los oficiales de caballería[18]. Otro autor recomienda abiertamente:

> Sii scriba: ti salva dalla fatica e ti protegge da ogni tipo di lavoro. Ti tiene lontano dal portare la zappa e la marra, e dal portare un cesto. [...] il profeta sta come coltivatore, il sacerdote–*uab* fa il servizio e passa il tempo –ve ne sono tre (di servizi giornalieri)– a immergersi nel fiume, e non distingue tra inverno ed estate, se il cielo è ventoso o piovoso. Ma lo scriba, lui, è alla testa di tutti i tipi di lavoro in questo mondo[19].

Cicerón en el poema *De consulatu suo* exigirá (fr. 6): «Cedant arma togae, concedat laurea laudi». No sabemos qué hubiera dicho César. Cuando es Cervantes, militar y letrado, el que juzga, son las armas las que ganan.

De vez en cuando hay una cosa nueva bajo el sol. En la Edad Media europea, a diferencia del Antiguo Egipto, las letras también son poseídas por mujeres, que igualan y superan la regalada vida de los escribas hasta extremos que los propios escribas hemos visto que censuran. En épocas de corrupción y de clérigos fornicamonjas y estupramonaguillos no asombran textos como el *Concile de Remiremont*[20], que narra hechos reales, como confirma una bula de Eugenio III de 1151. Ramón Menéndez Pidal escribe:

> Así *Phillis* y *Le Jugement* aluden sólo a clérigos con corona y hábito negro, que rezan el salterio; y debemos, piadosamente pensando, tenerlos por clérigos menores, no obligados con votos de castidad; la aludida refundición del *Jugement* (Bibl. Nat., fr. 795) declara expresamente que el clérigo de que trata es un abogado ("un clerc, maistres estoit de lois"). Pero la palabra "clérigo" olvidaba cada vez más su sentido de "letrado" para quedarse sólo con el sentido fundamental de "sacerdote". *Hueline* trata con la más confiada desenvoltura del amor de un clérigo de vida y confesionario, y lo mismo hacen ya todas las versiones posteriores[21].

[18] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 327.
[19] Edda Bresciani, *op. cit.*, p. 324.
[20] Cfr. Félix Lecoy, *op. cit.*, p. 266.
[21] Ramón Menéndez Pidal, *Textos medievales españoles. Ediciones críticas y estudios*, en *Obras completas de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa–Calpe, 1976, tomo XII, pp. 137–138.

Mucha piedad es la de Pidal, quizá. Piedad en el sentido de celo religioso y no de compasión ni manga ancha es la que tienen los autores de los poemas anglonormandos *Melior et Ydoine*, donde, aunque ganan los amores clericales, son salvajemente criticados, y *Blancheflour e Florence*, donde vence el caballero y muere de pena la barragana del clérigo. Menéndez Pidal supone un fin parecido a *Elena y María*[22], aunque ocurre con esta obra exactamente lo mismo que con el cuento del *Príncipe predestinado*. Juan Ruiz, en parte por sátira de costumbres y en parte por el punto de galán de monjas que tiene, hace que ganen la preeminencia en el amor las llamadas vírgenes consagradas. Novedad, como decimos, con respecto al Antiguo Egipto, esta de que el puesto relacionado con las letras más apetecible y regalado lo ostenten mujeres.

Esta mezcla de sátira y de deseo se dejan sentir también en el *Satyricon*, donde los amores son, como sabemos, en su mayoría homosexuales o pederásticos. Hay, como en el *Jin Ping Mei*, ánimo de ridiculizar a una juventud y una sociedad corruptas, y esto se ve claramente en escenas como la de Gitón y la navaja o la violación de Paníquide: pero se ve también claramente, como en el *Jin Ping Mei*, la atracción del autor por lo escabroso y lo sensual. No son obras de pulcros escribas egipcios que viven el sueño de la piedra, sino de hombres de carne y hueso, y menos hueso que carne. Por eso, aunque con los egipcios comparten el acoso de la avaricia y la lujuria, son sólo el autor romano y el autor romance quienes verdaderamente sufren la acuciante y agónica angustia de la muerte[23].

[22] Ramón Menéndez Pidal, op. cit., p. 139.

[23] Esta comunicación se debe económicamente a la Junta de Andalucía, que me mantiene como investigador contratado en el grupo *Historiografía y Etnografía Antigua y Renacentista* del departamento de Filología griega de la Universidad de Granada; pero más bien se debe a dos años consecutivos de lectura del *Satyricon* en la Universidad de Jaén y a una pregunta de Teresa González Soto, a quien conocí por aportarle el verso del *De consulatu suo*. La Junta de Andalucía paga, ciertamente: pero Alá es más sabio.

Temporalidad, narración y sacralización en el *Libro de Buen Amor*

José Luis Bellón Aguilera
Universidad de Ostrava. República Checa

Esta comunicación parte de una reflexión sobre las propuestas teóricas de Pozuelo Yvancos y Peña–Marín sobre la relación entre temporalidad y narración en Clarín y Cortázar, así como de las de J. Fontaine y otros sobre el tiempo en San Agustín (ver bibliografía). La cuestión no es nada fácil, si se empieza a desbrozar las diferentes posibilidades de análisis de la categoría "tiempo": tiempo objetivo (exterior), tiempo interno al texto, tiempo de la narración, de lectura, de los personajes, y un largo etcétera de tiempos un tanto inquietante. Pero todos estos "tiempos" son, digamos, contingentes, porque la noción de tiempo es producida históricamente. Quizás lo que haya que preguntarse, en relación con el *LBA*, es qué concepción del tiempo es producida por el texto (conservado). Esto puede contribuir a una mejor comprensión de la cuestión del supuesto yo del arcipreste (ese yo que encamina continuamente al lector a la sorpresa zigzagueando (Lida 1980: 246)) y a una elucidación de la estructura del libro, organizada de una forma que desafía toda racionalidad. La cuestión es demasiado extensa y compleja y por tanto espero que se me toleren las generalizaciones. Me temo, asimismo, que no tendré tiempo suficiente para exponer un análisis detallado, y seguramente sólo podré plantear una serie de hipótesis de análisis (queda pendiente una lectura inmanente más sistemática de la estructura narrativa con relación a la temporalidad de los "personajes" y "episodios"). Quiero dejar esto claro para evitar que alguien pueda pensar que soy demasiado tajante en las afirmaciones que haré a continuación.

Pozuelo Yvancos (1989) y Peña–Marín (1989) parten de y discuten a P. Ricoeur (*Temps et récit* (public. 1983–85)), H. Weinrich (*Tempus* (public. 1964)) y G. Genette (*Discours du récit* (public. 1972)). El problema de estos planteamientos, desde mi punto de vista, es que pueden ser operativos en lo que concierne a la literatura contemporánea, pero no para la literatura medieval (y esto sin considerar aquí los problemas que plantea leer la literatura solo desde la fenomenología y desde el empirismo). En los trabajos citados se usa la noción bergsoniana de *durée* (experiencia subjetiva del tiempo) y se la analiza en relación con la linealidad o fragmentación de la estructura narrativa, como si se estuviera buscando un sentido interno a las narraciones. Los análisis giran en torno a la pregunta de la experiencia subjetiva de la temporalidad de los personajes. Esto implica que el tiempo, en los trabajos citados, es algo externo que el sujeto (sujeto del texto) experimenta, lo cual, quizás, es demasiado suponer, porque lo que se entiende por tiempo en las formaciones sociales que miden la realidad desde parámetros racionales (desde la racionalidad instrumental o científico–técnica) no es sentido de la misma forma en la sacralización feudal (occidental). Entre el medievo y la modernidad hay una *coupure* que el título del libro de Alexander Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito* (de 1957), resume bastante bien. Sobre esto último no podemos extendernos.

En términos generales, puede afirmarse que el tiempo medieval es concebido, desde la sacralización, como un instante repetido, un tiempo circular, y Dios está por encima del tiempo. En San Agustín, el tiempo de Dios es un "hoy perpetuo":

> «anni tui nec eunt nec veniunt, isti enim nostri eunt et veniunt, ut omnes veniant; anni tui omnes simul stant, quoniam stant, nec euntes a venientibus excluduntur, quia non transeunt. isti autem nostri omnes erunt, cum omnes non erunt. anni tui dies unus, et dies tuus non cotidie sed hodie, quia hodiernus tuus non cedit crastino; neque enim succedit hesterno. hodiernus tuus aeternitas; ideo coaeternum genuisti cui dixisti, 'ego hodie genui te'. omnia tempora tu fecisti et ante omnia tempora tu es, nec aliquo tempore non erat tempus.» (*Confesiones*, XI, 13, 16)[1].

Por ello la existencia humana gira en torno a la existencia de Dios: «Fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum donec requiescat in te», *Conf.* I, 1. Como deja claro el pasaje citado del libro XI de las *Confesiones* –dedicado al tiempo– ("ideo coaeternum genuisti cui...", etc.) la comprensión del tiempo se modifica con la venida de Cristo, que asumió la condición temporal hasta la muerte e hizo del tiempo el camino hacia la vida eterna (Alaux 2000). Dios, el Verbo, se hizo carne para dar ejemplo con su sufrimiento y redimir a los hombres, salvándolos de la nada (en vez de nada, habría que decir "infierno", si miramos con ojos medievales).

En otro lado, San Agustín afirma de nuevo que la divinidad es la dadora y dispensadora de la felicidad, porque solo Dios es omnisciente, sabe lo que es, lo que ha sido y será, en una especie de conocimiento del instante del destino, al que, dicho sea de paso, no se somete:

> «Deus igitur ille felicitatis auctor et dator, quia solus est uerus Deus, ipse dat regna terrena et bonis et malis, neque hoc temere et quasi fortuito, quia Deus est, non fortuna, sed pro rerum ordine ac temporum occulto nobis, notissimo sibi; cui tamen ordini temporum non subditus seruit, sed eum ipse tamquam dominus regit moderatorque disponit.» (*De Civitate Dei*, IV, 33)[2] (Cf. estrofas 123–154 *LBA*, edic. de Blecua)

(Este pasaje plantea problemas en torno a la irresoluble cuestión –desde un punto de vista lógico– del papel de la Fortuna y del destino, con relación al 'libre albedrío'; volveré sobre ello cuando comente sobre las determinaciones de los astros expuestas en las estrofas 123–154.) El tiempo parece por tanto el modo de las criaturas, el signo de su contingencia y de su caducidad. Y puesto que el tiempo terrestre es una apariencia, un signo que hay que saber leer, pegarse a las cosas del mundo no es sino caer en el error,

[1] «Tus años no se van ni vienen; mas los nuestros se van y vienen para que lleguen todos. Tus años están todos juntos, porque permanecen; ni hay yentes que sean excluidos por los vinientes; porque no pasan; mas estos nuestros entonces serán todos cuando todos dejen de ser. Tus años son un solo día (2 Petr., 3, 8); y tu día no es cada día, sino hoy; porque vuestro hoy no cede el puesto al mañana, como tampoco sucede al ayer. Tu «hoy» es la eternidad. Por eso engendraste coeterno a aquél a quien dijiste: yo te he engendrado hoy (Ps. 2, 7). Todos los tiempos hiciste tú, y antes de todos los tiempos eres tú; y no hubo tiempo que no hubiera tiempo.»

[2] «Así pues, Dios es aquel dador y autor de la felicidad, porque es el único verdadero Dios, que da reinos terrenos a los buenos y los malvados, y no lo hace al azar, porque es Dios, no la fortuna, sino según el orden de las cosas y de los tiempos, ignorado por nosotros y perfectamente conocido para él; él no sirvió a este orden de tiempos, sino que él mismo, como señor y *moderator*, rige y dispone.»

puesto que las cosas del mundo se dirigen a su desaparición, a su nada (a la muerte)[3]. Es por medio de la *memoria* que el cristiano debe acordarse continuamente de la fugacidad y vanidad del mundo sublunar. En las *Confesiones:* «Tout le mouvement intérieur du livre et de ses récits est là prefiguré: cheminement vers une personne, à travers les péripéties de l'inquiétude, jusqu'au dénouement de la paix intérieure enfin découverte.» (Fontaine 1989: 185). En San Agustín, la memoria y la introspección pueden conducir a la paz interior. Está claro que este misticismo interior (especie de búsqueda de la ataraxía pagana reinterpretada desde el paradigma del cristianismo) no está en el *LBA*. El *Libro* del arcipreste no es ni agustinista, ni tomista, ni averroísta, sino algo de todo. Es una *summa* urbana y por tanto, dentro de la lógica de la summa, incluye todo el saber medieval; nos las vemos con una especie de suma de saberes que no tiene nada que ver con la racionalidad de la enciclopedia ilustrada (y desde luego no es un "delicioso cajón de sastre", como se ha sugerido (Linage 2002: 1)).[4] Con esto quiero decir que, puesto que he mencionado a San Agustín, la primera objeción que se me puede hacer es la cuestión de la raíz agustinista del *LBA*. Sobre esto, remito a los trabajos de Blecua (1995), F. Rico (1985; 1967), Linage (2002), Morros (2002), Joset (2002) y Jenaro–McLennan (1974–79). En el medievo occidental solemos ver solo aristotelismo, pero el agustinismo religioso circula paralelo al tomismo, y sin confrontación, sin salirse del límite impuesto por la matriz del feudalismo. Como en el prólogo en prosa. Respecto a la "paz interior" agustinista, el problema es que, en la textura del *LBA*, todos somos pecadores. La introspección agustinista parece inútil frente a la flaqueza y debilidad humana con relación al pecado, a las tentaciones desplegadas, en forma de signos, en el Mundo.

El *LBA* es un espejo figural de otros libros, en última instancia reflejo del Libro. Despliega una infinidad de signos que giran obsesivamente en torno al pecado y la lujuria. Constituye una *summa* de todo lo que concierne al saber amoroso medieval, por tanto tiene que incorporar en su dualidad básica los dos opuestos: el buen y el loco amor, lo serio y lo risible, pecado y arrepentimiento[5]. De hecho, parece como si este libro serio–no–serio se concentrara en todo lo concerniente a la locura amorosa como desbordamiento de la *ratio* escolástica. Signos de Dios: el *digitus Dei*, como afirma Alain de Lille, graba en la naturaleza los signos escritos en las cosas (la relación esencia–apariencia sólo existe en la ideología sacralizada, la *essentia* es el mundo verdadero que hay que saber ver bajo las

[3] «[...] quae oriuntur et occidunt et oriendo quasi esse incipiunt, et crescunt ut perficiantur, et perfecta senescunt et intereunt: et non omnia senescunt, et omnia intereunt. ergo cum oriuntur et tendunt esse, quo magis celeriter crescunt ut sint, eo magis festinant ut non sint: sic est modus eorum. tantum dedisti eis, quia partes sunt rerum, quae non sunt omnes simul, sed decedendo ac succedendo agunt omnes universum, cuius partes sunt. (ecce sic peragitur et sermo noster per signa sonantia. non enim erit totus sermo, si unum verbum non decedat, cum sonuerit partes suas, ut succedat aliud.) laudet te ex illis anima mea, deus, creator omnium, sed non in eis figatur glutine amore per sensus corporis. eunt enim quo ibant, ut non sint, et conscindunt eam desideriis pestilentiosis, quoniam ipsa esse vult et requiescere amat in eis quae amat. in illis autem non est ubi, quia non stant: fugiunt, et quis ea sequitur sensu carnis? aut quis ea comprehendit, vel cum praesto sunt?» (*Conf.* IV, 10, 15).

[4] Cf. Blecua (1995: xxv) «Cuando se discute, la mayoría de las veces con pasión, sobre si el *Libro de buen amor* es obra medieval o preludia ya las innovaciones renacentistas [...], los argumentos literarios nos llevan, sin duda, a la primera opinión: el *Libro de buen amor* es quizá la obra en la que confluyen todas, o casi todas, las tradiciones literarias medievales, o si se quiere, es la obra creada por el sistema escolar de la Edad Media».

[5] Dualidad clara que debe comprenderse, por supuesto, a partir de los descubrimientos de Mijail Bajtín (1971).

apariencias)[6]. Para evitar las ilusiones del historicismo, no podemos olvidar que el *LBA* es obra individual de un clérigo del siglo XIV, en la que una especie de yo confiesa sus pecados y se pone de ejemplo, como señaló Blecua (1995), o Leo Spitzer: «El yo de las confesiones personales, que arrancan de Rousseau y Goethe, nada tiene que ver con el yo de un poeta medieval, que se presenta a sí mismo como representante de todos los seres humanos» (1980: 232). Nada que ver con el *yo* de las formaciones sociales burguesas de transición (cf. Juan Carlos Rodríguez 1990). El libro es signo y en él el tiempo es otro signo, visible en los efectos de envejecimiento y muerte y en el paso de las estaciones.

Para el *Libro* del arcipreste todos los hombres y mujeres son pecadores impenitentes y a la llegada de la muerte, es decir, en el momento del encuentro con Dios, sucederá un juicio en el que Dios (*Iudex* terrible) lo juzgará todo con inflexibilidad. La muerte, en el *LBA*, parece envuelta, por la obsesión por el juicio divino y el pecado, en un relato de pánico[7]. El Libro es espejo de la Biblia, y el mito fundamental es el de la caída de Adán: «La concepción católica del hombre y del mundo, con su doctrina del pecado original y el estado de la naturaleza caída» (Linage 2002), resulta extraña al lector moderno: «se sale sin más de los cauces de lo natural y racional» (Linage *id.*). El ser humano es "la masa de Adán": la *massa damnata*, la *massa peccati*, de que hablaba San Agustín a propósito del género humano: la *massa perditionis* de los tomistas. Como sugiere Jenaro–McLennan, el origen del pecado y la muerte no está en el hombre, sino en lo que el hombre hizo después del pecado, al viciarse y alterarse su naturaleza. Por tanto el tiempo como instante del *LBA* no lo es solo porque Dios está por encima del tiempo, sino por el carácter circular o instantáneo del mito de la caída, en relación con la cual se entiende la venida de Jesucristo. Y esto es algo que el cristiano debe considerar siempre, algo que no debe olvidar, aunque, claro está, puede olvidarlo, interpretar mal los signos: y aquí es donde juega su papel el *LBA*, como espejo del mundo sublunar, espejo del Libro y espejo de la ciudad de Dios, Libro en el que se despliegan los signos de Dios en las cosas, y que por tanto pueden leerse bien o mal. Tiene un carácter absolutamente dual, y hay que saber interpretarlo (el libro insiste constantemente, como se sabe, en este saber interpretarlo): escoger bien o mal, hacer bien o mal, porque finalmente llega la muerte, que digamos que es la verdad de la realidad humana, y de la interpretación se desarrolla una *secunda natura* y puedes condenarte eternamente si no has leído bien el Mundo. Y en este sentido el final: se ha señalado en numerosas ocasiones que el *LBA* es un LIBRO que parece dirigirse (zigzagueando o no) hacia la muerte; por ejemplo Rafael Lapesa (1965: 89), Roger M. Walker (citado en Deyermond *HCLE* 1980: 219) o Emilio Mitre (1986) –entre otros–. Pero la relación establecida con la muerte no es de liberación o de conciencia de regreso al paraíso perdido, sino de –insisto– absoluto pánico, como si detrás de ella sólo existiera el infierno. La obsesión por la muerte atraviesa el libro, por tanto no ha de extrañar que el opuesto, la obsesión por la vida, sea un conducto engañoso, como si ese 'vitalismo' extraño que atraviesa el *LBA* fuese el reverso, en clave de *carpe diem* feudal, o síntoma de una pulsión de muerte, de una fascinación por la muerte.

Junto a la obsesión por el *dies irae*, el *LBA* habla del tiempo de otras formas, también indirectas. En el *LBA*, parece como si las categorías espacio–temporales desaparecieran

[6] «Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est in speculum / Nostrae vitae, nostrae sortis / Nostri status, nostrae mortis / Fidele signaculum» (citado de Várvaro 1983: 60).

[7] Cf. el 'Dies irae (Hymnus in exequiis)' de Thomas de Celano (fl.1215): «quantus tremor est futurus / quando Iudex est venturus / cuncta stricte discussurus.»

o simplemente no existieran; las criaturas humanas del *LBA* parecen moverse en un mundo estático, como señala Spitzer «moverse sin salir de un sitio» (1980: 234), y sus apariciones y desapariciones del *Libro*: «Se insertan en sentido radial en torno a una verdad central y autoritaria: cada narración simboliza en el fondo la verdad única.» (Spitzer 1980: 234). Como se sabe, en Aristóteles las discusiones sobre el tiempo se entremezclan considerablemente con las del movimiento. Esta es una cuestión fundamental en las disquisiciones del aristotelismo heterodoxo y el averroísmo latino (condenado en 1277 y contra el que había reaccionado Sto. Tomás): problema de la eternidad del mundo, de la creación y final del mundo sublunar, la inmortalidad del alma individual y otras *quaestiones* relacionadas. Si, como señalan Blecua (1995) y Rico (1985) el autor del *LBA* estaba al corriente de estos debates, esperaríamos un tratamiento de los problemas en la obra. Pero el texto no se enzarza directamente en una *disputatio* sobre el origen del mundo y el problema de la eternidad y el movimiento. Lo hace subliminalmente de varias formas, en la misma organización de la obra, p. ej. en la descripción de los ciclos conductuales de sus personajes o figuras (más que hablar de "personajes" deberíamos hablar de "figuras"), y en el episodio de la determinación de los astros (estrofas 123–154). En el primer caso, como señala Lecoy a propósito de lo que llama "segundo núcleo del poema":

> «[En el segundo núcleo], el poema sigue a partir de la copla 950, una línea trazada por mano bastante firme, línea por otra parte ideal, e incluso simbólica, no real ni sugerida por hechos reales. Valga la expresión, estamos ante una especie de ciclo litúrgico del amor, que se adapta fielmente al ritmo de las estaciones y del tiempo. Al principio, la primera salida del poeta, después del invierno, cuando apunta la primavera (945) y la nieve cubre aún la cima de los montes. En la montaña, a las primeras solicitaciones de la savia amorosa, hay diversas aventuras groseras, que son como primicias de placeres más delicados. Luego llega el tiempo de la gran penitencia. Pero pronto el retorno de los dos grandes "emperadores" del mundo (1211a), el Amor y don Carnal, vuelve a iniciar la era de los goces y del placer. El poeta, ayudado por Trotaconventos, se lanza por la senda del amor, para seguirla con diversa fortuna, hasta el momento en que la muerte, al arrebatarle a su aliada, le recuerda la terrible realidad: es forzoso pensar en retirarse.» (Lecoy 1980: 229)

Dentro del ciclo del mundo sublunar, con su carácter de signo de Dios, el tiempo real de la vida es apariencia, frente al tiempo verdaderamente real, la predestinación[8]. Pero todo esto no puede saberse, y el hombre debe confiar en la omnisciencia de Dios. Esto está claro en las estrofas 123 y siguientes. Tras plantear la determinación de los astros (el planeta Venus) para justificar o explicar la inclinación del yo a las "fenbras placenteras", y ejemplificarlo con la historia del rey Alcaraz, el texto da una clave interpretativa, un giro brusco en una estrofa, la 140 (texto de Blecua 1995: 45):

> Yo creo los estrólogos verdad naturalmente;
> pero, Dios, que crió natura e açidente,
> puédelos demudar e fazer otramente:
> segund la fe cathólica yo desto [só] creyente.

[8] El texto, de este modo, alude a la cuestión, peliaguda, del 'libre albedrío', tan problemática.

Lo que continúa ejemplificándose con la *semejança* siguiente (141 y ss.). De modo que el *fado* (el *fatum* latino), ese estar escrito desde la eternidad lo que ha de ser, puede ser modificado por Dios. El escritor del *LBA* no niega la existencia del destino, pero tampoco la omnipotencia y omnisciencia de Dios.

Concluyendo: El *LBA* parece determinado por la profecía intemporal y repetitiva de la venida de Dios, el paralelismo cielo–tierra, el mito de la caída. La posibilidad del arrepentimiento (elegir el buen amor) puede salvar al pecador. El realismo figural planteado por Auerbach (1950) parece estar presente en el *LBA*, sin embargo, uno tiene la sensación de hallarse entre personas vivas (como decía Gramsci (en *Cultura y literatura*) a propósito de la *Divina comedia*, último momento del realismo figural), de modo que el texto parece determinado más por el realismo criatural (resultado de la vigencia de las teorías naturalistas), o tal vez puede ser una mezcla de ambos. *Figura:* reproducción de lo que ya está escrito, referido a otra realidad ya escrita, figuración de lo pre–figurado en las escrituras anteriores. El *LBA* es un bajorrelieve trasunto del relato bíblico de la caída y redención, junto a las teorías naturalistas. La cuestión es que no se trata de *mímesis*, sino de la lógica señor / siervo, porque ¿cuál es el sentido de este tiempo–instante, tiempo congelado? Este tiempo cíclico y feudal parece un tiempo congelado, espejo de la orquestación de los hábitos sociales de reproducción del sistema: «A universe frozen in the cycles of rural life: the seasons followed one another unchangingly and time moved in a circle like that which the stars described in the heavens.» (Duby 1981: 31). Es el sistema de los tres *ordines* inmutables, estáticos: *oratores*, *bellatores*, *laboratores* (cf. Duby 1985, 1978, 1973), visible en la alegoría de la tienda de don Amor:

> «La vieja jerarquización feudal asoma en la descripción de los meses del año (c. 1270–1300). Aquí tenemos caballeros (noviembre, diciembre, enero), hijosdalgo (febrero, marzo y abril), ricoshombres (mayo, junio, julio) y labradores (agosto, setiembre y octubre). En los comentarios al mes de marzo aparece el grupo social que nos faltaba: los eclesiásticos cuya proverbial concupiscencia se desata al llegar la primavera» (cf. Beltrán (1977), cit. en Pedraza y Rodríguez 2001: 441–2).

Carne y Mundo, Pecado, tiempo estático y Dios como *Iudex* inflexible del pecado, tales son los significantes que empapan el *Libro*, enlazados a un condominio de las teorías naturalistas (*aver mantenencia*) y una concepción de los ciclos de reproducción. Todo esto parece desembocar en las *dueñas chicas* y en la Virgen María como protección frente al mal y, por tanto, frente a la condenación eterna.

Bibliografía

Alaux, Marie-Paulette (2000), 'Le sens du temps chez saint Augustin', en *Itinéraires augustiniens*, 23, enero 2000: *Le temps*. http://www.assomption.org/Ressources/ItinerairesAugustiniens/IA23/SommaireIA23.html [consultado 2/04/2007].

Auerbach, Erich (1950 [1942[1]]), *Mímesis: La realidad en la literatura*, México: F.C.E.

Bajtin, Mijail (1971), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona: Barral.

Beltrán, Luis (1977), *Razones de buen amor: oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Madrid: Fundación March-Ed. Castalia.

Blecua, Alberto (ed.) (1995), *Libro de buen amor*; Madrid: Cátedra.

Deyermond, Alan (1980), *Historia y crítica de la literatura española*, I: *Edad Media*, Barcelona: Crítica, [HCLE-I]

Duby, Georges (1985), *Guillermo el Mariscal*, Madrid: Alianza [*Guillaume le Maréchal. Le meilleur chevalier du monde* (1984)].

— (1981), *The Age of the Cathedrals - Art and Society 980-1420*, London: Crom Helm.

— (1978), *Les Trois Ordres ou l'Imaginaire du féodalisme*, París: Gallimard.

— (1973), *Guerriers et paysans - VII-XII siècle, Premier essor de l'économie européenne*, París: Éditions Gallimard.

Fontaine, Jacques (1989), 'Temps de l'homme et temps de Dieu: le temps du récit autobiographique dans les *Confessions* de Saint Augustin', en vv. aa. (1989), 185-202.

Jenaro McLennan, Luis (1974-79), 'Los presupuestos intelectuales del prólogo al LBA', en *AEM*, 9: 151-186.

Joset, Jacques (2002), 'El pensamiento de Juan Ruiz', en *Actas del Congreso del LBA (Alcalá la Real (Jaén), mayo 2002)*: http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/joset.htm [consultado 21/03/2007].

Lapesa, Rafael (1965), 'El tema de la muerte en el *Libro de Buen Amor*', en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 73-91: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/02/aih_02_1_007.pdf [consultado 21/12/06].

Lecoy, Félix (1980 [1974]), 'Elementos estructurales en el *Libro de buen amor*', en *HCLE* — I, 228-231.

Lida de Malkiel, María Rosa (1980 [1941; 1959]),'El estilo de Juan Ruiz y la construcción del episodio de doña Garoza', en *HCLE* - I, 239-247.

Linage Conde, Antonio, (2002) 'El mundo del Arcipreste de Hita', en *Actas del Congreso del LBA (Alcalá la Real (Jaén), mayo 2002)*: http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/linage.htm [consultado 21/03/2007].

Mitre, Emilio (1986), 'El sentido medieval de la muerte', *Anuario de estudios medievales*, 16: 621-630.

Morros, Bienvenido (2002), 'Las fuentes del *Libro de buen amor*', en *Actas del Congreso del LBA (Alcalá la Real (Jaén), mayo 2002)*: http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/morros.htm [consultado 21/03/2007].

Pedraza, F. y Rodríguez, M. (2001), *Manual de literatura española, I: Edad Media*, Pamplona: CÉNLIT Ediciones.

Peña-Marín, Cristina (1989), 'Subjetividad y temporalidad en el relato', en VV. AA. (1989), 159-167.

Petit, Jean-François (2000), 'L'expérience humaine du temps chez saint Augustin', en *Itinéraires augustiniens*, 23, enero 2000: *Le temps.* http://www.assomption.org/Ressources/*ItinerairesAugustiniens*/IA23/SommaireIA23.html [consultado 18/01/07]

Pozuelo Yvancos, José María (1989), 'Tiempo del relato y representación subjetiva (un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar)', en VV. AA. (1989), 169–184.

Rico, Francisco (1985), '"Por aver mantenencia". El aristotelismo heterodoxo en el LBA', *El Crotalón*, 2: 169–198.

– (1967), 'Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*', *Anuario de Estudios Medievales*, IV, 301–325.

Rodríguez, Juan Carlos (1990), *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.

Spitzer, Leo (1980 [1934]), "*Yo, Juan Ruiz:* personalidad e impersonalidad en el arte del Arcipreste de Hita", en *HCLE* I, 231–5.

Várvaro, Alberto (1983 [1968]), *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona: Ariel.

VV. AA. (1989), *Le temps du récit*, Madrid: Casa de Velázquez.

Geografía segoviana del *Libro de Buen Amor*. Del campo Azálvaro a Valdevacas

Tomás Calleja Guijarro
Sociedad Española de Estudios Medievales
Mayoral de la Sierra de Malangosto

Introducción

Creemos haber dejado plenamente sentado, tanto desde nuestro primer estudio en torno al autor del *Libro de Buen Amor*, como en el primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita que tuvo lugar en Madrid en 1972, y en el también internacional celebrado en esta bella y acogedora localidad de Alcalá la Real en el año 2002 que Juan Ruiz, refiriéndose al viaje de don Carnal (Copla 1197) escribió Valdevacas y no Tornavacas[1]. Este último nombre es uno de los errores en que, contra la lógica, y lo que realmente escribió el verdadero autor del libro, incurre el copista Alfonso de Paradinas, error en el que, quizás por ser el códice más completo, se viene repitiendo en la mayoría de las ediciones que se han hecho del *Libro de Buen Amor*. Error que, como ya dijimos en el anterior Congreso, celebrado en esta localidad, debe corregirse en las próximas ediciones, porque puede producir una gran confusión entre los lectores del *Libro*.

Nuestra intervención en el actual, pretende entre otras cosas, presentarles una visión pormenorizada del trayecto seguido por don Carnal, en la mente de Juan Ruiz, desde el Campo Azálvaro hasta Valdevacas. Itinerario muy ilustrativo para opinar sobre el autor, con vistas a un mayor conocimiento de su posible origen. Itinerario que, por su belleza y valor cultural, merece ser incluido entre los recorridos de interés turístico.

Empecemos, pues, a recorrerlo mentalmente:

El campo Azálvaro

Esta gran dehesa, una de las más importantes de la Mesta, está situada en el piedemonte suroccidental de la sierra de Guadarrama, cerca de El Espinar, entre las provincias de Segovia y Ávila. Destaca, amén de por su extensión, por sus excelentes pastos y la abundancia de agua, por estar atravesada por el río Voltoya. A estas cualidades hay que añadir el ser lugar de cruce de parte de las reses procedentes de los pastos de invierno, de las dehesas de Medellín, Cáceres, Trujillo, la Vera de Plasencia, la Serena (Copla 1186), y las del Campo de Alcudia y toda Calatrava (Copla 1187), gracias a la intersección de varias cañadas y cordeles con la cañada Soriana Occidental para, desde el Campo Azálvaro, distribuir los rebaños que concurren en él a sus lugares de procedencia.

[1] Calleja Guijarro Tomás. *¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?* Instituto Diego de Colmenares. Estudios Segovianos, T. XXII, pp. 299-332, Segovia 1970. Y abreviado, con el mismo título, en M. Criado del Val -. *El Arcipreste de Hita. El Libro. El Autor. La Tierra, La Época.* Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita. pp. 371-388. S.E.R.E.S.A., Barcelona, 1973: Idem: "*Las dos rutas segovianas del* Libro de Buen Amor" en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro del Buen Amor.* Congreso Internacional del Centro para la Edición de Clásicos Castellanos. Alcalá la Real 9-11 de mayo del 2002, pp. 317- 326. Ayuntamiento Alcalá la Real, 2004

Ya en 1181, Alfonso VIII fijó los límites de los territorios de Segovia y Ávila en el Campo Azálvaro, a fin de que pudieran utilizarlo "para pastos comunes de ambas"[2].
Es fácil pensar, pues, que aparte de la citada utilización, al menos desde entonces, en todas las épocas, el Campo Azalvaro recibiera, ya por la susodicha y entonces incipiente cañada Soriana, ganados trashumantes procedentes de algunas dehesas de Extremadura por la parte abulense, así como la ganadería trashumante de la cabaña leonesa que accedían a ella desde el sur de la cordillera.

Decimos esto porque ya Alfonso X extendió en Burgos un privilegio sobre la cañadas, documento que posteriormente fue confirmado por su nieto Alfonso XI en la ciudad de Segovia el 15 de junio de 1311[3].

Parece excusado decir que la utilización e importancia del Campo Azálvaro se incrementó a partir de la creación en 1273 del Concejo de la Mesta.

ITINERARIO SEGUIDO POR DON CARNAL

Reunido ya en el mencionado Campo lo que iba a ser su gran ejército para luchar contra doña Cuaresma, y librarse de sus garras, Don Carnal inicia su marcha siguiendo la cañada Soriana Occidental, la Vera de la Sierra adelante para entre Torrecaballeros y Basardilla tomar el cordel de los sorianos. Esto está claro en el libro ya que en él pone, como hitos de su itinerario, tres nombres que son las claves para que ahora podamos seguir su ruta con toda precisión: el de partida, es decir, el Campo Azálvaro, Valsain y el de llegada, o sea Valdevacas (Fig. 1).

Con ellos podemos seguir los términos, no exactamente pueblos, por donde pasa, los que, como es lógico, vamos a designar con sus nombres actuales. Los primeros son los de El Espinar, Navas de San Antonio y Villacastín. Sigue por Otero de Herreros (antiguo barrio del Ferreros, núcleo hoy desaparecido), Riofrío (hoy Las Navas de Riofrío, Revenga y VALSAÍN. Hasta llegar aquí, su ejército ha podido disfrutar del agua de los ríos que ha tenido que atravesar que han sido, por este orden, el Moros, el Milanillos, el Peces y el Frío.

Seguidamente y, hasta llegar a Valdevacas, necesitó atravesar los términos de Palazuelos, Trescasas, Cabanillas del Monte, Torrecaballeros, Basardilla y Tensuela para entrar en el Prado RANDO, continuando por La Cuesta y El Cubillo a fin de asentarse finalmente en VALDEVACAS, lugar a donde llega y monta su cuartel general, tras haber atravesado los ríos Eresma, Cambrones, Pirón y Viejo.

Digo que sentó su cuartel general en Valdevacas porque, en la mente de Juan Ruiz, fue desde donde escribió sus cartas, tanto la de desafío a doña Cuaresma, como la que dirige a "todos los cristianos, e moros e judios" (Copla 1193c), instándolos a que también ellos la desafíen e impidan que huya. Precisamente es en esta última localidad donde don Carnal pone la data (Copla 1197d) "Dada en Valdevacas, nuestro lugar amado".

Parece lógico que las palabras "nuestro lugar amado" puestas en boca de don Carnal haya que interpretarlas, tal y como se viene haciendo, como un lugar en el que, por abundar las vacas fuera muy amado por él, precisamente por su gran abundancia de carne.

[2] González González, Julio. *El reino de Castilla en tiempos de Alfonso VIII*, Madrid, 1966, T. II, doc. 365.

[3] Rui de Castro, Garci. *Comentarios sobre la primera y segunda repoblación de Segovia*. Facsímil del original de 1551, con transcripción y notas de José Antonio Ruiz Hernando, capítulo 5. Diputación Provincial de Segovia, 1988

Pero ya hemos dicho en otras ocasiones que Valdevacas, localidad que él debía conocer perfectamente, no era entonces, ni lo ha sido nunca, un lugar en el que abundaran las vacas, sino todo lo contrario, ya que estos animales fueron siempre allí bastante escasos, por lo que, siendo así, nos preguntamos ¿es, acaso, demasiado aventurado pensar que empleara esa locución con un doble sentido, es decir, que ese lugar fuera también realmente amado como propio por el autor del *Libro de Buen Amor*?

No nos ha quedado constancia de que en los tiempos del Arcipreste existieran en el trayecto que estamos contemplando esquileos ranchos y lavaderos de lana; pero podemos colegir, sin equivocarnos, que entonces les hubiera también, e incluso en los mismos lugares donde, en los pasados siglos, existieron hasta veinticuatro esquileos enclavados en esa ruta. Actualmente aún pueden contemplarse las ruinas de algunos de los más famosos como eran el de Santillana, cerca de Revenga, y el de Alfaro, en el término de Basardilla, junto al río Pirón. Queda en pie como una reliquia de su pasado y en plena actividad el rancho y esquileo de Cabanillas, del Monte, propiedad de la familia Peñalosa, convertido en un museo viviente de este buen hacer de la trashumancia. Rancho donde, en la época correspondiente, y en determinados días, puede contemplarse cómo se ejecutó, desde siempre, el esquileo de las reses lanares y, por tanto, el modo como se hacía en tiempos del Arcipreste, empleando unas tijeras *ad hoc*. Hoy su ganadería lanar es testimonial; pero en el siglo XVIII el rancho de Cabanillas tenía y esquilaba 15.000 reses lanares.

No sé si alguno de ustedes ha estado presente en un desfile de ganado trashumante o en un esquileo. El Arcipreste estamos seguros de que sí. De ahí la descripción que hace de los grandes balidos de cabritos y ovejas (copla 1185), del erizar los cerros los toros con sus bramidos, el repicar de los cencerros de bueyes y vacas y los mugidos de terneras y becerros (copla 1188), organizando a veces verdaderos conciertos atronadores.

Consustanciales con todo rebaño han sido siempre los perros, por lo que siempre han ido con el ganado, acompañando a don Carnal. El Arcipreste cita varias de sus razas o clases en la copla 1220. No quiero nombrar todas aquí por no aportar nada a este trabajo; pero creo interesante hacer hincapié en una de ellas, la que figura en el verso d de la citada copla:

"e muchos nocherniegos que saltan matacanes"

es decir en los perros nocherniegos, los que husmean y vigilan de noche, en torno a los rebaños trashumantes, para ahuyentar a los lobos y los osos que en todo el camino, y muy especialmente en este tramo de la ruta de don Carnal los acechaban, ya que eran muy abundantes en los bosques de esta vertiente de la sierra. Bosques que por esta razón, fueron en aquellos tiempos cazaderos reales, y tan importantes que incluso en uno de ellos tenían los monarcas sus palacios de caza. Estos palacios que recibieron el nombre de La Torre, según nos dice Alfonso XI en el *Libro de la Montería*, estaban situados junto al río Pirón, en el lugar o en las proximidades que varios siglos después ocupó el rancho Alfaro[4]. Sobre el verso citado, nos interesa sobremanera hacer hincapié en la palabra *matacanes*, porque ha sido y es mal interpretada por los comentaristas del *Libro del Buen Amor*, siguiendo a Cejador, que la interpreta como ladronera o voladizo en el muro de un castillo o fortaleza, como lo define el Diccionario de la Real Academia Española en su acepción 7. Pero esta acepción es totalmente errónea por lo que toca al empleo que

[4] Alfonso XI. *Libro de la Montería* (Véanse las cacerías en la vertiente norte de la sierra de Guadarrama, en cualquiera de las ediciones del mencionado Libro.

hace de ella el autor del *Libro*, ni más ni menos que si él fuera realmente segoviano. Y es que en el lenguaje de esta provincia, la palabra *matacán*, tiene los significados de "mata de leña revieja y poco desarrollada y también pie de leña roto con las puntas llenas de garranchos"[5], ya que es fácil que al saltarlas los perros, especialmente de noche persiguiendo a las alimañas, pudieran desgarrarse en ellas, accidentalmente, sus vientres, matándose. De ahí el que reciban el nombre de matacanes (*mata canes*).

VALDEVACAS

La localidad de Valdevacas a la que llegó don Carnal, y en la que firmó su célebre carta, está situada en la provincia de Segovia, cerca de Turégano, entre El Cubillo, Caballar, Muñoveros y Arevalillo de Cega. Sus coordenadas geográficas son 41°, 8' de latitud norte y 0°, 13' 4" de longitud occidental[6]. Respecto a su nombre queremos dejar sentado que, si bien está situada en un pequeño valle, ni su topografía ni la abundancia de praderas para el sustento de estos animales, se prestan a dar por buena la etimología que se le atribuye: *val de vacas*, es decir, valle de las vacas, ya que, como hemos dicho anteriormente siempre ha sido asaz escasa esta clase de animales en la localidad que nos ocupa. Nosotros pensamos por ello que su nombre provenga más bien de *val de vaceos*, ya que por estos lugares estuvo el límite de este pueblo primitivo con el de los arevacos ¿No es acaso curioso que uno de sus pueblos limítrofes se llame nada menos que Arevalillo?

La palabra *vaceos* se convertiría posteriormente en *vacos*, y finalmente, claro es, y por mejor sonante, por el femenino *vacas*, dando lugar a Valdevacas, con el que se la designaba ya a esa localidad en tiempos del Arcipreste. Al llegar a este punto, creemos necesario dejar sentado que el pueblo existía desde mucho antes de que naciera el autor del *Libro de Buen Amor*. Testigos de ello son dos monumentos románicos de entre los siglos XII al XIII, que además nos acreditan que debió tener cierta entidad. El primero y más importante de los testigos es su iglesia, reedificada y agrandada a costa de incluir en ella su atrio románico, en 1557, según reza una inscripción que figura en su torre. Como detalles fehacientes del primitivo templo quedan, en el actual, una puerta románica, semienterrada, al norte del edificio, y parte de algunos fustes y capiteles del tapiado atrio, asomándose al mediodía.

El otro monumento románico fue la ermita de San Pedro, cuyas venerables ruinas se alzan en la rocosa ladera de un cerro, cerca de la actual carretera que va de El Cubillo a esta localidad. Valdevacas se distinguió hasta hace pocos años por la gran importancia de sus rebaños trashumantes, siendo, a lo largo de su historia uno de los más importantes de Segovia, Ciudad y Tierra, que siempre destacaron por su cabaña ganadera.

Ya en 17 de marzo de 1228, el rey Alfonso IX, otorgó en Burgos un privilegio en latín por el cual todos los ganados de Segovia y su Tierra, tendrían los pastos libres en cualquier parte del reino[7]. Y en las cortes de Burgos de 1313, se mencionan como muy importantes las cuadrillas segovianas de ganaderos[8].

[5] Calleja Guijarro, Tomás. *Contribución al Estudio del Vocabulario Segoviano.* Edición del autor. Madrid, 1996.

[6] Suministramos este dato denunciando nuevamente que el mapa oficial de carreteras incurrió en el error de poner Valdevacas de Montejo en la situación en que está Valdevacas y el Guijar, como ya advirtió Gybbon Monypenny en la nota a la copla 1197 de su edición del *Libro de Buen Amor*, publicada por Clásicos Castalia, Madrid, 1988.

[7] Rui de Castro, Garci. *Ob. cit* cap 5, párrafo 3°.

[8] *Historia de Palencia* T. I cap 18, p. 62, d.

Y es que la ganadería trashumante segoviana fue siempre muy numerosa, lo que hizo que se montaran en Segovia los mejores obradores de paños de España, hasta el punto de que, a principios del siglo XVI trabajaban en esta industria 34.000 operarios[9]. De que Valdevacas, con el aporte de las lanas de su ganadería a dicha industria, debió alcanzar en esa época el culmen del número de cabezas, nos da idea el que este bienestar debió hacer el que derribaran en su mayor parte la antigua iglesia románica y edificaran sobre ella la actual, agrandándola. Y aunque su potencia ganadera se mantuvo todavía pujante durante bastante tiempo, fue disminuyendo paulatinamente. A pesar de todo en 1845 Valdevacas mantenía todavía 7.500 cabezas de ganado lanar y 102 de cabrío[10].

Hace sesenta y cinco años, nosotros tuvimos la ocasión de ver aún cruzar sus rebaños trashumantes por el término de La Cuesta en sus desplazamientos de ida a los pastos de invierno y el regreso de los mismos a Valdevacas, pasando siempre por el prado Rando.

En tiempos de Juan Ruiz, del actual municipio de Valdevacas y El Guijar sólo existía Valdevacas como verdadero núcleo de población, aunque consta que en 1313, el obispo de Segovia, don Fernando, compró unas casas y heredades en su término[11]. Casas éstas que posteriormente fueron aumentando, siendo el núcleo de lo que fue el barrio de El Guijar. Poco a poco, los vecinos de Valdevacas no ganaderos fueron trasladándose al nuevo barrio, situado donde el valle se abre en abanico dando lugar a las tierras de pan llevar, más propias para la agricultura. Y la población de Valdevacas decayó de tal modo que pasó de ser cabeza del municipio a simple barrio de El Guijar. Consecuencia de esta decadencia fue el abandono y posterior derrumbe del tejado de su iglesia, por lo que hace unos veinte años, apenas si en el invierno quedaban en la localidad un par de vecinos, razón por la que, actualmente, el municipio se llama indistintamente Valdevacas y El Guijar o El Guijar de Valdevacas

CONSIDERACIONES EN TORNO A ESTE TRAYECTO DEL VIAJE DE DON CARNAL

A la vista de cuanto hemos dejado expuesto, nos impacta el hecho de que una parte de la ruta segoviana de don Carnal coincide exactamente con la que llevó Juan Ruiz para volver a su "tierra" según el códice de Gayoso, o a su "casa", como leemos en el de Salamanca.

El Arcipreste sale de Segovia, tal vez por el cordel que llevaba las merinas, a la cañada real, continúa por Riofrío, donde tuvo lugar el encuentro con la segunda de las serranas, luego pasa por Ferreros, donde, según le dijo a Alda, estaba casado, siguiendo por el Cornejo, lugar del encuentro con Menga Llorente.

La correspondencia de estas rutas parece querer demostrarnos, por parte de Juan Ruiz, no sólo el conocimiento de la tierra Segoviana, sino las costumbres y el modo de hablar y hacer de las mujeres de la sierra que, por ausencia de sus maridos e hijos mayores, que se encontraban con las ovejas trashumantes en Extremadura, tenían que hacer ellas todas las tareas no sólo de la casa, sino también del campo.

[9] Marqués de Lozoya. *Historia de las Corporaciones de Menestrales en Segovia*. Facsímil, Edit. Maxtor, p. 44, Valladolid, 2002

[10] Madoz, Pascual. *Diccionario Geográfico, Estadístico Histórico*. Segovia, Voz *Valdevacas*. Madrid, 1845 -1850

[11] Colmeranes, Diego de. *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Edición de la Academia de Historia y Arte de San Quince. T. I. cap. XXIII, nota 107. Segovia, 1969.

Respecto al viaje de don Carnal me parece interesante, dentro de la estrofa 1187c, fijar la atención en el verso:

"en tres días lo anda, semeja que volaba".

La explicación que hace de él Kenneth Brown, recogida por Gibbon Monypenny[12], nos parece ingeniosa; pero pensamos podría tener otras lecturas más relacionadas con la trashumancia, y más atenidas a su realidad. Bien sea que la ganadería, a marchas más que forzadas, tardara tres días en llegar a Valsaín desde sus pastos de invierno, cosa materialmente imposible, o que don Carnal fuera en tres días desde el Campo Azálvaro a Valdevacas, donde finalmente se detuvo para desafiar a doña Cuaresma.

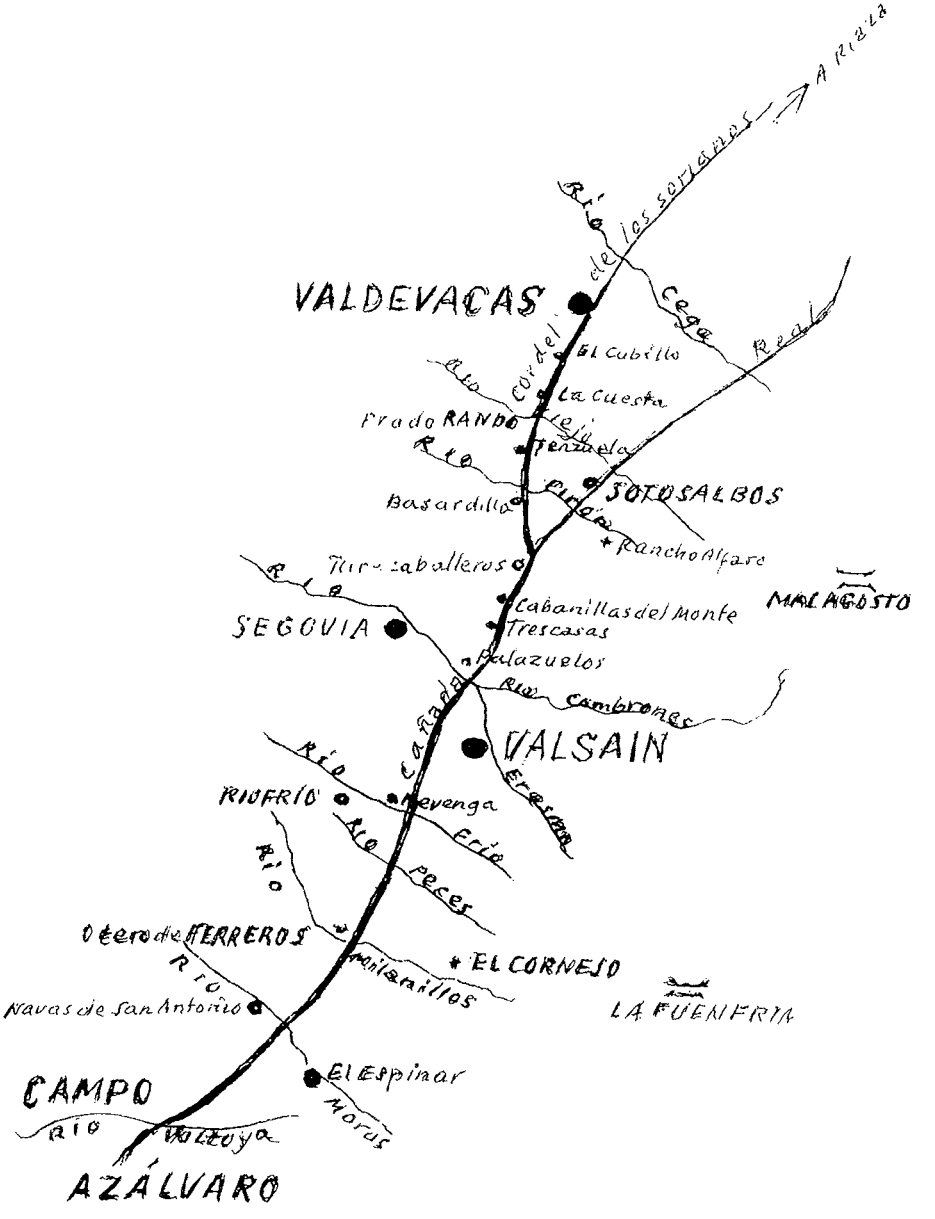
Para poder afianzar la última idea, hemos hablado con alguno de los más viejos pastores trashumantes[13], los cuales han coincidido en decirnos que, al ir a Extremadura solían desplazarse bastante más despacio con los rebaños, que a su regreso, ya que en éste lo hacían más deprisa, pudiendo recorrer este trayecto (el del Campo Azálvaro a Valdevacas) en tres días. Exactamente los mismos que leemos en el citado verso. De ser esta la interpretación correcta, sería otro argumento más del profundo conocimiento que el autor del *Libro de Buen Amor* tenía de la ganadería y de la tierra segoviana.

No deja tampoco de ser una prueba más, en pro de mi hipótesis el que, en todo el *Libro*, no podemos encontrar, ni con mucho, tantos nombres de una misma provincia, como lo hace el Arcipreste con los topónimos segovianos: Malangosto, Sotosalbos, Valdevacas, Rando (prado), Valsaín, Riofrío, Ferreros, El Cornejo, Fuenfría y el Campo Azálvaro, por no citar más que los de la parte norte de la cordillera.

Y nada más que insistir en que esperamos que los nuevos investigadores, buceando en los distintos archivos, trabajen sobre mi hipótesis siguiendo la pista de la posible segovianía del autor del *Libro de Buen Amor* que, aún teniendo paredes sólidas, como han podido ver por mis trabajos, sólo le falta poder asentarla con la más importante, es decir, con la argamasa documental

[12] Gybbon Monypenny, G. B. *Libro de Buen Amor*; Edición de... Clásicos Castalia, Nota de la copla 1187 d. Madrid, 1988

[13] A propósito de esto, me honro en decir que, junto con la distinción honorífica de Mayoral de la Sierra de Malangosto, me fue entregado en este puerto, en el verano de 1999, amén de la correspondiente enseña acreditativa, el garrote utilizado por el último pastor trashumante segoviano en sus desplazamiento a las dehesas de Extremadura.



Croquis de la Ruta de don Carnal del Campo Azálvaro a Valdevacas

Del hábito de peregrina de Doña Cuaresma al poncho amarillo en el cancionero tradicional argentino. El "guardarropas" de un niño

Sofía M. Carrizo Rueda
Universidad Católica Argentina. CONICET

En las primeras décadas del siglo XX, Juan Alfonso Carrizo recogió en las provincias del norte de la Argentina, una serie de coplas en las que resultan evidentes varios temas y tópicos de la literatura española medieval (Carrizo, 1926; 1945). Hay que subrayar que se trató de un trabajo de campo, es decir que entre 1925 y 1940, los informantes seguían cantando o recitando, a 11.000 Km. de distancia de la península, un acerbo poético cruzado por una herencia que sobrepasaba con holgura, los 500 años. Pero dentro de este marco, un hecho destacable es que varias de estas composiciones incluyen asimismo, sucesos históricos ocurridos en suelo argentino durante el siglo XIX. Fue una época de importancia cardinal para que la Argentina –independizada en 1816– se constituyera como nación. Pero estuvo signada lamentablemente, por continuos enfrentamientos internos que tuvieron un alto costo en sangre.

Resulta entonces de particular interés, comprobar que una herencia ancestral de tópicos y coplas, se transmutó en caja de resonancia idónea para expresar los problemas más punzantes de la comunidad hasta casi finalizado el siglo XIX. Por tal razón, 40 o 50 años más tarde, los sobrevivientes y su descendencia continuaban conservando fielmente, aquellas tradiciones poéticas. Algunas de estas composiciones se refieren a una situación que recuerda inmediatamente, la Batalla de Don Carnal y Doña Quaresma, pues se trata de la lucha que entabla un ejército de alimentos contra un personaje cuyo dominio implica un ayuno forzado. Uno de los testimonios recogidos por Carrizo en la provincia de Catamarca, dice así:

Diz que viene el hombre malo,
Valiente "Poncho Amarillo",
Amenaza con la muerte
Resfalando su cuchillo.
Se oye que viene peliando
A un regimiento de brevas,
Las peras van de vanguardia
Los damascos de avanzada
Las sandias aunque pintadas
Han de peliar como fieras
.....
Las partidas de Tanico
A las sierras se dentraron.
Los serranos por huir
Algunos se despeñaron
Se bajan al Portezuelo

Y hallan la gente cansada,
Azotan en Santa Cruz
Y degüellan en Guaycama (Carrizo, 1945: 519-520).

El personaje que viene a imponer su aterrador imperio es llamado en este caso "Tanico" y en otras composiciones, "Delgadino" o "Juan Delgado". Pero en las coplas citadas presenta también un sobrenombre: "Poncho amarillo". Denominación que anuncia el proceso de mestizaje que atraviesa los versos.

El poncho es la prenda de vestir más típica del hombre de campo argentino[1]. Pero el color que ostenta en esta ocasión, se aparta por completo de los que tradicionalmente se usaron en la zona para las tinturas. El amarillo no se encontraba entre ellos, de modo que la referencia a una prenda tan familiar y común se convierte en símbolo, y éste asimilado de Europa, ya que de esa herencia surgió el uso de tal color como representación icónica de la enfermedad.

El proceso de mestizaje entre tópicos trasvasados y elementos propios de las vivencias de la realidad argentina, puede continuar comprobándose en distintos niveles de estas coplas. La primera evidencia es que la Batalla de Carnal y Cuaresma ha sido sustituida por un enfrentamiento entre el hambre y los alimentos. De esta manera, el motivo medieval retrocede a sus orígenes arcaicos, cuando representaba la tensión entre épocas de escasez y de abundancia en la naturaleza, con mucha anterioridad a la cristianización del motivo como oposición entre ayuno y sensualidad.

No obstante, hay que señalar que esta alternancia tampoco está ausente del cancionero tradicional argentino. El mismo Carrizo recogió en la región puneña de la provincia de Jujuy, varias coplas como la siguiente:

Para Carnaval
Chupar y bailar,
Y para Cuaresma
Hincarse a rezar (1945: 765-766).

Seguramente, la bifurcación del motivo se debió a que el paralelo entre el retorno de las fuerzas de la fecundidad y el renacimiento espiritual de la Pascua cristiana, que permitieron establecer los ciclos naturales en Europa, no tiene ningún sentido en el sur de América, pues la festividad pascual no coincide con la llegada de la primavera sino con la del otoño. En cuanto a la estructura, puede apreciarse que en estas coplas es muy similar a la que configura el relato de la batalla en el *Libro de Buen Amor*. Al principio, desfilan alimentos que marchan a resistir –aquí, diversas frutas– y recuerdan por lo tanto, la gran parada de las huestes de D. Carnal (estr. 1081-1094), mientras que en la segunda parte, como en la obra de Juan Ruiz (estr. 1101-1124), aparece el combate propiamente dicho. No pretendo de ningún modo, postular una intertextualidad directa, pero sí llamar la atención sobre aquellos elementos que como medievalistas, nos llevan a interrogarnos acerca de su continuada vigencia, ya que veremos más adelante, que esta perdurabilidad revierte asimismo, sobre la interpretación del texto medieval.

[1] Se trata de un gran trozo de tela cuadrilongo, con una abertura en el medio por la que se pasa la cabeza. Es utilizado como abrigo, almohada, manta, improvisada maleta para liar las pertenencias y además, arrollado en el brazo izquierdo, servía de arma defensiva en los duelos a cuchillo. (Santillán, 1960: VI, 476).

Considero que los versos que narran el combate son los que revisten un mayor interés. Interés que puede denominarse como "interdisciplinario", porque en ellos no solo confluyen la herencia europea con las raíces argentinas, sino también lo literario con lo histórico y con los estudios sobre el mito. Lo que resulta significativo en esta segunda parte, es que los alimentos dejan lugar a los seres humanos, de modo que la burlesca batalla medieval termina transformándose en una escena pavorosa de gente desesperada que intenta huir inútilmente y muere de forma cruenta. Son estas escenas las que evocan inmediatamente, la violencia de las guerras civiles propias del período que hemos mencionado –aproximadamente, entre 1817 y 1870–, cuando los caudillos de las provincias luchaban entre sí o contra el poder de Buenos Aires. El degüello al que se refieren los versos, era la práctica habitual entre las partidas irregulares que recorrían los campos.

El flagelo del hambre se ha deslizado de este modo, hacia la situación desesperanzada de unos hombres sitiados. Y creo que no resultaría extraño encontrar un cantar sobre hechos históricos donde reaparecieran de algún modo, las estremecedoras evocaciones de los cuatro versos finales. Precisamente, de las tres localidades mencionadas, el Portezuelo, Santa Cruz y Guaycama, esta última fue cuna de Felipe Varela, uno de los más temibles caudillos. Aún hoy, una canción muy popular lo evoca cuando "galopa en el horizonte tras muerte y polvaderal", y recuerda que "Felipe Varela, matando viene y se va" (Santillán, 1963: VIII, 309). Cabe preguntarse por lo tanto, si al construir la figura alegórica de "Poncho amarillo", ese hombre "valiente" y "malo" que viene "resfalando su cuchillo", es decir afilando la hoja para dar tajos mortales, la imagen del caudillo histórico con sus terribles incursiones no intervino como generadora.

De todos modos, lo que sí puede afirmarse es que las coplas acaban por apartarse de los rasgos burlescos y de las referencias a la alternancia de los ciclos naturales que llegaron de Europa, para centrarse en hechos históricos padecidos por cantores y receptores. Pero además, hay un reordenamiento de la acción mancomunada del hambre con la guerra y la muerte, que parece derivar hacia resonancias que pueden llamarse apocalípticas, de manera que el círculo se cerraría con una nueva aproximación a niveles míticos. Volveremos sobre ello más adelante

Es preciso recordar ahora, que "Poncho amarillo" es el apodo de un personaje que también es denominado en un verso como "Tanico". Y Carrizo recogió en la misma provincia de Catamarca, una copla que debió ser muy conocida pues se la encuentra frecuentemente, en una amplia encuesta sobre folklore que realizó el Ministerio Nacional de Educación, en 1921 (Fernández Latour de Botas, 1999: 41). Es la siguiente:

> El general Cachilico
> llegó en su oportunidad,
> peliará al mayor Tanico
> que invadió su capital (Carrizo, 1926: 90-91)

El nuevo personaje, "Cachilico", reaparecerá a su vez, en otras coplas, recogidas por Carrizo en tierras de Tucumán, provincia lindante con Catamarca. Su nombre es el de un guiso muy sustancioso que se prepara con trigo temprano y tripas de vaca (Fernández Latour de Botas, 1999: 41). En esta nueva composición, Cachilico es ayudado por el Comandante Trigo y por otros personajes como el Capitán Chalchal y el Teniente

Arrayán, cuyos nombres son los de plantas comestibles de la zona (Santillán, 1956: I, 265; II, 554)[2]. Entre todos vencen y toman cautivo al Coronel Juan Delgado, otra de las denominaciones por las que se conoce al hambre en este corpus de coplas (Carrizo, 1945: 521-522). Hemos regresado por lo tanto, al ámbito de la lucha alegórica entre los ciclos naturales que producen la alternancia escasez/ abundancia de comida.

El hambre también recibe el nombre de "Delgadino", personaje que en otras coplas recogidas por Carrizo (1945: 520-521), aparece como vencedor del Coronel Carne. Los versos describen una dura batalla de la que el soldado Queso huye entre los primeros, y finalmente solo sobrevive el Comandante Zapallo, cuyo nombre es el de una calabaza muy poco nutritiva. En el ejército de los alimentos están representados todos los que constituyen la dieta básica de la región donde se realizó el trabajo de campo[3], y refleja las épocas de escasez extrema, cuando este "zapallo" que crece de manera silvestre, y una reducida cantidad de leche que no alcanza para fabricar quesos, se convierten en la única comida posible. Hay que señalar que las coplas glosan la siguiente:

> ¡Ay año setenta y tres,
> Digan todos a una voz!
> Es menester que invoquemos
> El dulce nombre de Dios (Carrizo: 1945, 520).

La composición llega así a verosimilizarse históricamente, con la mención de ese "año setenta y tres", que hace pensar que se trata del recuerdo de una gran hambruna (Carrizo Rueda, en prensa). Tanto esta alegoría como la citada anteriormente, se enraizan además en la realidad contemporánea a ellas a través de la asimilación de los grados del ejército moderno como "general", "coronel", "capitán", etc.

Hemos revisado entonces, cuatro composiciones de la poesía tradicional del norte argentino, en las que se perciben las huellas del tópico de la Batalla de Carnal y Quaresma bajo diferentes formas. En las dos últimas, se trata de una actualización de las arcaicas alusiones a la alternancia entre épocas de esterilidad y fecundidad de la tierra, a la vez que se conserva un tono burlesco. En la que se ha analizado al principio, se ha visto la asimilación de la lucha a una grave situación histórica, mientras lo burlesco se disuelve en una mortandad con tintes apocalípticos. En cuanto a la citada en segundo término, los ciclos naturales no están presentes por razones estacionales, y las referencias se concentran solamente en la alternancia sensualidad-penitencia cuaresmal, propia de la cristianización del tópico.

Se podría concluir con una serie de reflexiones acerca de la perdurabilidad de éste y su capacidad de transformación[4]. Pero dado que nuestro interés en este trabajo está orientado principalmente hacia el *Libro de Buen Amor*; tales reflexiones no pueden eludir aspectos que a mi juicio, las relacionan con una interpretación de la obra de Juan Ruiz.

[2] Hay que hacer notar que los futuros combatientes también son presentados en este caso, por medio de un desfile.

[3] Resulta en tal sentido, un equivalente a la "carta gastronómica de España, en cuanto a pescado y marisco" presente en el ejército de Cuaresma en el *LBA* (Lida, 1973: 96).

[4] He comprobado además, que un motivo del *LBA*, estrechamente relacionado con la resolución de la Batalla, la Alegoría de los meses, reaparece transformado pero con huellas inequívocas de sus raíces europeas en la crónica del indígena inculturado Huamán Poma (siglos XVI-XVII), (Carrizo Rueda, 2005).

Resumiré las bases de tal propuesta interpretativa, a la que me he dedicado en otras oportunidades (Carrizo Rueda: 2003-2004; 2004).

Que la resistencia contra el hambre se exprese como un duro combate en el que se juega la vida misma, considero que es una noción general que puede incluirse entre aquellas que Ricoeur denomima "símbolos primarios". Para el estudioso francés, éstos se originan en experiencias básicas del hombre, entre las que se encuentra su interrelación con la naturaleza. Señala además, que en un segundo momento, tales símbolos se estructuran en relatos que llegan a adquirir un estatuto "mítico" (1976: 27). Es decir, discursos que actúan como mediadores para narrar la existencia humana desde un lenguaje plurivalente que integra lo onírico, lo cósmico y lo poético (1976: 48).
En el caso que nos ocupa, la Batalla con todas sus alternativas estaría representando a mi juicio, este segundo momento, en el que la lucha con la naturaleza para obtener la comida necesaria –"símbolo primario" y por lo tanto con una extraordinaria capacidad de perdurabilidad– se iría transformando en diversos relatos donde cada cultura volcaría sus referentes y códigos más relevantes. Entiendo que en el *Libro de Buen Amor*; la presencia de la Batalla de Carnal y Quaresma responde a ese trasfondo simbólico-mítico, del que proviene directamente, una funcionalidad central que desempeña dentro del discurso.

En principio, creo que nunca se subrayará lo suficiente que cualquier investigación sobre el *Libro* debe partir del reconocimiento, presente en estudios clásicos pero que luego muchas veces se ha obviado, de que la obra reposa en una concepción antropológica lo suficientemente amplia como para dar cabida, sin que se anulen entre sí, a la celebración de las fuerzas vitales, a la predicación de la práctica del ascetismo cristiano, a la sátira del mundo clerical y a un largo etcétera de comportamientos humanos, fenómenos naturales, hechos extraordinarios, sucesos cotidianos y situaciones límite relacionadas con la vida y la muerte. Considero como consecuencia, que las teorías de Ricoeur acerca del relato mítico y de los símbolos primarios proporcionan una guía idónea para analizar e interpretar el "mundo imaginario textual" generado por concepción antropológica tan abarcadora, y que al mismo tiempo, facilitan un acercamiento hacia modalidades discursivas de un universo en proceso de extinción ya a mediados del siglo XIV, pero todavía perceptible en varios aspectos del *LBA*, como ha señalado Blecua (1992: XLIX)).

El modelo de relato mítico sobre el que teoriza el crítico francés, se estructura alrededor de una "ejemplaridad" que no consiste en lo "moralizante"-aunque incluye aspectos éticos- sino en el intento de "describir" de un modo totalizador, el proceso de la existencia humana. Es en tal descripción que interaccionan la dimensión cósmica, la onírica y la poética, a la vez que se despliega la "simbólica del mal", en cuanto uno de los grandes mitos culturales acerca de la fragilidad y la caducidad de la naturaleza humana (Ricoeur, 1976; 2006).

Una figura a quien Ricoeur llama "anthropos" o bien, "hombre adánico", es el encargado de encarnar a través de los hechos de su vida, esta "descripción", y asume el carácter de un "universal concreto" (Ricoeur 1976: 31). En el *LBA*, esta figura estaría representada indudablemente por el "yo" del arcipreste doñeador.

Respecto a la presencia en el *Libro*, de una de las dimensiones postuladas por Ricoeur, la onírica, tenemos que remitirnos a un reciente estudio de nuestro homenajeado. En efecto, respecto a las apariciones de Don Amor y Doña Venus como consejeros, Alan Deyermond examina la construcción de la Pelea con Don Amor y del episodio de Doña Endrina, sus aspectos nucleares, las modalidades de inclusión en el discurso y sus

concordancias con una serie de obras medievales, tanto españolas como de otros países europeos, donde aparecen experiencias oníricas. Su conclusión es que las apariciones de nuestro *Libro* presentan numerosos elementos que pertenecen a uno de los tipos de sueño codificado por prácticas y teorías literarias que constituyen el contexto de Juan Ruiz (Deyermond, 2004). No se trata de declarar sin más, que el episodio de Doña Endrina representa un sueño, pero sí nos interesa subrayar la presencia de esos *elementos propios de una dimensión onírica*, y esto considero que es particularmente significativo en el caso de la Pelea con Don Amor. A mi juicio, la forma de discurso tradicional que incluía como introducción un destinador sobrenatural cuyo mensaje -desde los arcanos del sueño- empujaba al sujeto hacia una serie de pruebas, era sin duda, todavía familiar en la época de Juan Ruiz, y se presentaba como apta para un relato con características de *summa* referida a la existencia de todas las criaturas. Por este camino entiendo que la "dimensión onírica" del relato mítico ha penetrado en la configuración del *LBA*.

Analizar el hecho de que las apariciones de Don Amor y Doña Venus revistan una serie de rasgos paródicos, nos llevaría a otra de las dimensiones postuladas por Ricoeur que es la "poética". Pero por falta de tiempo, dejaré ésta de lado y me referiré a la "dimensión cósmica" que es la que nos reconduce al episodio de Carnal y Quaresma.

La mayoría de mis investigaciones sobre el *LBA* han estado precisamente dedicadas a las relaciones hombre-cosmos (Carrizo Rueda, 1978; 1987; 1989), de modo que solo resumiré aquí algunos aspectos que considero angulares y que he revisado más recientemente (Carrizo Rueda, 2001).

He denominado el enfrentamiento de Carnal y Cuaresma "acontecimiento temporal por excelencia", por las razones que siguen. Dos líneas de fuerza se entrecruzan en el episodio: el arcaico conflicto mítico relacionado con los ciclos de la fecundidad y un conflicto religioso entre purificación y reclamos de los sentidos. Estas tensiones dramatizadas por la Batalla, que afectan tanto a las potencias vegetativas como a las sensitivas y a las discursivas –tríptico aristotélico presente en el *LBA* (Rico 1985: 172-174)-, vuelven a manifestarse aunque de forma muy escueta, en la estrofa 1618[5]. Si se toman en cuenta los sucesos que ocurren entre la Batalla y esta estrofa, no es difícil suponer que ha transcurrido un año. Y lo que fundamentalmente me importa señalar, es que con estos versos va a comenzar a repetirse, en sus aspectos esenciales, todo cuanto constituye el proceso que desemboca en los enfrentamientos Carnal/Quaresma. Se acerca el renacer primaveral como en el episodio de las Serranas, quienes experimentan su sensualidad con más fuerza son dueñas y abades, los mismos que iban delante en el cortejo de Don Amor, y que son víctimas predilectas en marzo – junto con los asnos- de los diablos, según la Alegoría de los meses. El protagonista no queda ajeno y reemplaza a la muerta Trotaconventos por Don Furón, con quien recomienzan sus aventuras y fracasos.

Si consideramos pues como "medida temporal" el momento en el que se vuelve manifiesta esa interacción de lo cósmico con lo humano, podríamos distribuir de la siguiente manera los episodios del *Libro*. Éste comienza en algún momento de un ciclo anual que termina con todos los sucesos que implica la Batalla. Luego de la entrada de Carnal y Amor, se inicia el nuevo ciclo anual, que culmina a su vez con la estrofa 1618. De allí arranca un tercer ciclo en cuyo transcurso se acaba la obra. A este tercer ciclo

[5] "Salida de febrero e entrada de março,/ el pecado, que sienpre de todo mal es maço, traía de abades lleno el su regaço,/ otrosí de mugeres fazié mucho retaço". Utilizo en todas las citas la ed. de J. Josset (1984).

en realidad, solo lo vemos comenzar. Pero a mi juicio, todo lo que tan sintéticamente se nos dice sobre él, nos advierte qué fuerzas elementales ya conocidas a lo largo del *Libro*, son las que van a actuar. Podrá ser distinto lo accesorio, lo anecdótico, pero por debajo se repetirán procesos idénticos, con situaciones donde encuentran cabida desde lo biológico a lo religioso, mientras la rueda de las estaciones continúa girando, con las consecuencias y los efectos para las criaturas que tan minuciosamente describe la Alegoría de los meses.

Mi conclusión es que las andanzas del Arcipreste doñeador se presentan incardinadas en este devenir cíclico que constituye la "dimensión cósmica" señalada por Ricoeur como una de las funciones del relato mítico. Y el episodio de la Batalla, apuntalado por los que le sirven de marco, tiene la responsabilidad de desplegar esa "dimensión cósmica" de las andanzas de un protagonista con estatuto de "hombre adánico" o "anthropos"[6].

En definitiva, considero que si Juan Ruiz incluyó la Batalla en su *Libro*, no fue simplemente porque en ese momento resultaba un episodio respaldado por los usos literarios contemporáneos. Y que tampoco recurrieron al tópico los anónimos cantores del Norte argentino, por la fuerza que en algunos contextos asume la tradición. En ambos casos, lo que operó fue la potencialidad de un "símbolo primario" devenido "relato mítico", capaz por lo tanto, de expresar inquietudes básicas de supervivencia y, al mismo tiempo, transformarse para integrar aspectos propios del devenir cultural de cada comunidad.

Por eso, en el siglo XIV, Doña Quaresma, con sus vestigios de la oposición arcaica entre períodos alimenticios[7], pero que representa sobre todo, un momento de vigencia de la cristianización del motivo, ostenta el traje de peregrina que llevará por el mundo hasta que vuelva la época de su reinado: "El Viernes de indulgençias, vistió nueva esclavina..." (1205-1209).

Más de dos siglos después, en los albores de la fiesta barroca, Cuaresma será un caballero que se enjaeza con murenas, abadejos, merluzas y otras provisiones de ayuno, para medirse con su oponente, Carnaval, en una de esas justas teatrales con las que el estamento caballeresco trataba de salvar, por lo menos a través de lo espectacular y lo ficcional, los usos de un pasado protagónico definitivamente perdido[8].

Trescientos años más tarde, en otras latitudes, todavía el mito del ayuno puede recuperar sus orígenes arcaicos y asumir a la vez, las crisis de un país en formación, mientras envuelto en un poncho amarillo "galopa en el horizonte, tras muerte y polvaredal".

[6] Considero que es un aspecto de la coherencia semántica postulada por Kirby, para quien hay "una unidad subliminal" pues una serie de asociaciones verbales y semánticas "a lo largo y lo ancho del *Libro* contribuyen a lograr la evidente coherencia y unidad lingüística que subyace al heterogéneo aspecto superficial" (1986: 83).

[7] "Lo ál, es ya verano e non vienen del mar/ los pescados a ella para ayudar," (1204ab).

[8] Fue en una pantomima, en 1599, durante los festejos celebrados en Valencia por la boda de Felipe III y Margarita de Austria. El papel del caballero Carnaval fue representado por Lope, que llevaba una serie de piezas de caza que colgaban de su cuello y sus flancos (Vossler, 1940: 48).

BIBLIOGRAFÍA

Blecua, A., 1992, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; Madrid, Altaya.

Carrizo, Juan Alfonso, 1926, *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*, Buenos Aires, Impr. Silla Hnos.

—, 1945, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos.

Carrizo Rueda, Sofía M., 1978, "Los Trabajos y los Días del Arcipreste de Hita". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 342, pp. 581-599.

—, 1987, "Nuevas notas sobre ciclos temporales y cultura popular en la estructura del *Libro de Buen Amor*". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XLII, pp. 75-95.

—, 1989, "Textos de la clerecía y de la lírica cortesana y la cuestión de "lo oficial" y "lo popular". En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XLIV, pp. 27-36.

—, 2001, "Una relectura de la tríada 'tiempo-muerte-fiesta' en el *Libro de Buen Amor* desde las teorías del imaginario poético." *Studia in Honorem Germán Orduna*. Funes, L., Moure, J. L. editores, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 163-180.

—, 2003-2004, "Símbolos 'primarios' y relato 'mítico' según Paul Ricoeur en el *Libro de Buen Amor*". *Studia Hispánica Medievalia* VI. Número monográfico, revista *LETRAS*, N°s. 48-49, pp. 20-35.

—, 2004, "Un abordaje del *Libro de Buen Amor* desde las teorías críticas de Paul Ricoeur". Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9-11 de mayo del 2002. Alcalá la Real.* Ayuntamiento de Alcalá la Real y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 303-308.

—, 2005, "Meses, hombres y naturaleza. La investigación de la herencia medieval en las crónicas americanas y la actual polémica sobre Huamán Poma." *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Ed. Parrilla, Carmen y Pampín, Mercedes, Universidade A Coruña, Toxosautos, tomo II, pp. 79-88.

—, en prensa, "Carnal, Cuaresma y Juan Delgado. Herencia medieval y transformaciones en el cancionero tradicional argentino". En *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.* Universidad de León.

Deyermond, Alan, 2004, "Was it a vision or a Waking Dream?: The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes reconsidered". *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'*. Ed. L. Haywood & L. Vasvari. Woodbridge. Tamesis, pp. 107-22

Josset, Jacques, 1984, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; Madrid, Espasa Calpe.

Fernández Latour de Botas, Olga, 1999, "Entre Tanico y la ollita de virtud", *Todo es Historia*, N°. 380, mayo 1999, pp. 40-43.

Kirby, Steven, 1986, "La coherencia semántica del *LBA*". *Actas del VIII de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol II, pp. 83-88.

Lida, M^a. Rosa, 1973, *Selección del "Libro de Buen Amor" y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba.

Rico, Francisco, 1985, *"Por aver mantenencia.* El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de Buen Amor*". En *El Crotalón*, 2, pp. 169-198.

Ricoeur, Paul, 1976, *Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, Megápolis.

—, 2006, *El mal*, Buenos Aires, Amorrortu.

Santillán, Diego A. de, 1956-1964, *Gran enciclopedia argentina*, Buenos Aires, Ediar.

Vossler, Karl, 1940, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 2^a. edición.

Non ay cosa escondida: secreto y revelación en el *Libro de Buen Amor*

Geraldine Coates
St Anne's College, University of Oxford

Entre los motivos eruditos del prólogo en prosa del *Libro de Buen Amor* destaca uno: el que Dios fija los ojos en el hombre a lo largo del camino de salvación que anda. El motivo procede de una cita del salmo 31 que se toma como el *thema* del sermón, *'Intellectum tibi dabo et instruam te in via hac qua gradieris, firmabo super te occulos meos'*[1]. Hay que entender que existe un camino que lleva al entendimiento y a la revelación[2]. Al final de la carrera de la vida el entendimiento del hombre será completo; estará enterado del divino misterio según la aserción bíblica 'no ay cosa escondida / que, a cabo de tienpo, non sea bien sabida' (Mt 10.26). Por lo visto, el tema del secreto y su revelación se introduce en el *Libro* mediante una metáfora de oscuridad y visión que se encuentra tanto en la Biblia como en los escritos de los padres de la Iglesia. Según el Libro de Deuteronomio siempre están sobre la tierra de Israel los ojos de Dios (11.12). En la Primera Epístola a los Corintios san Pablo propone que Dios 'aclarará lo oculto de las tinieblas, y manifestará los intentos de los corazones' (4.5) mientras san Agustín en sus confesiones describe un Dios que sabe distinguir tinieblas (5.2).

Partimos del aserto que el secreto es a la vez el dominio de Dios (Deproost 1961: 39) y relacionado con la caída del hombre en pecado. Parafraseando a Georg Simmel, el secreto puede incorporar los valores más altos pero tiene un enlace automático con el mal (1950: 331). Podemos ir más lejos y afirmar que el secreto tiene algo que ver con la condición de la humanidad caída, con el oscuro problema de esta vida, que se superará solamente al final del tiempo con la venida de la trasparencia apocalíptica (Calinescu 1994: 453). Juan Ruiz señala que para llegar a descubrir el secreto al hombre le incumbe corregir su propia visión. Debe estar a la alerta para que prevea, en las palabras de san Gregorio, las flechas que se le acercan, 'que menos firién al onbre los dardos que ante son vistos, e mejor nos podemos guardar de lo que ante hemos visto'[3].

Este llamamiento para guardar cautela se ve atenuado por el asunto de la interpretación del texto, la invención poética, y la necesidad de distinguir entre el contenido y la cubierta: 'so fea letra está saber de grand dotor' (18b). El secreto no se construye solamente como una dinámica de ver o de no ver, sino como algo relacionado con la palabra escrita y pronunciada. Es parte integrante de la interpretación de la letra, y la letra puede fallar en comunicar el entendimiento de Dios (Colish 1968: 54). Volviendo a insistir en la brecha

[1] Para un análisis del prólogo como sermón, véanse Chapman 1970, y Nepaulsingh 1974.

[2] Gerli ha ofrecido un importante análisis de la metáfora del camino o la vía en el *Libro* como una estrategia interpretativa del texto. Opina que 'la cita constituye una llamada a todo lector a activar y mantener en presencia la dinámica del *ductus*, o vía de la lectura e interpretación, y buscar el camino hacia la verdad' (2005: 77–78).

[3] Esta cita y todas las posteriores del texto del *Libro* son de la edición de Gybbon-Monypenny 1988. Sobre el tema de la visión del lector, Gerli describe los buenos lectores que 'al poner sus ojos en el espíritu de la letra distinguirán entre las sendas, los pasadizos, y los callejones sin salida' (2005: 77).

entre contenido y cubierta nuestro autor dirige el secreto a la narrativa, obligando al lector a asumir una relación creativa con un texto elusivo en lo cual la clave de la interpretación reside en el que lo lee: 'la manera del libro, entiende la sotil' (65a)[4]. A sabiendas, traza un límite entre los que saben interpretarlo y los que no logran hacerlo que imita la dinámica fundamental del secreto, lo cual según Frank Kermode y Sissela Bok, consiste en una frontera entre los enterados y los ignorantes (1979 xi, 1982: xvi, 28)[5].

El *Libro* nos demuestra que en busca de la claridad y la revelación el hombre se enreda en los contornos más perniciosos del secreto: el engaño, la falsedad, la mentira, y la ceguera. Como observa Bok, el engaño depende del secreto aunque el secreto no tiene necesariamente la finalidad de engañar (1982: 7). Hace falta, entonces, examinar la frontera tenue entre el secreto y el engaño en el *Libro* con el propósito de establecer en qué manera afecta nuestra idea de 'buen amor' y la declaración de Juan Ruiz que 'Las del buen amor son rrazones encubiertas' (68a). El aserto de la visión omnisciente y panóptica de Dios en la introducción, ¿socava la capacidad procaz del *Libro*?[6] ¿Explota Ruiz el potencial linguístico y temático del secreto para fines engañosos y desvergonzados? Dos son los campos temáticos del secreto en los que me voy a basar brevemente para hacer el comentario, ambos conectados con la palabra pronunciada y con la interpretación. El primero es la creación del amor mundano entre el hombre y la mujer, y el segundo es la confesión.

Tratando de las aventuras amorosas y las estrategias para asegurar las conquistas sexuales Juan Ruiz insiste en el provecho del secreto. La asociación entre la mujer y el secreto era un lugar común durante la Edad Media y el cuerpo femenino se consideraba sobre todo un peligro clandestino, 'un dominio de engaño, de parecer, y de mentira' según Karma Lochrie (1999: 129). Es de notar que en el *Libro* los hombres deben explotar el secreto para ganar acceso a este cuerpo, 'si mucho le ençelares, mucho fará por ti' (567a). Sin embargo, para explotar el secreto femenino hace falta cierta astucia, de aquí que Venus haga hincapié en los límites de la voz masculina. Los hombres no deben hablar demasiado (627d), ni contar chismes a modo de *omnes mesturеros* (567c, 570c). Les incumbe mantenerse discretos en cuanto a los hechos de las mujeres y sus diálogos con ellas, 'quequier que por ti faga tenlo en poridat' (566d). Está claro que los límites del lenguaje masculino tienen la finalidad de aumentar el poder que ejercen los hombres sobre las mujeres, dado que el secreto da un buen rédito:

> De tres cossas que le pidas a la muger falaguera,
> dar te ha la segunda, si le guardas la primera;
> si las dos bien guardares, tuya es la tercera;
> non pierdas a la dueña por tu lengua parlera. (572)

Empleando como fuente los *Disticha Catonis* Ruiz usa el ejemplo de los hombres que llenan sus estómagos de secretos de la misma manera que los suelen llenar de carne. Esta comparación evoca la amonestación contra la fornicación en la Primera Epístola a los Corintios (6.13), 'Las viandas para el vientre, y el vientre para las viandas'. He aquí

[4] Para un análisis del secreto y la revelación dentro de la narrativa bíblica, véanse Kelber 1988.

[5] Gerli afirma que 'habrá siempre buenos y malos lectores del *Libro del arcipreste*, y, por cierto, de todos los libros en todos los tiempos, ya que la lectura es siempre, pero sobre todo en la Edad Media, una actividad ética' (2005: 77).

[6] Sobre el concepto de la visión panóptica, véanse Foucault 1980

pues un vínculo entre el cuerpo femenino y el secreto, y el cuerpo masculino y sus deseos carnales.

El que el secreto rinda provecho se confirma en el trato del Arcipreste con doña Endrina. En el papel de don Melón se acerca a Endrina bajo el disfraz de la discreción, afirmándola su honradez y su deseo de conocer sus sentimientos más íntimos: 'Por la fabla se conosçen los más de los coraçones' (677a). Demuestra incluso cierta reserva sobre hablar con ella en la plaza pública ya que representa 'cosa muy descobierta' (656a). Aunque parece discreto, se dedica a lo que Lochrie ha llamado 'la interrogación y la exposición masculinas, por las cuales se priva a las mujeres de sus secretos' (1996: 143). Su cautela se basa en la promesa que las mujeres, aunque estén poco dispuestas al principio, se conquistarán a fin de cuentas mediante una combinación de confianza, persuasión y empeño: 'torre alta, desque tienbla non ay si non caer' (642c), 'toman se las çibdades, derriban se los muros' (618b). La discreción masculina es por lo tanto una forma mañosa de interrogar a las mujeres, de engañar y traicionarlas. A lo largo de los tratos del Arcipreste con Trotaconventos Endrina desprecia las palabras mentirosas pero lo disimulado y lo falso de la lengua domina la mecánica de este amorío hasta que se ve obligada a confesar su deseo (847). Las palabras de amor se asocian constantemente con el engaño. A modo de ejemplo, Trotaconventos acusa a Melón de decir vanidades (784c), y declara con cierta ironía que 'en toda parte anda poca fe e grand fallía' (821a). A Endrina también se le acusa de no haber cumplido con sus promesas, 'de lo que le prometistes non es cosa guardado' (836d).

El amor, mientras tanto, constituye un secreto que lucha constantemente, casi orgánicamente por hacerse saber. Metafóricamente se califica como una llaga clandestina o una llama escondida adentro (595a):

> Só ferido e llagado, de un dardo só perdido:
> en el coraçón lo trayoençerrado e ascondido. (588ab)
>
> La llaga non se me dexa a mí catar nin ver
> ende mayores peligros espero que an de seer. (589ab)[7]
>
> El fuego más fuerte quexa ascondido, encobierto
> que non quando se derrama esparsido e descobierto. (595ab)

Trotaconventos avisa a Endrina de que la llama y el fuego no se pueden esconder: 'descobrid vuestra llaga, si non ansí morredes, / el fuego encobierto vos mata e penaredes' (837cd). En cuanto a eso, Ruqayya Khan ha observado que un sentimiento de amor y deseo que necesita hacerse oír no es necesariamente un lado negativo del secreto (2000: 243), una idea que Trotaconvetos parece explotar en su trato con Endrina. Tentando a Endrina a hablar de su amor, le asegura de que el secreto se guardará y 'la fama non sonará' (851a). Sin embargo, justo después de la seducción devuelve la responsabilidad del secreto a Endrina diciendo, 'menos de mal será que esto poco çeledes' (879a), 'Guardat la fama, non salga de so techo' (880d). Endrina se ve abandonada en el mundo de la palabra con el yugo de su propio secreto, un momento en que recurre al discurso de la visión para expresar el engaño que acaba de pasar. Recordemos las palabras exactas del Arcipreste:

[7] Véanse también 592a.

Si las aves lo podiesen bien saber e entender
quántos laços les paran, non las podrían prender;
quando el lazo veen, ya les lievan a vender. (883ac)

Si los peçes de las aguas: quando veen el anzuelo,
ya el pescador los tiene e los trahe por el suelo.
La muger vee su daño quando ya finca con duelo. (884ac)

Sus palabras recapitulan el sermón introductorio y el tema de la previsión, y por eso evocan el discurso de la visión y la opacidad que se asocia con la relación entre el hombre y Dios. Está claro que el amor tiene un efecto cegador, 'Ojos, por vuestra vista vos quesistes perder' exclama don Melón (788c). Como consecuencia la exigencia de la claridad para ver más allá de los engaños de la vida parece socavar la narrativa de seducción por medio de la promoción de una ansiedad universal sobre la frontera entre el secreto y el engaño en las relaciones humanas. Es más, trae a la memoria la narrativa religiosa de visión y opacidad que casi tiende un puente sobre el texto. El quid del asunto es que la representación de los amoríos explota el tema del secreto para rendir episodios divertidos y seculares pero al mismo tiempo subraya el engaño inherente al proceso lingüístico.

Pues bien, pasemos a comentar el segundo punto en que nos hemos fijado, y el otro foro del secreto en el *Libro:* la confesión. Ni que decir tiene que la confesión medieval se basaba en una dinámica de secreto y revelación que creaba un 'lenguaje codificado de "la experiencia íntima"' (Root 1997: 3, 183). El *Libro* es tanto una exposición temática de la confesión como una obra estructurada por la confesión personal del Arcipreste, el yo pecador. En ambos casos la confesión se establece como un proceso de revelación que permite al hombre acercarse a Dios. Peter Brooks ha observado que 'la confesión promueve las metáforas de lo íntimo, lo profundo, lo más recondito, por las cuales se puede encontrar el yo en su vida de deseo, sus engaños, sus mentiras, sus flaquezas' (2000: 111). Asimismo nuestro autor lo califica de exposición de lo hondo, 'piélago sin fondo, más que todo el mar' (1133b). La idea de lo profundo es sostenida cuando Ruiz sugiere que la penitencia deba ser pronunciada, no presentada por cartas selladas (1129–30) y subraya la importancia de las señales externas en revelar lo que se encuentra escondido adentro:

mas, quanto a la Iglesia, que non judga de ascondido,
es menester que faga por gestos e gemido. (1138bc)

Una de las ideas más recurrentes de la confesión en aquella época era que hacía visible los pecados ya vistos y conocidos por Dios. Como consecuencia los manuales de confesión recomendaban la demostración física del pecado. Sin embargo, suscitando un debate contemporáneo, Juan Ruiz da varios ejemplos tomados de las Escrituras en los cuales basta el arrepentimiento (1141–43). Como Rita Hamilton ha observado Ruiz deja abierto el debate (1970: 153), pero no cabe duda que por aludir a ello en su *Libro* recalca la importancia primordial del secreto y amplía de manera llamativa el tema del pensamiento y el acto que nace en el prólogo en prosa.

No obstante, la absolución injustificada de Carnal convierte la confesión en un ruedo de engaño. El arrepentimiento de Carnal, que se basa en una mentira, socava el contexto

religioso del *Libro* en cuanto escapa Carnal de la cárcel, recomienza la batalla contra Cuaresma y, la víspera de la Pascua, se presenta como emperador triunfante. Claro está que la representación de la confesión por parte de Juan Ruiz dentro del marco de la batalla entre Carnal y Cuaresma parodia la narrativa de la Pasión por privilegiar la Carne. ¿Basta para debilitar la narrativa esotérica de la salvación? Hay que tener en cuenta que en parte el Arcipreste personifica el pecador. Desde el comienzo del libro suplica ayuda a María, 'madre de pecadores' (10d), y alude a su 'mala presión' (1d). Constantemente, sus ruegos a la Virgen enfatizan su condición de pecador (34, 1636, 1046, 1675) pero también existe elisión entre sus pecados y los de los hombres en general. En los gozos se nota una mudanza desde la voz de 'yo, pecador' a la de todos los pecadores (43). Sin embargo, el crítico Jerry Root propone que Juan Ruiz usa el lenguaje y la técnica de confesión 'como un medio pragmático de realizar sus deseos materiales' (1997: 154) y que habla 'en penitencia' no a raíz del deber o del miedo sino del deseo (180). Hay versos que se alegan a favor de tal creencia, tales como los diálogos entre el Arcipreste y Endrina que se presentan como un discurso penitencial en el cual el hablar conlleva recreo y solaz. He aquí un ejemplo:

> Ya vo rrazonar con ella, quiérol dezir mi quexura,
> por que por la mi fabla venga a fazer mesura;
> deziendo le de mis coítas, entenderá mi rrencura;
> a vezes de chica fabla viene mucha folgura. (652)

Es más, Venus se reviste de un papel casi divino en que goza de la omnisciencia, sabe las ansiedades escondidas de los hombres (604), tiene una visión penetrante (605) y representa el Alfa y la Omega 'ca ella es comienço e fin deste viaje' (583d). Según Rosalie Gimeno, mientras María es 'comienço e fin del bien' (1626), Venus es 'comienço e fin' de la aventura amorosa ilícita (1983: 90).

Hay que reconocer que el contexto penitencial del *Libro* fomenta una asociación entre el amor mundano y el lado engañoso del secreto. Se mina al amor por medio de su relación con la pérdida, la falta de libertad, las mentiras y la traición.

> fazes perder la fama al que más amor dieres;
> a Dios pierde e al mundo, Amor, el que más quieres. (399cd)

> A los neçios e neçias que una vez enlaças,
> en tal guisa les travas con tus fuertes mordaças,
> que non han de Dios miedo, nin de sus amenazas;
> el diablo los lieva presos en tus tenazas. (415)

> Al uno e al otro eres destroidor,
> tan bien al engañado como al engañador. (416ab)

> So la piel ovejuna traes dientes de lobo. (420a)

En el campo visual, el amor se asocia no tanto con la revelación sino con la ceguera (405d) y las falsas apariencias. Por borrar la frontera del secreto y el engaño Juan Ruiz recalca que el amor mundano es un tipo de revelación falsa y, por lo tanto, un pecado. De hecho, denuncia de modo explícito los pecados de la carne:

> Non perderé yo a Dios, nin al su paraíso,
> por pecado del mundo, que es sonbra de aliso. (173ab)

Sin embargo, los critica de manera más eficaz en un contexto lingüístico que subraya la astucia y el engaño. A modo de ejemplo, y en el marco más amplio del texto, podríamos interpretar la sección que detalla los siete pecados mortales como un variante de la confesión. El pecado se deja ver dentro de un contexto discursivo dentro de la narrativa misma, la cual se parece al espacio del confesionario en cuanto es privado pero todavía parte del dominio público. Exponiendo el pecado de la codicia en un *exemplum*, el Arcipreste usa el topos de la apariencia engañosa. Describe la 'sobra mentirosa' (227a) del segundo trozo de carne que el mastín piensa vislumbrar en el agua pero que es verdaderamente el reflejo del trozo que ya tiene. Asimismo, tratando del pecado del orgullo emplea la fábula del pavón y la corneja para hacer hincapié en el hecho de que por adoptar una falsa apariencia externa el hombre corre el riesgo de perder su propia esencia, 'quien se tiene por lo que non es, loco es, va a perder' (290d).

De lo expuesto se desprende que los pecados del mundo, incluso los que se cometen por amor son engañosos, cegadores, restrictivos, y debilitantes. El buen amor del mundo se basa en el secreto pero sus 'razones encubiertas' encarnan también el engaño. El que el engaño sea perjudicial se convierte en un tema integral de la obra; hasta declara el Arcipreste que escribió el *Libro* 'por muchos males e daños, / que fazen muchos e muchas a otras con sus engaños' (1634bc). Además, el tema de la falsedad representa el núcleo de la influencia del diablo: 'quien al diablo cree, trával su garavato' (1475c), 'es en amigo falso toda la mal andança' (1476d). Se sabe también que el engaño es inherente a la lengua. Tal enfoque sobre el engaño nos lleva lógicamente a preocuparnos por la muerte. Para el pecador la muerte representa la suspensión de la habla y de la vista, 'çiegas los en un punto [...] enmudeçes la fabla' (1546bc). Es fruto de una confesión que no se ha efectuado, de palabras pronunciadas con el propósito de engañar. De hecho, la muerte constituye una alternativa inevitable a la confesión, un lugar cerrado a la gracia de Dios: 'Non puede foir omne de ti, nin se asconder' (1523a).

Si la muerte representa la oscuridad y el encierro, lo siniestro del secreto, la confesión en cambio evoca la claridad. La divinidad se asocia constantemente con imágenes de luz. María se califica de 'luz luziente al mundo, del cielo claridat' (1045b), 'estrella' and 'rreluziente' (1663), y Cristo es 'del mundo luz' (1639). Es igual de obvia la piedad de Juan Ruiz en las partes de la narrativa que evocan el mensaje de la salvación, como las palabras que dirige a María 'que conffieso en verdat / que só pecador errado' (1675ef). Tal vez su posición pueda resumirse en la siguiente frase de Julián Bueno, 'en el *Libro de buen amor* palpitan las inquietudes vitales de su autor en torno a la totalidad del mensaje kerigmático, o de salvación' (1983: 37). ¿Cómo se atrevería a engañarnos Ruiz con palabras devotas cuando la falsedad, y sobre todo la que es inherente al lenguaje, es la base de la obra engañosa del diablo (1666) y Cristo es la palabra encarnada? De esta narrativa de oscuridad y trasparencia, de secreto y revelación ¿podemos ya desprender que Juan Ruiz no es un autor engañoso de un 'libro esquivo' (Daas 2005: 165), sino un servidor humilde y un pecador penitente que nos enseña el camino desde la palabra oscura y caída a la verdad?

Sería tentador concluir el analisis así pero hay que resaltar que las 'razones encubiertas' del buen amor coinciden con los lados opuestos del secreto: encubrir expresa tanto el

secreto de Dios como la condición oscura y pecaminosa del hombre. El secreto, por lo tanto, se convierte casi en otro aspecto de la tradición abelardiana del sic et non por yuxtaponer los contrarios (Nepaulsingh 1986: 133), y otro aspecto de la dificultad del *Libro* por sostener los múltiples reflejos de la verdad y los márgenes de duda que contiene[8].

El 'Cantar de ciegos', que forma parte de la miscelánea final del *Libro*, proporciona unos pensamientos finales para el presente estudio. En este *cantar*; el motivo de la ceguera recalca los diferentes niveles de visión y revelación en el *Libro*. La súplica de limosna de los mendigos ciegos que no ven nada del mundo (1711) imita un tema central del *Libro*, es decir la petición de merced de parte del hombre cegado y entrampado por el pecado:

> guarda me toda ora
> de muerte vergoñosa (1662)
>
> de aquesto dolor que siento,
> en presión sin meresçer
> Tú me deña estorçer
> con el tu deffendimiento. (1674)

Decimos, a modo de conclusión, que la narrativa de salvación en el *Libro* está basada en la obtención de la verdadera visión, una lucidez que ayuda al hombre a evitar las redes del diablo, 'la baraxa del pecado engañador' (1716). Mientras predican los mendigos el perdón final y la recompensa para los piadosos se hace claro que Juan Ruiz ha dado la voz de esperanza y de fe a los que físicamente son ciegos. Entonces, lo que sin duda debería movernos en este caso es esto: los que no ven nada del mundo son los mismos que entienden los secretos del reino de los cielos, y los que verdaderamente ven las tinieblas tornadas en luz:

> Y guiaré los ciegos por camino que no sabían, haréles pisar por las sendas que no habían conocido; delante de ellos tornaré las tinieblas en luz, y los rodeos en llanura. Estas cosas les haré, y no los desampararé. (Isaías 42.16)

[8] Sobre el *sic et non* y la estructura del *Libro*, véanse también Daas 2005: 166–67

Bibliografía

Augustine, *Confessions*, trad. William Watts, 2 vols, London, Heinemann, 1919.
Bok, Sissela, *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation*, New York, Pantheon, 1982.
Brooks, Peter, *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*, Chicago, UP, 2000.
Bueno, Julián, *La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el 'LBA'*, York, Spanish Literature Publications, 1983.
Calinescu, Matei, 'Secrecy in Fiction: Textual and Intertextual Secrets in Hawthorne and Updike', *Poetics Today*, 15 (1994): 443–65.
Chapman, Janet, 'Juan Ruiz's "Learned Sermon"', en *"LBA" Studies*, ed. G. B. Gybbon–Monypenny, Tamesis, A12, London, Tamesis, 1970, pp. 29–51.
Colish, Marcia, *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, New Haven, Yale UP, 1968.
Daas, Martha, 'The Sly Text: Contradiction and Parody in the *Libro de Buen Amor*', *Romance Studies*, 23 (2005): 165–73.
Deproost, Paul–Augustin, 'Au–delà de l'énigme, la béance de Dieu: secret et intériorité dans les *Confessions* de Saint Augustin', en *Le secret: motif et moteur de la littérature: études réunies et présentées* ed. Chantal Zabus, Université de Louvain Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 7 série, facsicule 7, Louvain–la– Nueve, Collège Érasme, Bureau de Recueil, 1999, pp. 37–62.
Foucault, Michel, 'The Eye of Power', en *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977* ed. Colin Gordon, New York, Pantheon, 1980, pp. 146–65.
Gerli, Michael, 'Vías de la interpretación: sendas, pasadizos, y callejones sin salida en la lectura del *Libro del arcipreste*', en *"El Libro de buen amor de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita.* ed. Carlos Heusch, Paris, Ellipses, 2005, pp. 67–81.
Gimeno, Rosalie, 'Women in the Book of Good Love', en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols* ed. Beth Miller, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 84–96.
Gybbon–Monypenny, G. B., ed, *Libro de buen amor*, Clásicos Castalia, 161, Madrid, Castalia, 1988.
Hamilton, Rita, 'The Digression on Confession' en *"LBA" Studies*, ed. G. B. Gybbon–Monypenny, Tamesis, A12, London, Tamesis, 1970, pp. 149–57.
Kelber, Werner, 'Narrative and Disclosure: Mechanisms of Concealing, Revealing, and Reveiling', *Semeia*, 43 (1988): 1–20.
Kermode, Frank, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1979.
Khan, Ruqayya Yasmine, 'On the Significance of Secrecy in the Medieval Arabic Romances', *Journal of Arabic Literature*, 21 (2000): 238–53.
Lochrie, Karma, 'Don't Ask, Don't Tell: Murderous Plots and Medieval Secrets', en *Premodern Sexualties*, ed. Louise Fradenburg & Carla Freccero, London, Routledge, 1996, pp. 137–52
—*Covert Operations: The Medieval Uses of Secrecy*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 1999.
Nepaulsingh, Colbert I., 'The Rhetorical Structure of the Prologues to the *Libro de buen amor* and the *Celestina*', *BHS*, 51 (1974): 325–34.
—'Sic et Non: Logic and the Liturgical Tradition' en *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, University of Toronto Romance Series, 54, Toronto, UP, 1986, pp. 125–60.
Root, Jerry, *'Space to Speke': The Confessional Subject in Medieval Literature*, New York, Peter Lang, 1997.
Simmel, Georg, 'The Secret and Secret Society', en *Sociology of Georg Simmel*, trad. Kurt H. Wolff Glencoe, IL, Free Press, 1950, pp. 307–77.

El "prólogo" de Juan Ruiz y otros prólogos del siglo XIV

Antonio Contreras Martín
Universidad de Barcelona

I

"Et quien bien cuydare la materia del prologo fallara que non es otra cosa si non por aparejar los corazones de aquellos, que oyan tus palabras de buena mente, & tus dichos, [+ fr: et croire les], & fagan a la fin lo que les tu fazes entender" (Latini 1989: III, cap. 32, p. 191). Así vertía el Maestre Alonso de Paredes, durante el reinado de Sancho IV, las palabras de Brunetto Latini en su *Li Livres dou Tresor*.

Unos decenios más tarde, en el ambiente toledano del primer tercio del siglo XIV (Gonzálvez Ruiz 1997, 2004), se compusieron dos obras, el *Libro del Caballero Zifar* (*LCZ*) y el *Libro de buen amor* (*LBA*), cuyos autores (acaso Ferrán Martínez y Juan Ruiz, respectivamente), partícipes de una formación intelectual común, como revelan las relaciones que se establecen entre ambas, decidieron prologarlas según aconsejaba el italiano[1]. Los dos textos se abren con sendos prólogos, que están perfectamente organizados, poseen una enorme coherencia y responden a la preceptiva dominante en el momento de sus redacciones[2]. Ahora bien, mientras que en el primero se aúnan elementos de naturaleza histórica, poética y estética, que han posibilitado datarlo, aproximarse a su autoría y reflexionar sobre la poética y estética puestas de manifiesto por su autor o subyacentes en el texto (Contreras Martín 1993a, Cacho Blecua 1993 y Pérez López 2004a); en el segundo, los datos aportados permiten conocer su autoría y se circunscriben a lo poético, estético y filosófico (Ullman 1967, Jenaro–MacLennan 1974–1979, Rico 2002b, Hernández Pérez 2003).

II

Como es sabido, durante la Edad Media, tuvo lugar un deslizamiento progresivo en el uso y tipología del prólogo (Schultz 1984, Minnis 1988 y Montoya 1988). De modo que, las tipologías usadas para la exégesis de las obras sacras o patrísticas, que se habían desarrollado a partir de los modelos presentes en el mundo grecolatino, se ampliaron,

[1] La crítica respecto de estas relaciones ha mantenido posturas varias. Así, por ejemplo, Deyermond-Walker (1969) y Walker (1969) sostenían que el *LCZ* habría servido de "fuente" para el *LBA;* mientras que Nepaulsingh (1974) y Marmo (1983) niegan dicha posibilidad y defienden que ambos autores habrían recurrido a los mismos tópicos de los *exordium;* y Joset (1993: 23) afirma que poseyeron "una formación intelectual idéntica". Por su parte, Pérez López (2004a: 219) atribuye la autoría del prólogo al "arcediano de Toledo Jofré de Loaysa", y no al autor de la obra.

[2] Latini advertía así del modo en que debía elaborarse el "prólogo": "quando quieres bien fazer tu prologo, convienete saber primero tu materia & conocer la natura del fecho & su manera, & después adozir enxienplo de aquel que quiere fazer casa, que non corre apresuradamente a labrar, ante la mesura toda & la eguala en su coraçon, et comprende en su memoria todo el ordenamiento & la figura de la casa. {3} Et por ende guarda que tu lengua non sea quexosa a fablar, nin la mano a escribir, nin lo (120c) escomiençes a la aventura, mas tu entendimiento tenga el ofiçio de cada uno, en manera que la materia sea luengamente en la valança de tu coraçon, & que en el tome el ordenamiento de su carrera & de su fin, et asy commo las cosas son departidas, convien fablar en cada una segund su natura" (Latini 1989: III, cap. 17, p. 187).

modificaron y extendieron su empleo y aplicación al comentario y análisis de textos de índole diversa (Copeland 1991, Morse 1991, Reynolds 1996). En un primer momento, esta ampliación se utilizó para glosar todos aquellos libros considerados como *antiqui*, pues su *antiquitas* les confería *auctoritas* y, en consecuencia, eran merecedores de estudio. Con posterioridad, lentamente, se fue dotando de una antigüedad inexistente a todas aquellas obras, cuyo contenido suministraba conocimientos y saberes en consonancia con la ideología de la Iglesia y fueron comentadas y prologadas. Por último, el uso del prólogo como aglutinante de los elementos configuradores de la narración se extendió a obras de cualquier tipo.

Antes del siglo XIV, convivieron varios tipos de prólogos que culminaron con la irrupción de la Escolástica (Minnis 1988). En el entorno toledano en el que vieron la luz el *LCZ* y el *LBA* la composición del prólogo se realizaba siguiendo el modelo diseñado por Domingo Gundisalvo de Toledo († 1118), figura ejemplar, que gozaba en esa época de un enorme prestigio y difusión (Bodelón 1989). El método empleado por este intelectual tiene su más definida y señera manifestación en *De divisione philosophiae*, en la que se construye el prólogo considerando los siguientes preceptos: *intentio auctoris*, *utilitas operis*, *nomen auctoris*, *titulus operis*, *ordo legendi*, *ad quem partem philosophiae spectet* y *distintio libri* (Baur 1903).

III

Ahora bien, ¿cómo se usan estos preceptos en el *LCZ* y en el *LBA*?[3]. Veámoslo.

Intentio auctoris

En el *LCZ*, el autor (¿"Ferrand Martínez"?, 14, p. 16), presentado bajo la figura de un "trasladador", (15, p. 20), advierte que ha llevado a cabo esta labor para que perviva en "la memoria del onbre" (13, p. 20), para extraer una enseñanza, un provecho ("aprovechamiento", 10, p. 22) y un ejemplo digno de emular ("muy buenos enxienplos", 9, p. 21), gracias a una apropiada lectura mediante el "buen seso natural" ("ca entre todos los bienes que Dios quiso dar al onbre e entre todas las otras ciencias que aprende la candela que todas éstas alumbra seso natural es", 2–3, p. 22), concedido por Dios al hombre ("e por ende el que bien quisiere loer e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacará ende buenos castigos e buenos enxienplos por los buenos fechos d'este cavallero, así como se puede entender e ver por esta estoria", 15–18, p. 24).

Por su parte, en el *LBA*, Juan Ruiz afirma que su "intençión" (13, p. 10) al componer la obra ("chica escriptura", 95 y "nuevo libro", 96, p. 9; "librete", 12c y "el romanze", 14b) ha sido "por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar" (133–134, p. 11), con el fin de que se prevenga, aprenda ("porque sean todos aperçibidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías", 136–137, p. 11) y obtenga un ejemplo que debe imitarse ("dar ensienplo de buenas costumbres e castigos de salvaçión", 134–135, p. 11), tras una atenta lectura o audición ("leyéndolas e oyéndolas", 99, p. 9) por medio del "buen entendimiento" (100, p. 9). Ahora bien, tras estos consejos de contenido ético, filosófico y moral, el Arcipreste se desplaza al plano estético y se propone ofrecer a aquellos capaces de valorar su habilidad un *ars poetriae* ("E conpóselo otrosí a dar algunos

[3] Las referencias del *LZC* proceden de Lucía Megías (1995) y las del *LBA* de Ruiz (1992). Hay que señalar que consideramos que el "prólogo" ocupa no sólo los dos prólogos (prosa y verso), sino que se extiende hasta la copla 76; pues el conjunto se articula y es interpretable como una unidad "introductoria".

leción e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, según que esta ciencia requiere", 141–144, p. 11), orientada, en última instancia al disfrute ("que los que lo oyeren puedan tomar solaz", 12d), y que revela que el autor concibe su creación como un todo armónico e imbricado en el que se perciben como indesligables lo ético y lo estético ("que los cuerpos alegre e a las almas preste", 13d).

UTILITAS OPERIS

En el *LCZ*, el "trasladador" enuncia palmariamente que lo que hay que concluir tras la lectura es la "lealtad" que debe mantenerse en las relaciones vasalláticas[4]. No es de extrañar que esta cualidad se destaque, habida cuenta la convulsa situación que precedió y siguió a los años de redacción de la obra[5] y el comportamiento de que dieron muestra los nobles ("infante don Enrique" 4, p. 19; "don Diego, señor de Vizcaya", 4, p. 19; "don Lope, su fijo", 4–5, p. 19 y "ricos onbres e infançones e cavalleros", 5, p. 19), la reina ("la reina doña María", 3, p. 19) y el príncipe–rey ("rey don Ferrando", 3, p. 19). El autor, por tanto, expondría lo impropio de la situación a los ideales de la ética caballeresca[6], y perseguiría reorientar la conducta de quienes son responsables de velar por la caballería y cultivarla, para lo que se vale de una narración inédita ("porque este libro nunca aparesció escripto", 13–14, p. 23), convertida en *manual de conducta caballeresca* (Contreras Martín 1993b).

En el *LBA*, se sostiene que al concluir la obra, el público será capaz de distinguir las clases de amor y sabrá cómo conducirse de forma adecuada ("E Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por maldecir, mas fue por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas costumbres e castigos de salvaçión, e porque sean todos aperçibidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor", 133–137, p. 11; y "E desque está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo linpio, piensa e desea omne el buen amor de Dios", 25–28, p. 6), al tiempo que habrá obtenido conocimientos sobre cómo componer poesía ("E conpóselo otrosí a dar algunos leción e muestra de metrificar e rimar e de trobar", 141–142, p. 11). De igual modo, el Arcipreste, al confeccionar "el romanze" (14b) a modo de narración autobiográfica (Gybbon–Monypenny 1957, Rico 1967), en tanto que protagonista ("E yo como só omne como otro pecador,/ ove de las mugeres a las vezes grand amor,/ provar omne las cosas non es por ende peor,/ e saber bien e mal, e usar lo mejor", 76) deviene modelo ejemplar extensible al resto de hombres (y mujeres); y, por supuesto, a quienes comporten su estado y situación. De ese modo, se haría eco del profundo e intenso debate sobre el concubinato de los eclesiásticos –y el de los laicos– en el entorno toledano de la época (Linage 2004, Pérez López 2000, 2002, 2004b, 2005)[7].

[4] "Onde bien aventurado fue el señor que se trabajó de fazer buenos criados e leales; ca estos atales nin les fallescerán en la vida nin después, ca lealtad les faze acordarse del bien fecho que rescebieron en vida e en muerte", (10-13, p. 20).

[5] La fecha de redacción del *LCZ* oscila entre 1301 y 1310, defendida por Pérez López (2004a) y después de 1321, propuesta por Cacho Blecua (1993); es decir, primer tercio del siglo XIV.

[6] Baste con remitir a Scudieri Ruggieri (1980) y a Scaglione (1991).

[7] El *LBA* se redactó antes de 1330 y, posteriormente, en 1343, fue objeto de leves modificaciones y añadidos (Pérez López 2002).

NOMEN AUCTORIS

Desconocemos, por desgracia, aún la verdadera identidad de quién se esconde tras la figura del "trasladador" (15, p. 20) en el *LCZ*; ahora bien, de aceptarse como tal a "Ferrand Martínez" (14, p. 16) (Hernández 1980, Pérez López 2004a), la conducta ejemplar de éste, al igual que la de Zifar, podría interpretarse como el afán publicitario de un personaje determinado de destacar tanto su quehacer estético como el ético.

Del autor del *LBA*, sí sabemos su nombre y su condición ("yo, Joan Royz,/ Açipreste de Fita", 19bc) (Hernández 1984)[8], y los acontecimientos que relata en su autobiografía de ficción también deben comprenderse como ejemplares, tanto en el terreno ético como en el estético. Así, el hecho de la obra tenga una autoría reconocible, la dota de auctoritas, y, a diferencia de una obra anónima, se percibe como poseedora de un valor superior y más digno de imitación.

TITULUS OPERIS

El "trasladador" en el *LCZ* nombra la obra que ha vertido como "libro del Cavallero de Dios" (19, p. 22), protagonizado por "Zifar" (16, p. 22), lo que pone de manifiesto que el autor trata de incardinar su obra en una tradición caballeresca, pero de la que se distancia, al menos parcialmente, dada su reconocida carga didáctico–moral[9].

En el *LBA*, no se menciona de forma explícita el nombre de la obra. No obstante, el Arcipreste al imprecar la ayuda divina para su composición habla de "libro de buen amor aqueste" (13c), lo que llevó a Menéndez Pidal (1973) a interpretarlo como su título[10]. Se acepte o no la propuesta, se plantea una pregunta: ¿con el deíctico ("aqueste") no se estaría marcando el título de la obra ("libro de buen amor") y su aparición como cierre de verso no vendría condicionada por la rima?

ORDO LEGENDI

El en prólogo del *LCZ* se anticipan las partes que conforman el cañamazo de la "estoria" (1, p. 23). Se cita, en primer lugar, la metamorfosis que experimentará Zifar ("el qual cavallero ovo nonbre Zifar de bautismo e después ovo nonbre el Cavallero de Dios porque se tovo él sienpre con Dios e Dios con él en todos los fechos", 16–18, p. 22). Seguidamente, se narra la conducta y cualidades de su esposa, Grima ("avía una dueña por muger que avía nonbre Grima e fue muy buena dueña e de buena vida e muy mandada a su marido e mantenedora e guardadora de la su casa", 1–3, p. 23), quien desempeña un papel destacado en el relato. Por último, se dice que posee dos hijos ("fijuelos", 5, p. 23), Garfín y Roboán ("E el mayor avía nonbre Garfín e el menor Roboán, 6–7, p. 23). En consecuencia, se adelanta el orden que seguirá el autor en la exposición de su libro, ya que, en efecto, se centrará primero en Zifar, y después lo hará en Grima, en Garfín y en Roboán, pues a partir de ellos se articulará la acción de la "estoria" (18, p. 24). Asimismo, informa que incluye "buenos enxienplos" y "buenos castigos" (9–10, p. 24), que se insertarán a la largo de la narración.

En el *LBA*, Juan Ruiz, anuncia que el libro tratará ("consejo", 118, p. 10) de cómo evitar "el loco amor", para lo que se servirá de ejemplos ("aquí fallarán algunas maneras

[8] Posteriormente, se vuelve a mencionar su nombre, en una copla que según Blecua (Ruiz, 1992: XIX, n. 9) es probablemente apócrifa: "Yo, Johan Ruiz, el sobredicho açipreste de Hita" (575a).

[9] La misma estructura de la obra, desconocida en el género, muestra que se trata de algo distinto, pero no singular (Rico 2002a).

[10] Orduna (1988) ofrece una juiciosa reflexión al respecto.

para ello", 119, p. 10), que gravitan alrededor de la figura del arcipreste ("E yo, como só omne como otro, pecador", 76a).

Ad quem partem de la philosophiae spectet

El autor del *LCZ* sitúa de modo explícito su creación en el plano de la ficción (*res ficta*), y, por ende, la distancia de la realidad histórica (*res gesta*) (Jauss 1989), aunque esto no elimina su posible verosimilitud ("non fueron verdaderas las cosas que se ý contienen", 15, p. 23). Sin embargo, afirma que si bien es cierto que lo relatado no pertenece al terreno de la Historia, del mismo modo que ésta, su libro está dotado de un contenido ejemplar, merecedor de ser difundido ("pero comoquier que verdaderas non fuesen, non las deven tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento d'ellas, e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprovechar; ca de cada cosa que es ay dicha pueden tomar buen enxienplo e buen consejo para saber traer su vida más cierta e más segura, si bien quisieren usar d'ellas", 17–18, 1–4, pp. 23–24).

Por su parte, Juan Ruiz en el *LBA*, al presentar la obra como una autobiografía (de ficción) la ubica en el terreno histórico (*res gesta*), y, en consecuencia, le otorga un enorme valor ejemplar a su "romanze" concebido como verdad ("non vos diré mentira en quanto en él yaz, / ca por todo el mundo se usa e se faz" , 14cd; "Non creades que es libro neçio, devaneo,/ nin tengades por chufa algo que en él leo", 16ab), que debe ser emulada.

Distintio libri

En el *LCZ* se habla de una historia principal, las aventuras de Zifar y de su familia ("fechos d'este cavallero", 17–18, p. 24), y de las que se añaden a éstas ("enxienplos" y "castigos", 9 y 10, p. 24). Se remite, por lo tanto, a la literatura caballeresca y de contenido didáctico y moral que enlaza con la de los "sabios antiguos" (5–6, p. 24) y con "los Padres Santos" (11, p. 24); a saber, con la Antigüedad grecolatina y cristiana (Curtius 1989).

El Arcipreste de Hita señala en el *LBA* que la historia principal de la obra es la del arcipreste–personaje (la autobiografía), a la que se suman "ensienplos" y "castigos", (134–135, p. 11), y a la que acompañarían las composiciones poéticas ("trobas e notas e rimas e ditados", 142–143, p. 11), entendidas como glosas[11]. Inserta su obra en la tradición de la comedia elegíaca, en la del Ovidio erótico (Rico 1967, Morros 2004) y en la de las *artes versificatoriae* al erigirse como docto en la materia ("dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar", 141–142, p. 11).

IV

El análisis de los prólogos del *LCZ* y del *LBA* permite, en primer lugar, observar cómo son el resultado de una meditada labor, y atienden a unos preceptos determinados, empleados en el entorno toledano del primer tercio del siglo XIV; y, en segundo lugar, puede contribuir a afianzar el argumento de que ambos autores comparten una formación intelectual común, fruto de un mismo aprendizaje escolar, coetáneo o no en el tiempo, del que los prólogos serían un ejemplo más.

[11] Tal y como sostenía Orduna (1988: 5): "La obra de Juan Ruiz nos ha llegado bajo la forma de un cancionero al que podemos llamar 'Libro del Arcipreste de Hita' dentro del cual la tradición ha incluido como obra fundamental el libro que el autor llamó *Libro de buen amor*".

Bibliografía Citada

Baur, Ludwig (ed.) (1903), *Dominicus Gundissalinus de diuissione philosophiae*, Münster, Aschendorff.

Bodelón, Serafín (1989), *Literatura latina en la Edad Media en España*, Madrid, Akal.

Cacho Blecua, Juan Manuel (1993), "El prólogo del *Libro del Caballero Zifar: el exemplum de Ferrán Martínez*", *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Assoçiação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1 a 5 de Outobro de 1991)*, (ed. Aires A. Nascimento–Cristina Almeida Ribero), 4 vols., Lisboa, Edições Cosmos, vol. III (pp. 227–231).

Contreras Martín, Antonio (1993a), "Los prólogos del *Zifar*", *Angélica. Revista de Literatura*, 4 (pp. 43–51).

— (1993b), "El caballero Zifar en busca del linaje", *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Assoçiação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1 a 5 de Outobro de 1991)*, vol. II (pp. 155–159).

Copeland, Rita (1991), *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and Vernacular Texts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Curtius, Ernst Robert (1989[5]), *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. Margit Frenk Altatorre–Antonio Alatorre), 2 vols., México. Fondo de Cultura Económica.

Deyermond, Alan D.–Walker, Roger M. (1969), "Further Vernacular Source for the *Libro de buen amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVI (pp. 193–200).

Gonzálvez Ruiz, Ramón (1997), *Hombres y libros de Toledo*, Madrid, Fundación Ramón Areces.

— (2004), "La persona de Juan Ruiz", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro del buen amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002* (ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros, Alcalá la Real, Ayuntamiento, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles) (pp. 37–67).

Gybbon–Monypenny, B. (1957), "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (pp. 63–78).

Hernández, Francisco J. (1980), "Noticias sobre Jofré de Loaysa y Ferrán Martínez", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV (pp. 281–309).

— (1984), "The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita", *La Corónica*, 13 (pp. 10–22).

Hernández Pérez, Beatriz (2003), *Voces prologales: Juan Ruiz y Geoffrey Chaucer*, Santa Cruz de Tenerife, La Página Ediciones.

Jauss, Hans Robert (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale* (trad. Maria Grazia Saibene Andreotti–Roberto Venuti), Torino, Bollati Boringhieri.

Jenaro–Maclennan, Luis (1974–1979), "Los presupuestos intelectuales al prólogo del *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, IX (pp. 151–180).

Joset, Jacques (1993), "Del *Libro del Caballero Zifar* al *Libro del buen amor*", *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIII (pp. 15–23).

Latini, Brunetto (1989), *Libro del tesoro. Versión castellana de "Li Livres dou Tresor"* (ed. Spurgeon Baldwin), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Linage Conde, Antonio (2004), "El mundo del Arcipreste de Hita", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro del buen amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002* (ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros, Alcalá la Real, Ayuntamiento, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles) (pp. 199–214).

Lucía Megías, José Manuel (ed.) (1995), *Libro del cavallero Zifar*; Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

Marmo, Vittorio (1983), *Dalle fonti alle forme. Studi sul "Libro de buen amor"*, Napoli, Liguori Editore.

Menéndez Pidal, Ramón (1973[6]), "Título que el Arcipreste dio al libro de sus poesías", en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe (pp. 139-145).

Minnis, Alistair J. (1988[2]), *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot, Wildwood House.

Montoya Martínez, Jesús-Riquer, Isabel (1988), *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Morros, Bienvenido (2004), "Las fuentes del *Libro de buen amor*", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor"* (pp. 69-104).

Morse, Ruth (1991), *Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation, and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press.

Nepaulsingh, Colbert (1974), "The Rhetorical Structure of the Prologues to *Libro del buen amor* and the *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LI (pp. 325-334).

Orduna, Germán (1988), "El *Libro del buen amor* y el *Libro del Arcipreste*", *La Corónica*, 17 (pp. 1-7).

Pérez López, José Luis (2000), "El *libro de buen amor* y al Iglesia toledana", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. Margarita Freixas-Silvia Iriso), 2 vols., Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Aña Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II (pp. 1443-1467).

— (2002), "La fecha del *Libro de buen amor*", *Incipit*, XXII (pp. 95-142).

— (2004a), "*Libro del cavallero Zifar:* cronología del Prólogo y datación de la obra a la luz de nuevos datos documentales", *Vox Romanica*, 63 (pp. 200-228).

— (2004b), "Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el archivo y biblioteca de la catedral de Toledo", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor"* (pp. 281-302).

— (2005), "Personajes, instituciones y costumbres de la diócesis toledana en el *Libro de buen amor*", *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)* (ed. Carmen Parrilla-Mercedes Pampín), 3 vols., A Coruña, Universidade da Coruña, Toxosoutos, vol. III (pp. 371-399).

Reynolds, Suzanne (1996), *Medieval Reading. Grammar, Rhetoric and the Classical Text*, Cambridge, Cambridge University Press.

Rico, Francisco (1967), "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, IV (pp. 301-325).

— (2002a), "Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV", en *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino (pp. 33-54).

— (2002b), "Por aver mantenencia. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", en *Estudios de literatura y otras cosas* (pp. 55-91).

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1992), *Libro de buen amor* (ed. Alberto Blecua), Madrid, Cátedra.

Scaglione, Aldo (1991), *Knights at Court. Courtliness, Chivalry, & Courtesy From Otonian Germany to the Italian Renaissance*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Schultz, James A. (1984), "Classical Rhetoric, Medieval Poetics, and the Medieval Vernacular Prologue", *Speculum*, 59, (pp.1–15).

Scudieri Ruggieri, Jole (1980), *Cavalleria e cortesia nella vita e nella cultura di Spagna*, Modena, Stem–Mucchi.

Ullman, Pierre L. (1967), "Juan Ruiz's Prologue", *Modern Languages Notes*, LXXXII (pp. 149–170).

Walker, Roger M. (1969), "Juan Ruiz's Defence of Love", *Modern Languages Notes*, LXXXIV (pp. 292–297).

Sobre el Arcipreste, cuestionario actual sobre el libro y el autor (año 2007)

Manuel Criado de Val
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Juan Ruiz, humanista y políglota

Juan Ruiz es un formidable lingüista, un "virtuoso" de las palabras. Su principal propósito estilístico es dar a cada palabra su máxima expresividad, su mayor grado de polisemia y especialmente su doble sentido. Somete a sus versos a un constante trabajo de "marquetería", que tiene su más claro ejemplo en la parodia de las Horas Canónicas.

El Arcipreste no sólo juega con el léxico castellano, culto y popular, sino con sus variantes mozárabes, leonesas o andaluzas. Su caudal léxico y su habilidad para contraponer significados no es comparable a ningún otro autor castellano. Juan Ruiz podía utilizar el léxico árabe y el latino, y no creo que tuviera necesidad de "enmendadores" para introducir en sus versos variantes dialectales. No es necesaria la intervención de copistas leoneses para justificar la presencia de leonesismos en sus Códices y, probablemente, tampoco necesitó de traductores para acomodar al portugués el Códice cortesano de Porto.

Valdevacas "nuestro lugar amado" (TG 1197)

Hay que admitir que el *Buen Amor* está escrito en clave y que hay un propósito intencionado de ocultar o disimular la identidad de su autor. No obstante, abundan las pistas que puedan orientar al lector en el constante doble sentido de su libro. La geografía es una de sus claves. Los topónimos están construidos en una gran red sistemática que sólo en contadas ocasiones son un recurso para la medida o la rima.

En la alegoría que se esconde en el *"Combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma"* destacan varios datos importantes: la base desde la que envía su desafío Doña Cuaresma se sitúa en Burgos (Cabecera de la Armada y de los puertos de Laredo, Castro Urdiales, Santander y Bermeo), es decir, de Castilla. La residencia de Don Carnal, desde la que envía su respuesta al desafío de su rival estaba situada en su "lugar amado" de Valdevacas, representativo del Toledo mozárabe. A esta clave puede añadirse la intención del Arcipreste de mostrar la competencia permanente entre el Arciprestazgo de Hita y el Señorío Arzobispal de Brihuega, residencia veraniega de los arzobispos toledanos, desde el famoso Rodrigo Ximénez de Rada hasta Don Gil de Albornoz. Entre las dos regiones fronterizas de Hita y el Señorío Arzobispal existió durante más de un siglo la lucha jurisdiccional, y en consecuencia la que estaría planteada entre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y su vecino Don Gil de Albornoz, Arzobispo de Toledo. En el centro de esta competencia aparece el topónimo de Valdevacas.

En los Cartularios de Toledo publicados por Francisco J. Hernández, encontramos la siguiente documentación:

• 391. 23 de enero de 1221. Guadalajara. "El Concejo de Guadalajara *hace donación a Don Rodrigo, Arzobispo de Toledo, y a sus sucesores*, de Trijueque y su territorio...". Esta

donación inicia y confirma el progresivo dominio del Arzobispado toledano sobre la que llamaremos "Tierra de Hita", que se mantiene en el tiempo del Arzobispo Don Gil y del Arcipreste Juan Ruiz. En el deslinde de esta donación *aparece claramente citado Valdevacas.* Copio la parte esencial del documento:
"a somo del rostro de Valdevacas, cuemo las aguas vierten al ero de don Assensio de Valdevacas. Esto todo le damos por termino a él (Rodrigo Ximénez de Rada) e a los arzobispos que verman despues d'el en Toledo, que siempre lo ayan por heredat...".
En otro documento del Cartulario se confirma la creciente invasión del término de Hita por parte del "Señorío" de Toledo:

• 393. 25 julio de 1221.
"*Acuerdo entre don Rodrigo, Arzobispo de Toledo, y el concejo de Hita sobre la dehesa del monte* [Valdevacas] *situado entre Valdesaz, Caspueñas y Archilla, "aldeas de Hita". Según el acuerdo, el monte que hay entre Encinilla, aldea sobre el Valle del Tajuña, próxima a Archilla y Valdevacas, según se va hacia la calzada principal, "strata maior", se declara propiedad del Arzobispo*".

Los datos de este documento son muy expresivos. El Arzobispo Don Rodrigo tenía ya a principios del siglo XIII casa en Archilla y era propietario del monte de Valdevacas, situado exactamente entre los pueblos de Caspueñas, Archilla, Valdesaz y que pasó más adelante a pertenecer al término de Valdeavellano.

La mención a una "*strata maior*" se refiere sin duda a una calzada, aunque con ese nombre no es corriente encontrarla en la toponimia española. La calzada a la que se refiere este documento (393) y que aparece como límite entre el dominio de Hita y la jurisdicción del Señorío Arzobispal sería la actual carretera nacional A2. A pesar de los cambios que ha sufrido la toponimia de toda esta zona y de los numerosos despoblados, es fácil comprobar la exactitud de estos documentos. Otro topónimo que figura en ellos es el de "Hoya del Arzobispo", que prueba la presencia arzobispal en la región. En tiempos de Don Gil de Albornoz la cabecera de este mini-estado eclesiástico era Brihuega, con su gran palacio episcopal y el convento vecino de Villaviciosa de Tajuña, fundación y residencia del Arzobispo Don Gil.[1]

MOHERNANDO Y EL ARZOBISPO DON GIL DE ALBORNOZ

El Arzobispo Don Gil de Albornoz es el heredero más destacado de la gran figura del Arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada. Coinciden en su poderío político y militar y también en su afición al refugio, más o menos veraniego del Señorío Alcarreño y del monte de Valdevacas. En Villaviciosa, junto a Brihuega, Don Gil fundó un monasterio en el que durante largos periodos iba a refugiarse en una pequeña "celdica", alarde de humildad que contrastaba radicalmente con su gusto por las grandes escenografías.

En el verano de 1350 se hallaba Don Gil en su monasterio de Villaviciosa, refugiado ante dos peligros: la amenaza de la peste, que acabó con la vida de su patrocinador Alfonso XI y el temor, muy justificado, a Pedro I, el Rey sucesor. El 11 de junio hay seguridad de que todavía estaba Don Gil en su convento alcarreño y allí seguía el dieciséis del mismo mes, rodeado de un grupo de criados y familiares, cuando se produce el acontecimiento que, probablemente, provocó su exilio en Aviñón. Unos emisarios del Rey, llegan a Villaviciosa en busca del Arzobispo. Le llevan dos cartas que han de

[1] Más documentación sobre este tema puede verse en el artículo: *Valdevacas, "nuestro lugar amado", Cuadernos de Etnología* nº 28, Guadalajara 1996.

entregar personalmente a Don Gil. Pero éste, avisado a tiempo, no aparece. El Rey Don Pedro, siempre tenaz en la persecución, consigue localizar a su víctima en Aviñón y allá van sus emisarios, con orden de entregarle las cartas en presencia de un notario. El temible enfrentamiento ha llegado y Don Gil, que todavía no es Cardenal pero que ha abandonado su Silla apostólica en Toledo, no volverá jamás a España.

No parece dudoso que en esas cartas que Don Gil trata de esquivar está la clave de su terror y de su huida a Aviñón. Efectivamente, las cartas existen y han llegado a nosotros. En ellas se piden cuentas a Don Gil sobre beneficios irregulares en su importante función, ya pasada, cerca del Rey Alfonso XI. Especialmente se reclama su posesión ilegal de Mohernando, un pequeño pueblo cerca de Hita.

Veamos con más detalle los precedentes de esa ofensiva del Rey contra el Arzobispo y cuál era el contenido de sus cartas. A la muerte del Maestre de Santiago, Doña Leonor de Guzmán, manceba poderosísima de Alfonso XI, había retenido en su poder el sello del Cabildo de Santiago y había repartido entre sus amigos, entre los que estaba Don Gil de Albornoz, varias propiedades de la Orden. Mohernando pasó a ser propiedad del Arzobispo. Al recuperar la Orden el sello, los comendadores de Santiago reclamaron al Rey Don Pedro la propiedad de Mohernando. Añadían que el temor les había impedido reclamar antes su legítima propiedad. Don Gil, después de reconocer la legitimidad de los emisarios, aceptó ante notario el contenido de las cartas.

Juan Ruiz pudo tener noticia del litigio entre el Arzobispo y el nuevo Rey Don Pedro. El reflejo literario de ese conflicto pudo ser el "exemplo" del "Mur de Monferrando y el Mur de Guadalajara". Sorprende que el nombre del pequeño pueblo de Mohernando protagonista del litigio aparezca con importantes variantes ortográficas en los 3 Códices del *Buen Amor*. Veamos las diferencias:

	S	T	G
1370 (rúbrica)	Monferrado	___	___
1370 b	Monferrado	Mon–ferrando	Mon–fernando
1372 b	Mon ferrado	Monferrando	Don fernando

¿Cuál pudo ser el motivo de esta ocultación disimulada del nombre de Mohernando, que ya era habitual en la época del Arcipreste? No son errores de copista, sino variantes del autor. Únicamente la grafía "Don fernando" de G puede ser errata del copista.

Sería difícil encontrar en la literatura española otra cita de Mohernando ni una más perfecta descripción del miedo como las que aparecen en el magnífico ejemplo del Arcipreste:

> Al hombre con el miedo no sabe dulce cosa
> No tiene voluntad clara, la vista temerosa
> Con miedo de la muerte la miel no es sabrosa
> Todas cosas amargan en vida peligrosa.
> Más quiero roer haba seguro
> Que comer mil manjares sin solaz
> Las viandas preciadas con miedo son agraz
> Todo es amargura do mortal miedo yaz. (S.1380–1)

Partiendo del principio de que existe una "intencionalidad" en el uso de los topónimos por parte del Arcipreste, es lógico pensar que la localización de Mohernando en el "exemplo" está relacionada con el exilio de Don Gil y su conflicto con Pedro I y que el Arcipreste podía acompañar a Don Gil en los días de terror en Villaviciosa[2]. Esto supondría que la fecha de composición del "exemplo" tendría que ser posterior a 1350[3].

CARDENAL O CARNAL (SG 1161)

El contexto histórico más concreto que figura en el *Libro* es la relación entre el Arcipreste de Hita y el Arzobispo de Toledo, más tarde Cardenal, Don Gil de Albornoz. La dependencia jerárquica y la convivencia en un contorno geográfico que se limita e interfiere mutuamente entre el Arciprestazgo de Hita, que comprendía más de veinticuatro villas y aldeas, y el Señorío de Brihuega, propiedad de los Arzobispos toledanos, por fuerza determinaría un contacto entre ambos especialmente durante los periodos estivales.

En tres ocasiones aparece la palabra Cardenal en el *Buen Amor*. Todas ellas pertenecen al Códice de Salamanca, y están estrechamente ligadas al corrector Alfonsus Paratines, que bien puede ser llamado "introductor" de Don Gil de Albornoz entre los personajes del *Buen Amor*.

En el "*Combate de Don Carnal y Doña Cuaresma*" está como "incrustada" la palabra *Cardenal* en la estrofa de interpretación quizá más difícil de todo el libro, y la que más claramente muestra el propósito del autor de situar en puntos especialmente representativos de sus misceláneas, las claves o pistas que puedan revelar su intención oculta. La palabra *Cardenal* aparece en el Códice de Salamanca en lugar de Don Carnal del Códice de Gayoso. Faltan dos folios de T en los que figuraría la misma estrofa.

Dice así el Códice de Salamanca (1161):

> El fraile sobredicho que ya vos he nombrado
> Era del papa e dél mucho priuado;
> En la gran neçesidat al *Cardenal* aprisionado
> Aboluiole de todo quanto estaba ligado.

El Códice de Gayoso dice así:

> El frayre sobre dicho que ya vos he nombrado
> Era del papo papa e mucho del priuado
> En la gran Nesçesidat a carnal prisionado
> Asoluiole de todo quanto esta ligado.

Corresponde esta estrofa a la confesión de Don Carnal a un anónimo fraile que era del Papa "mucho privado". El Códice G añade la extraña frase "del papo papa", (en la edición de Willis se considera indescifrable). Otra diferencia fundamental entre ambos

[2] Otro topónimo directamente relacionado con el Arzobispo Don Gil es Moya que figura en la estrofa S 972. Corresponde a una de las propiedades originarias de la familia Albornoz y estaba situado en la cabecera de uno de los más importantes itinerarios ganaderos de trashumancia. La cita de Moya recuerda un dicho muy local sobre la "serpiente groya", que mató al viejo Rando, segund dice en Moya.

[3] Ver complemento bibliográfico en J. Beneyto Pérez, *El cardenal Albornoz, Canciller de Castilla y Caudillo de Italia*. Madrid, 1950; Manuel Criado de Val, *Historia de Hita y su Arcipreste*, 2ª edición. Editorial AACHE. Guadalajara, 1998; Revista *Studia Albornotiana*, XI, 1972.

Códices está en la prisión del Cardenal en S, mientras que en G es Don Carnal el que está aprisionado.

En la edición de Joan Corominas se varía completamente el texto de ambos Códices. Dice así:

> El fraile sobredicho, que ya vos he nombrado,
> Era del papa e del *cardenal* muy privado;
> En la grand ne(ce)ssidat a Carnal prisionado
> Assolvióle de todo quanto estava ligado.

En esta edición se suprime la frase más crítica de la estrofa: "era del papo papa". Se junta al *Cardenal* con el Papa, sin más justificación que completar la medida del verso. El *Cardenal* deja de ser aprisionado y el fraile pasa a ser privado del Papa y del Cardenal. Al mezclarse los Códices aparece un nuevo texto original Juan Ruiz–Corominas. En otras ediciones se olvida la doble intención de Juan Ruiz y se suprime la palabra Cardenal. J. Joset elude también el comentario. Blecua, que también elimina la palabra Cardenal, la cita en una nota sin comentario. Gybbon–Monypenny dice, ingenuamente, en su breve nota que Don Carnal "era campeón de la tragonía, y muy íntimo con el papa".

Juan Ruiz ha dejado implícita en esta estrofa una crítica de la alta jerarquía eclesiástica y una clara alusión al Cardenal Don Gil de Albornoz. La aparente incongruencia del texto salmantino disimula muy ligeramente otra lectura sintetizada: "Cardenal... privado... del Papa", es decir, Don Gil de Albornoz. La posible referencia al propio Juan Ruiz en la figura del fraile cuenta con la irónica calificación, varias veces repetida en el libro, en la que el Arcipreste se autodefine como simple escolar, sin maestría ni doctorado. Una burla que todavía engaña a numerosos lectores[4].

MISCELÁNEAS DIVERSAS O ARQUETIPO

Los Códices conservados del *Buen Amor* son misceláneas que reúnen composiciones de tema diverso y que, probablemente, fueron escritas y seleccionadas por su autor a todo lo largo de su vida. El éxito popular de las "coplas del Arcipreste", a pesar del silencio histórico que rodea al autor, alcanzó niveles extraordinarios. Este éxito motivaría la composición y selección final en forma de libro. Los manuscritos adaptados según su destino y finalidad, cortes castellanas o portuguesas, cabildos, bibliotecas universitarias... Estas selecciones finales pudieron ser realizadas con la presencia de Juan Ruiz, que pudo contraponer intencionadamente las variadas lecturas, e introducir su habitual estilo antifrásico en ellas, comparándolas entre sí y modificándolas. La tolerancia manifiesta de Juan Ruiz por los "enmendadores" hace pensar en que no sería demasiado exigente, frente a los copistas de sus cuadernillos originales. Sin embargo, creo que esa libertad explica la presencia de variantes de copia, preferentemente en variantes formales, abreviaturas, formas compuestas, concordancias verbales, variantes gráficas en el consonantismo... pero sería más exigente al vigilar el léxico y muy especialmente el equívoco valor semántico característico de su estilo. No creo que Juan Ruiz escribiera un arquetipo en la forma que un escritor moderno lo haría antes de llevar su obra a la imprenta. Todos los Códices tienen una estructura común, pero conservan su personalidad diferenciada. Las

[4] Más información sobre este tema en: Manuel Criado de Val, *Historia de Hita y su Arcipreste*, AACHE Ediciones, Guadalajara, España, 1998.

lagunas no justificadas por pérdida accidental de folios prueban esa libertad del autor, que no excluye el que los "copistas" aprovecharan la autorización expresa de Juan Ruiz para enmendar su libro quien "pudiere" o "quisiere".

El manuscrito de Salamanca es el que incorpora un mayor número de variaciones, especialmente en su parte final con la inclusión de las *Cánticas de loores de Santa María* y la *Cántica de los clérigos de Talavera*, que pudo ser último manuscrito copiado.

La hipótesis de un arquetipo y una posterior derivación en copias no revisadas por el autor no tiene en cuenta la oposición intencionada de unos Códices con otros, que se manifiesta en gran número de variantes.

Una lectura del *Buen Amor* no es completa si se mezclan los Códices o se altera la peculiar característica de cada uno de ellos. Uno de los mayores placeres que proporciona el *Libro* es comparar sus variantes intencionadas que reflejan la intensidad y el cuidado de su composición. Juan Ruiz era un minuciosísimo auto–enmendador.

Las fechas de los Códices

La existencia de dos fechas –1330 y 1343– en los Códices T y S son datos muy difíciles de desautorizar. No obstante, la argumentación de Kelly retrasando la fecha del *Libro* sigue siendo válida, aunque no sea en la medida que él propone. La coincidencia estructural de los tres Códices y que aparezca en los tres el final de Trotaconventos obliga a pensar que todos ellos serían compuestos en fechas muy tardías de la creación y probablemente de la vida del autor. De haber existido una primera versión en el año 1330 no es fácil imaginar que su desenlace con la muerte de la "vieja de amor" hubiera sido el mismo.

De confirmarse la redacción tardía hasta una fecha posterior a 1350, se justificaría el "explicit" de Alfonsus Paratines, en el que Don Gil ya figura como Cardenal. También tendrían mayor sentido algunas composiciones que parecen referirse a acontecimientos históricos tardíos. En el manuscrito S, según me informa por carta Eric Naylor, "hay pequeñas indicaciones, que muchas veces no figuran en la reproducción Real de la Riva, que alguien ha puesto para indicar la colocación de las rúbricas (o de otro manuscrito, o de una lista independiente). Así que alguien escribiría las rúbricas, que son bastante posteriores a 1350, cuando Albornoz era conocido principalmente por su papel de Cardenal y caudillo italiano".

Trotaconventos y Celestina

La muerte de Trotaconventos, personaje femenino clave en la estructura del *Libro*, junto a la del Arcipreste como protagonista masculino, sólo aparece en dos Códices, el S y el T, aunque su pérdida en G debió ser accidental. La muerte de la protagonista y su *Epitafio* son el auténtico desenlace temático del *Libro*. No parece dudoso que este personaje fuese heredado por el autor o autores de *La Celestina*, que endurecen al personaje pero mantienen su mismo desenlace y protagonismo. El "Buen Amor" de Juan Ruiz pasa a ser el "amor impervio", sin camino ni solución, de *La Celestina*. Es evidente la profunda relación entre las dos obras aunque el silencio crítico de los autores celestinescos lo oculte. *La Celestina* oscila como el *Buen Amor* entre la poesía, el diálogo, la novela y la comedia.

El fragmento gallego–portugués de Porto

El Códice de Porto y su procedencia toledana en algún escritorio heredero de la poderosa organización de Alfonso X, conserva su carácter de Códice "cortesano" y su cercanía o

identidad con el original de Juan Ruiz. La versión portuguesa de Porto es más correcta que la de los manuscritos castellanos correspondientes, y puede ser anterior o coincidente con ellos. Las versiones castellanas revelan que el copista no entendió las frases escritas en portugués. Las dos frases "jogo maña" y "¡ay qué tristeza tamaña!" que figuran en el fragmento portugués son las correctas. Las versiones castellanas "juego de mañana" y "tristeza tamañana" son erróneas.

LA TOPONIMIA Y EL FRAGMENTO CAZURRO

La geografía tanto peninsular como de fuera de España confirma muchos aspectos dudosos del *Libro*. Los topónimos son en raras ocasiones arbitrarios o sólo dependientes de la rima o del metro. En el *Buen Amor* cada topónimo tiene su intención.

El "fragmento cazurro", sea o no un cuadernillo de juglar, contiene pasajes representativos de la tradición juglaresca durante el siglo XV. Es muestra de un nuevo escenario geográfico en el que predominan la Vera de Gredos y Andalucía. El conocimiento de Andalucía así como la extraña composición sobre los cuatro clérigos camino de Roma, que figura en este fragmento, son datos favorables a la tesis de Sáez-Trenchs.

JOHANNES RODERICI Y JUAN RUIZ

Crece la probabilidad de que el Johannes Roderici, que aparece en el Cartulario de la Catedral toledana y, como autor y corrector en el Códice musical de Las Huelgas, sea la misma persona que el Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, autor o protagonista del *Buen Amor*.

Se ha puesto en duda la capacidad y preparación de Juan Ruiz para componer música polifónica como la que figura a nombre de Johannes Roderici en las últimas canciones del Códex musical de Las Huelgas. No obstante, no hay ningún rastro de un compositor destacado, en esa época, que pudiera ser candidato para la misma empresa. Por el contrario, las pruebas de la preparación musical del autor del *Buen Amor* no son las propias de un músico de cancioncillas para danzaderas y juglares troteros. La gran orquestación que supone el *Cortejo de Don Amor* o la del *Combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma*, acreditan la capacidad de su autor para componer polifonía gregoriana además de música popular. El "concierto" de instrumentos medievales (1228 –1235) no es una simple enumeración, sino una auténtica sinfonía. Todo el planteamiento del Cortejo revela una gran preparación musical y escénica. Juan Ruiz pudo tener a la vista o participar en ceremonias tan complejas como la coronación de Alfonso XI en Las Huelgas, o las "entradas" de Don Gil de Albornoz en sus campañas italianas[5].

El léxico literario-musical no sólo es abundante en el *Buen Amor*, en su doble sentido, sino en una concreta referencia a música gregoriana: "motete", "notación", "punto", "tiempo", "voz"... Es significativa la cita en el *Buen Amor* de París y Montpellier, es decir las dos grandes escuelas francesas del *Ars antiqua* gregoriana. Si unimos estas citas a la de Roma se confirma la experiencia internacional del Arcipreste, el *Planto a la muerte* y el *Epitafio* para la sepultura de Urraca coinciden temáticamente con el *Planto a*

[5] La música medieval de los *Carmina Burana* acompañó a la primera versión del *Libro de Buen Amor* "Doña Endrina" estrenada en el teatro de Madrid en el año 1961, son una buena prueba de la esencia musical y dramática del *Buen Amor* mantenida en Hita a través de 47 Festivales Medievales. Ver: Manuel Criado de Val, *Teatro medieval de Hita*, Jitanjáfora, Morelia, México, 2005.

la Abadesa Doña María Gonzálex de Agüero del Códice musical. La relación paródica entre el *Epitafio a Trotaconventos* y el *Planto a la Muerte de la Abadesa*, tiene todas las señales de ser intencionada. La semejanza en el tema de carácter religioso entre el Códice de Las Huelgas y el *Buen Amor* es amplia y convincente. Juan Ruiz, cristiano creyente, a pesar de las Horas Canónicas, dedica a la composición de Avemarías una atención muy semejante a la del Johannes Roderici, tanto por sus fuentes como por su texto.

En el *Libro de Buen Amor* destaca una composición que Paratines titula *Ave María de Santa María*, que indudablemente guarda relación directa con la que bajo la firma de "Johannes Roderici me fecit" aparece en el Codex de Las Huelgas. Es un "conductus" que Roberto Pla califica como "una de las grandes creaciones de la música medieval española"[6]. Margherita Morreale dedica al "Ave María" del *Buen Amor* un largo artículo en el que destaca que es el "único poema lírico de Juan Ruiz en que se conjugan dos lenguas, el latín de la salutación angélica y el castellano" de la glosa. Lamenta que no conozcamos la música del Avemaría, o a falta de ello, que tuviéramos un himno latino o romance de estructura parecida. Afortunadamente, tenemos la letra y la música que echa en falta Margherita ya que coinciden exactamente el texto latino de Las Huelgas con el texto latino del *Buen Amor*; sin que halla entre ellos la menor diferencia.

Es importante esta igualdad por ser muy numerosas las versiones de la salutación, pero con variantes muy concretas que no coinciden ni con el texto de Las Huelgas ni con el del *Buen Amor*:

Dice Morreale: "Entre los muchos himnos latinos sobre el Ave, no he hallado ninguno que pueda identificarse como modelo directo[...] del Ave María de J.R."[7] (p. 13–14). En su detallado artículo Morreale pasa revista a las características del texto latino y a su relación con la glosa castellana del *Buen Amor*. Destaca el hecho de que sólo aparezca esta composición en el Códice de Salamanca (p. 40) y alude muy ligeramente a la posible interrelación entre el Johannes Roderici del Códex musical y el Juan Ruiz del *Buen Amor* (p. 15).

Dice así el texto latino en las dos versiones del Códex musical y del *Libro:*

Ave María
Gratia plena
Dominus te cum
Bendicta tua
Inmulieribus
Benedictus fructus
Ventris tui

El *Ave María gratia plena*[8] aparece entre las últimas composiciones del Códex musical. Al final del tercer folio, a continuación de la canción y con una separación figura un breve

[6] Roberto Pla, "El Códice de las Huelgas (S. XII–XIV)", Colección de Música Antigua Española, V. Introducción al disco del mismo título.

[7] Margherita Morreale, en "La glosa del Ave María en el Libro de Juan Ruiz", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVII, pp. 5–44, 1981 (En su articulo figura una línea respecto a la posibilidad de que fuese también Juan Ruiz el Johannes Roderici de Las Huelgas al respecto la autora sostiene con un escéptico comentario: "a quien algunos quisieran identificar con Juan Ruiz").

[8] El inicio del texto castellano contiene la frase "Avemaría gratia plena", lema de los Mendoza señores de Hita, que ha pasado al emblema municipal del Ayuntamiento y que actualmente se conserva. En la representación del Festival medieval de Hita del próximo 7 de julio de 2007, se estrenará una versión mía titulada "Vida y misterio de Juan Roderici", donde figura el "Ave María" de Juan Ruiz como parte de la representación.

motete. Termina el folio con la firma *Johannes Roderici me fecit.* En el *Libro de Buen Amor* (1232), se reproduce el mismo esquema.

> Los órganos ý dicen chançones e motete;
> La hadedura albardana entre ellos se entremete.

En cierto modo, la escena interrumpe el cortejo musical de Don Amor formado por instrumentos de música callejera con una escena de interior monástico con el órgano, la canción y el motete. El segundo verso con la referencia *hadedura albardana* entremetiéndose entre ambos plantea serias dificultades. En el Códice de Toledo figura *çítola albardana* que probablemente es la lectura más correcta. La *cítola* vuelve a aparecer en el *Libro de Buen Amor* en la cantiga de serrana refiriéndose a una música que provoca el baile de la serrana. También es posible que se refiera a algún tipo de *viva popular* desconocido. Lo que es indudable es que Juan Ruiz deja el campo juglaresco y se traslada al coro monacal. *Motete* solamente aparece en este verso en todo el *Libro de Buen Amor* y supone un conocimiento muy preciso de su función como complemento del canto gregoriano.

La única variación entre ambos Códices, musical y literario, es la glosa castellana que acompaña al texto latino. El valor extraordinario de ambas composiciones, reconocido por especialistas tanto musicales como literarios, la coincidencia textual, la firma y reconocimiento de su autoría por Johannes Roderici, que figura con ese mismo nombre unido al de Arcipreste de Hita en el Cartulario Toledano, son pruebas documentales, objetivas, a favor del reconocimiento de la autoría común de las dos Avemarías.

Los comentarios marginales que aparecen en las composiciones firmadas por Johannes Roderici en Las Huelgas tienen una clara relación con ideas básicas del Arcipreste. Su estilo irónico es similar y sus temas muy característicos. En el comentario marginal que figura en la prosa "novis cedumt vétera" de Las Huelgas, canción predilecta de las monjas del Císter, dice así: "Quien non me sabe sofrir, non me sabrá cantar". Un concepto frecuentemente repetido en los pasajes de carácter religioso del *Buen Amor*, basados en la oposición de sufrir o pechar con los de amar o salvar (8, 807, 1307, 1420, 1686).

Especialmente significativa es la coincidencia de ambos Códices, musical y literario, en la definición de "autor" y "enmendador". Los comentarios que aparecen en las composiciones firmadas por Johannes Roderici tienen una clara relación con ideas básicas del Arcipreste y la presencia y la repetición como "enmendar", "enmienda" y "enmendador". Dice así el comentario al pie de "*castha cathólica*": "el qual me canta toda barba que me quisiera cantar". Es esta una idea muy similar a la de la estrofa 1629: "cualquier home que lo oya, si bien trovar supiere, más añadir e enmendar si quisiere."

Juan Ruiz y el Johannes Roderici, autor y corrector del Códice musical de Las Huelgas, coinciden en una importante actividad. Los dos son "enmendadores". En los comentarios marginales del Códice de Las Huelgas aparecen varias frases muy significativas. Dice así el folio 106v: "a mí cantadme con la tenura que John Rodríguez me *enmendó*". O este otro: "cantadme sin miedo, que John Rodríguez me *enmendó*" (109 v). En el folio 107v Johannes Roderici se define como acordador: "la tenura fallese aquí, et nosotros si acordados estamos, que John Rodríguez nos acordó. Mas sin la tenura non valemos más que valen las campanas sin cabdiello, o tanto".

En el *Buen Amor* el elogio de la función de enmendar es muy claro y nos hace sospechar que Juan Ruiz, como Johannes Roderici, practicaba la doble función de autor y enmendador de sí mismo. Las palabras "enmienda" y "enmendar" son muy frecuentes en el *Buen Amor*; aunque con varios sentidos más o menos moralizantes, pero su sentido mejor definido es el que se refiere a la enmienda de un texto literario, que aparece en la estrofa 1629.

AUTÓGRAFOS EN EL CÓDICE DE LAS HUELGAS Y EN EL LIBRO DE BUEN AMOR

Contamos con escritura autógrafa del Johannes Roderici del Códice musical de Las Huelgas. Figura lo que podemos llamar la firma "Johannes Roderici me fecit" y que también es de la misma mano que los comentarios marginales del Códice.

En el *Libro de Buen Amor* aparece otra firma autógrafa de plena garantía y autenticidad: Alfonsus Paratines. Esta firma coincide con la letra de las rúbricas en las que figura incluso un rasgo no ortográfico muy característico. Las rúbricas están puestas en los interlineados que no tenían prevista su inclusión. La existencia de estos autógrafos puede ser muy útil para una futura investigación de los autores.

Las variantes gráficas del nombre de Juan Ruiz pueden tener importancia. Concurren el nombre latino Johannes Roderici con las derivaciones romances Juan Rodríguez y Juan Ruiz. La forma latina Johannes aparece en Las Huelgas y en el Cartulario de la catedral toledana. En el *Buen Amor* el Códice de Salamanca utiliza la abreviatura Johan (575, 1.011, 1.562) mientras que se utiliza Juan, más vulgar, en G y T (19, 556, 1.011, 1.562). En Las Huelgas el apellido Rodríguez aparece también en la forma Rodrígues y Rodrigue, el Códice S del *Buen Amor* vacila entre Roiz (19) y Ruiz (575). G utiliza también la abreviatura más vulgar Ruis (19). Entre la grafía de la cita del Cartulario *"Johanne Roderici archipresbítero de Fita"* y las que aparecen en el *Buen Amor "Yo, Johan Roíz acipreste de Fita"* (1975) hay indudable equivalencia, aunque con pequeñas variantes en las que el texto del Arcipreste abrevia la grafía latina de Johannes por Johan y archipresbítero por acipreste. La forma en que aparece la firma *"Johannes Roderici me fecit"* en Las Huelgas tiene su equivalente en el *Buen Amor* en dos ocasiones: *"Yo, Juan Ruiz... fiz..."* (19, 575). La tendencia latinizante es mayor en S que en G y T.

LA PORTADA DEL CÓDICE DE TOLEDO. DIÁLOGO O LIBRO

La portada del Códice de Toledo, aunque sea tardía (siglo XVIII), contiene una definición del "Buen Amor como Diálogo", muy alejada de la actual definición como "*Libro*", propuesta por don Ramón Menéndez Pidal y hoy generalizada. Son varios los datos interesantes de esta portada. El título, destacado con letras mucho mayores que el resto es *Diálogo* y verdaderamente acierta con la nota más característica del *Buen Amor* como estructura poético-coloquial. Los diálogos que tanta importancia tendrían en la literatura renacentista, tanto en Italia como en España, compiten con la definición de coplas, Arcipreste, tratado o libro en la definición del *Buen Amor*. Los interlocutores, la Cuaresma y Carnal, son presentados sin tratamiento destacándose el valor "apologético" del texto[9].

El autor anónimo de la portada define a los apólogos como "endechas castellanas". La palabra "endecha" sólo aparece una vez en todo el *Libro de Buen Amor*; en la estrofa 1507

[9] Manuel Criado de Val y Eric Naylor, *Edición Facsímil del Códice de Toledo*, Espasa Calpe, Madrid 1977.

de los tres Códices. Un pasaje muy elaborado, que define en varios aspectos el estilo y el propósito del *Libro*. Doña Garosa ha muerto y el Arcipreste anticipa el *Planto* y el *Epitafio* que en un capítulo inmediato dedicará a Trotaconventos. Dice así el Códice S:

> Con el mucho quebranto fiz aquesta *endecha*,
> con pesar e tristeza no fue tan sotil fecha;
> enmiéndela todo home quien buen amor pecha,
> que yerro e mal fecho enmienda non deshecha.

El contenido de esta "endecha" coincide en una primera parte con la que más adelante dedica Juan Ruiz a la muerte de Trotaconventos en la estrofa 1575, dice (S):

> Fícele un petafio pequeño, con dolor,
> la tristeza me fizo ser rudo trovador.

Varios son los aspectos interesantes de esta estrofa. Por una parte la definición de *endecha* como composición triste de cuatro versos más o menos asonantados. Insiste Juan Ruiz en su autorización a los *enmendadores*, especialmente a los que sufren o pechan por padecer del "buen amor".

En la portada en letra cursiva bastante descuidada y con tachaduras ilegibles figuran dos párrafos que confirman que el poseedor del Códice tenía a la vista otros varios manuscritos. Reproduce el explicit de Alfonsus Paratines en relación con la cárcel del Arcipreste, sorprende la palabra floreció en el párrafo primero, y subraya la relación de Juan Ruiz, al que llama Juan de Hita, con el Arzobispo Don Gil de Albornoz. Los comentarios en letra cursiva son posteriores al título de la portada.

La definición del *Buen Amor* como *Diálogo* es algo más que una simple cuestión formal. En un artículo publicado hace ya varios años plantee la posible definición del "Quijote como diálogo". También el *Buen Amor* es un claro ejemplo de la alternativa entre poesía, teatro y diálogo.

Las Cánticas de loores de Santa María. Un "doble relato": oración y autobiografía

Hay tres cánticas de loores, que sólo aparecen al final del Códice S. Es un trasfondo muy poco encubierto por los "loores" y que encierra un completo relato en una perfecta secuencia de las acechanzas, sufrimientos y probable prisión del Arcipreste. Para descifrar este "doble relato" basta con extractar los versos significativos de la autobiografía:

El relato se inicia con el reconocimiento de la ayuda de Santa María a "los coitados de dolor e de tristura". Sin tener en cuenta su culpabilidad "non catando su pecado salvaslo de amargura". "Ayudas al inocente[...] al que es tu servidor bien lo libras de ligero", "tu acorro, sin dudanza, guárdalo de mal andanza". En la estrofa siguiente (1670) entra ya el Arcipreste en su problema personal. "Yo soy puesto en tal espanto[...] tú me guarda de lisión, de muerte e de ocasión". Continúa la secuencia con una clara indicación del lugar donde se encuentra el Arcipreste: "Yo so mucho agraviado en esta cibdad seyendo" (caben pocas dudas de que se refiere a Toledo).

En el segundo loor sube el tono y la urgencia de la súplica, que es cada vez más concreta y angustiosa: "aqueste dolor que siento en presión sin merecer". Obsesiona al Arcipreste la idea de ser pecador: "so pecador errado", es decir, culpable (son nada

menos que 74 las veces que aparece la palabra pecador en el Códice de Salamanca frente a 28 en el Gayoso, y 18 en el Toledo). Pide a Santa María que cumpla su petición como ya lo ha hecho a otros y lo libre de "tan fuerte tentación en que so coitado, triste". Insiste el Arcipreste en su petición: "de tribulación sin tardanza venme librar ahora", "yo paso atibulado pena atanta, con dolor atormentado". Crece la urgencia en las siguientes estrofas: "Sufro grand mal sin merecer, a tuerto[...] porque pienso ser muerto".

La tercera cántica es desconcertante, se inicia como las otras en un loor pero repentinamente aparece un violento ataque a la mala ventura, no hay indicios en el Códice de pérdida de estrofas ni correcciones pero sin duda el Arcipreste ha variado radicalmente su actitud: "ventura astrosa, cruel, enojosa, captiva, mezquina, ¿por qué eres sañosa contra mí, tan dapñosa e falsa vecina?". Esta última palabra señala claramente la proximidad de sus enemigos, la última estrofa sobrecoge por su sentido autobiográfico y el anuncio desesperado de su desenlace. Se dirige a la mala ventura: "si tu porfías y no te desvías de mis penas crecer, ya las cuitas mías en muy pocos días podrán perecer", anuncio de un desenlace que puede significar que esto fueran los últimos versos escritos por Juan Ruiz.

La ordenación de los Códices

La numeración de los varios Códices del *Libro de Buen Amor* ha planteado muchos problemas. Los correctores sucesivos no mantienen una norma segura y se suceden numeraciones de distintas manos, que sólo nos sirven para confirmar las pérdidas de folios o la variación en la ordenación de las distintas versiones del *Buen Amor*. En realidad la variante fundamental corresponde al Códice de Salamanca que es donde aparece una línea argumental más definida.

En las ediciones actuales varía la numeración, especialmente en relación con las últimas 20 estrofas. La mayoría de los editores terminan el *Libro* con dos cantares de ciego del Códice de Gayoso, aunque pierde la obra su intención principal. La otra solución, es decir finalizar el *Libro* con la *Cantiga de los clérigos de Talavera* es un desenlace más intencionado, más literario y sin duda, más escénico. No obstante, es razonable lo que me escribe en su carta Eric Naylor: "el editor puede arreglar estas estrofas como quiera, porque varían según el manuscrito. Creo que de todas formas, se debe mantener, de una u otra manera la numeración de Ducamin, porque toda la investigación de los últimos 106 años la ha empleado".

Alfonsus Paratines

La figura de Alfonsus Paratines es importante para la estructura del *Buen Amor*, para la caracterización de su autor y para la fecha de composición del *Libro*. Paratines no es el copista del texto original sino su "enmendador". El explícit, la firma y las rúbricas son autógrafos y revelan la mano de un magnífico escribano. Para introducir el colofón y la firma no tuvo dificultades pero si las tuvo para introducir las rúbricas entre las cuartetas, que van marcando de acuerdo con su criterio personal el protagonismo de la figura del Arcipreste, contradiciendo en muchas ocasiones el sentido de las aventuras que atribuye al autor. A Paratines hay que atribuirle la introducción como figura histórica del Arzobispo Don Gil de Albornoz. Es importante su definición Arzobispo–Cardenal, ya que supone que la intervención de Paratines en el manuscrito fue posterior a 1350.

Con la introducción en el *explicit* y una sola palabra, Cardenal, hace vacilar la fecha de composición que venía oscilando entre 1330 y 1343 haciendo que el techo de composición del *Libro* supere el año 1350.

SIGUE OCULTO JUAN RUIZ

El conocimiento de la figura literaria de Juan Ruiz ha crecido a partir del I Congreso Internacional del Arcipreste de Hita, celebrado en Madrid en 1972. Sus Actas son buen balance de la situación en ese año de la investigación sobre el *Buen Amor*. A partir de esa fecha son varias las ediciones que, con mejor o peor fortuna, permiten un fácil acercamiento a los Códices conservados. Se ha confirmado la existencia real en Juan Ruiz como Arcipreste de Hita atestiguada por su cita en el Cartulario de la Catedral de Toledo, aunque no se demuestre que sea el autor del *Libro de Buen Amor* o un personaje de la obra. Siguen siendo válidas las vacilaciones sobre las fechas de composición y la alternativa de una o varias versiones o arquetipos del *Libro*.

El anuncio de una publicación complementaria a su hallazgo en el Cartulario toledano por Francisco J. Hernández no se ha confirmado al cabo de los años. Las muertes de Emilio Sáez y de José Trenchs han dejado inacabadas sus investigaciones a falta de una mayor evidencia sobre Juan Ruiz de Cisneros. Por desgracia o por fortuna, Juan Ruiz sigue ocultándose bajo un velo puesto por él intencionadamente.

Los caballeros y don Amor: una aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de buen amor*

María Luzdivina Cuesta Torre
Instituto de Estudios Medievales. Universidad de León

El *Libro de buen amor* (en adelante LBA)* se compone en una época en la que las ideas sobre la caballería se encuentran al final de un periodo de definición de la esencia de la caballería (1250–1350) y al inicio de un segundo periodo de restricción (1330 a 1407) y, dentro de éste, en un primer ciclo de restricción positiva, mediante la identificación de nobleza y caballería, entre 1325 y 1348, años que corresponden a la existencia de la Orden de la Banda[1]. El poder real, desde Alfonso X (Título XXI, Parte 2 de las *Siete Partidas*, redactado en su forma final hacia 1260), y el ciudadano se interesan por la caballería y por su ordenamiento. Entre 1332 y 1334 se produce la redacción del *Ordenamiento de la Banda*, por el que ha de regirse la Orden de la Banda creada por el rey Alfonso XI, primera orden caballeresca laica de todas las que se fundaron en Europa. En 1339 se redacta la *Ordenança de la Cofradía de Santiago de Burgos*; en 1348, el *Ordenamiento de Alcalá*. La teorización sobre la caballería, sin finalidad práctica inmediata, matizando y a veces corrigiendo las ideas alfonsíes, se desarrolla pocos años antes en las obras de don Juan Manuel. Anteriormente, Raimundo Lulio había escrito su *Libro de la orden de caballería* hacia 1276 en lemosín[2], obra que anticipa muchos aspectos de los tratados sobre la caballería de don Juan Manuel, quien también escribió un *Libro de la cavallería*, perdido. En 1326 redacta su *Libro del caballero et del escudero*, y en 1328 el *Libro de los Estados*. Pocos años más tarde, se enorgullece en su *Libro de las armas* de su privilegio hereditario de armar caballeros[3].

*Esta comunicación forma parte de un trabajo considerablemente más amplio sobre la visión que el *Libro de Buen Amor* transmite sobre la caballería en el que analizaremos todos los pasajes de la obra relacionados con ella y con el que nos proponemos cubrir una laguna en los estudios que se han realizado sobre la obra. Efectivamente, apenas existe bibliografía al respecto. Puesto que los límites de tiempo, durante la celebración del Congreso, y de extensión de las comunicaciones para su publicación en las Actas no permiten abarcar un tema tan amplio, deseando por otra parte participar en el muy merecido homenaje a Alan Deyermond, nos limitamos aquí a las alusiones que relacionan a los caballeros con el amor.

[1] Jesús D. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 18–25. No entramos a considerar el problema de la posible doble redacción del texto y de la fecha. Un comentario actual sobre este problema puede verse en José Luis Pérez López, *Temas del Libro de buen amor (el Entorno catedralicio toledano)*, Toledo, Ediciones d. b. 2007, pp. 63–119, correspondientes al cap. "La fecha del Libro de buen amor". Nos basta considerar que el periodo inmediatamente anterior a 1330 es un momento particularmente importante en la discusión y teorización sobre la caballería y que el que se encuentra entre 1330 y 1343 es en mayor grado conflictivo y corresponde con la existencia de la importante *Orden de la Banda*.

[2] Puede leerse en edición bilingüe de José Ramón de Luanco, Ramon Llull, *Libro de la orden de caballería*, Barcelona, Teorema, 1985.

[3] *Libro de las armas*, escrito hacia 1342 y 1345, en Don Juan Manuel, *Obras completas*. Tomo I, ed. prólogo y notas de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1981, p. 127. No es este el lugar de profundizar en la amplia bibliografía existente sobre don Juan Manuel. Como punto de partida nos parece fundamental el capítulo que

En cuanto a la literatura de ficción, en el primer tercio del siglo XIV recibían carta de naturaleza en nuestra cultura las novelas artúricas, a través de traducciones, que son en realidad más bien adaptaciones: la *Post-Vulgata* artúrica es objeto de una versión al castellano, leonés o gallego-portugués hacia 1313, de la que se conservan partes en gallego-portugués y en castellano; el *Tristán de Leonís* podría haber sido traducido al castellano por la misma época y, en cualquier caso, se cita en el ms. S del *LBA*[4]. También en ese primer tercio del siglo XIV tiene lugar la redacción de la primera obra de ficción caballeresca original de la literatura española, el *Libro del cavallero Zifar*, en el que cobra un especial relieve la descripción del proceso de investidura[5]. La naciente prosa de ficción tiene al caballero como principal protagonista.

La literatura de la primera mitad del siglo XIV ofrece numerosos ejemplos de la importancia que ha cobrado el estamento caballeresco. El Arcipreste de Hita no escribe,

le dedica Fernando Gómez Redondo en su imprescindible *Historia de la prosa medieval castellana*, I: *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 1093-1204.

[4] Sobre la materia de Bretaña hispánica son fundamentales, aunque ya necesitados de revisión, los siguientes estudios: William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London, J.M. Dent & Sons Ltd., 1925, versión portuguesa en *A lenda arturiana nas literaturas da península ibérica*, Lisboa, Imprenta Nacional de Lisboa, 1942; María Rosa Lida de Malkiel, "Arthurian Literature in Spain and Portugal", en R.S. Loomis, *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 406-418 y Harvey L. Sharrer, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*, London, Grant & Cutler, 1977. La importancia de los textos hispánicos para el conocimiento de la Post-Vulgata fue puesta de relieve por Fanni Bogdanow, "The Relationship of the Portuguese and Spanish *Demandas* to Extant French Manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*", *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXII, 1 (1975). Uno de los últimos y más completos estudios sobre el *Baladro* es el de Patricia Michon, *A la lumière du Merlin espagnol*, Genève, Droz, 1996. De la bibliografía más reciente sobre los textos castellanos procedentes de la Post-Vulgata seleccionamos los siguientes estudios, por plantear el actual estado de la cuestión: Paloma Gracia, "El ciclo de la Post-Vulgata artúrica y sus versiones hispánicas", *Voz y Letra*, VII (1996), pp. 5-15. José Manuel Lucía Megías, "Nuevos fragmentos castellanos del Códice medieval de *Tristán de Leonís*", *Incipit*, XVIII (1998), pp. 231-253 (a pesar del título, no se limita al *Tristán*). Pedro Cátedra y Jesús Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de "El baladro del sabio Merlín" (Burgos, 1498)* (Salamanca: SEMYR, 2000). Carlos Alvar, "Raíces medievales de los libros de caballerías", *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 61-84. Las diferentes versiones de los *Tristanes* castellanos medievales pueden leerse en: *Cuento de Tristán de Leonís, Edited from the Unique Manuscript Vatican 6428*, edición de G.T. Northup (Chicago: University of Chicago Press, 1928). "El códice medieval de *Tristán de Leonís*", edición de Carlos Alvar y José Manuel Lucía, *Revista de Literatura Medieval*, XI (1999), pp. 9-135. *Tristán de Leonís*, edición de María Luzdivina Cuesta Torre (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999). El estado actual de los estudios sobre los Tristanes hispánicos puede verse en: Vicenç Beltrán, "Itinerario de los Tristanes", *Voz y Letra*, VII (1996), pp. 17-44, y María Luzdivina Cuesta Torre, *Estudio literario de "Tristán de Leonís"*, León, Universidad de León, 1993; *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, León, Universidad de León, 1994; "La transmisión textual de *Don Tristán de Leonís*", *Revista de Literatura Medieval*, V (1993), pp. 63-93.

[5] La fecha, todavía en debate, del *Libro del Caballero Zifar* podría ser más próxima de lo que en principio se creyó a la de la redacción del LBA, al menos en la versión que conservamos, si se demuestra cierta la hipótesis de una remodelación y ampliación sucesiva de la obra. Fernando Gómez Redondo (*Historia de la prosa medieval castellana*, II: *El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1375-1380), adhiriéndose a las tesis de Orduna, propone una fecha poco posterior a 1295 para las aventuras de Zifar, el contexto del reinado de Fernando IV para la estoria de Garfín y Roboán y el de la minoridad de Alfonso XI (1312-1321) para las aventuras de Roboán: la parte en la que se desarrollan planteamientos más próximos a la materia artúrica y al amor cortés. El tema de la investidura caballeresca alcanza en esta última parte gran relevancia al someterse el protagonista por segunda vez y con toda ceremonia, a ese ritual caballeresco en el imperio de Trigrida. Otra parte de la obra, los "Castigos del rey de Mentón", que se insertan en la estoria de Roboán, articula su contenido en tres secciones temáticas: la relativa a la nobleza, la relativa a la monarquía y la relativa a la caballería (véase Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, II, pp. 1442-1457).

presumiblemente, en un ambiente ni para un público nobiliario[6] (por más que tengamos numerosos ejemplos de la recepción del LBA en este ámbito, como demostró en su día A. Deyermond[7]), en el que estas ideas tenían mayor desarrollo y repercusión, sino en el clerical[8], pero no debió ser completamente ajeno a todo ese movimiento, cuyas consecuencias tenía que percibir tanto en la sociedad preferentemente urbana que refleja el texto como en la literatura de moda. En la *Cántica de los clérigos de Talavera* (si puede serle atribuida)[9] se recuerdan dos obras de temática caballeresca y de aventuras, la historia de *Flores y Blancaflor* y la de *Tristán e Iseo* que quizás recibía traducción al castellano pocos años atrás[10]. La caballería, como algo ajeno a su experiencia directa y a sus intereses más cercanos (quizá no tanto, si es acertada la hipótesis de una conexión entre Juan Ruiz y la corte de la reina, que ha defendido Georges Martin)[11], parece apenas reflejada en su obra, pero ello no quiere decir que esté totalmente ausente. La mirada de Juan Ruiz puede proporcionarnos una imagen de cuál era el sentir más general, fuera de los ámbitos palaciegos y nobiliarios, acerca de la caballería y los caballeros. Si nos atenemos a los recientes estudios que ligan el LBA al entorno de la reina María de Portugal, Juan

[6] Lo que es seguro, como demostró Jeremy N. H. Lawrence, "The Audience of the *Libro de buen amor*", *Comparative Literature*, 36 (1984), pp. 220–237, es que Juan Ruiz se dirigía a un público muy culto, tan educado y letrado como su autor (p. 223) y conocedor de la escolástica y su forma de presentar el mundo.

[7] Alan Deyermond comenta la influencia de Juan Ruiz sobre los poetas del *Cancionero de Baena*, que se mueven en un entorno cortesano y escriben para él en "Juan Ruiz's Attitude to Literature", en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*; ed. Joseph R. Jones, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 113–125, en pp. 122–125 y más recientemente en "La difusión y recepción del *Libro de Buen Amor* desde Juan Ruiz hasta Tomás Antonio Sánchez: cronología provisional", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen* Amor", ed. Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, Ayuntamiento 2004, pp. 129–142.

[8] G. B. Gybbon–Monypenny, "Introducción" a su ed. del *Libro de buen amor*; Madrid, Castalia, 1988, p. 26: "El *Libro de buen amor*; en cambio, no solamente no refleja los gustos e intereses de la nobleza, como hemos dicho, sino que les debía ser, en parte por lo menos, incomprensible. Es verdad que la mayoría de las alusiones al *Libro* que nos han llegado del siglo XV provienen de fuentes nobles [...] Pero la era de Juan Ruiz es la de don Juan Manuel, cuyo interés literario se centraba en la educación de la clase gobernadora y nada más."

[9] Sobre la autoría de la "Cántica de los clérigos de Talavera" han surgido dudas, ya que se encuentra entre los materiales que por aparecer sólo en el ms. S están bajo la sospecha de ser adiciones posteriores a la obra, debidas al mismo Juan Ruiz (teoría de la doble redacción, véase por ejemplo el citado estudio de Pérez López) o quizá a los copistas. Para quienes defienden la superioridad de S sobre los otros manuscritos como más fiel a la versión del Arcipreste, la autoría de la "Cántica" no es cuestionable (véase, Blecua, "Introducción" a su ed. de la obra, Madrid, Cátedra, 1992, pp. xvii–xviii).

[10] LBA, vv. 1703a y b. Sobre *Flores y Blancaflor*; poema francés de la segunda mitad del siglo XII del que existió una prosificación castellana seguramente desde finales del siglo XIII o principios del XIV, véase Nieves Baranda, "Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor", *Dicenda*, 10 (1991–1992), pp. 21–39. Para *Tristán*, ya J. Joset, en su ed. del LBA, Madrid, Taurus, 1990, p. 720, en nota al citado verso, sugirió una refundición castellana de esta obra reciente en las fechas de la composición de la "Cántica"; véase Cuesta, *Aventuras amorosas...*, pp. 225 n. 20 y 269.

[11] "Juan Ruíz político. La realeza en el *Libro de buen amor*", versión española revisada y aumentada del que se publicará próximamente en francés en el volumen *Hommage à Jacques Soubeyroux:* "Juan Ruiz politique. La royauté dans le *Libro de buen amor*", consultada en la RLU http://www.paris–sorbone.fr/e–cursus/texte/CEC/gmartin/agreg/Juan–Ruiz–pol%Edti (01/06/2007). En la misma dirección apunta el artículo de Carlos Heusch, "Juan Ruiz and Heterodox Spanish Naturalism", en J. Rabasa y J. Rodríguez–Velasco (eds.), *Examining the Heretical Thought*, Berkeley, University of Califonia Press, 2007 (en prensa, consultado por cortesía del autor), quien en sus páginas finales defiende una intención política, contraria a Alfonso XI, para la obra del Arcipreste y una identificación entre el rey y el león de varias de las fábulas del LBA, en las que éste aparece retratado como cruel, falso, traicionero, glotón y poco fiable. Conocimos ambos artículos antes de su publicación gracias a Francisco Bautista, que los mencionó durante la celebración del congreso cuyas contribuciones se reúnen en estas actas, cuando este estudio se encontraba ya finalizado.

Ruiz podría tener otro tipo de interés e intención en sus alusiones sobre la caballería. No en vano Alfonso XI fue el promotor de una reestructuración de la orden caballeresca con la fundación de la Orden de la Banda y con la promoción de la caballería ciudadana, procedente de la burguesía.

¿Quiénes forman la caballería? Según don Juan Manuel se trata de un estamento que abarca desde el emperador, pasando por el rey, hasta los caballeros más humildes, y los mismos escuderos como futuros caballeros[12]. Para detenernos en los pasajes en los que el Arcipreste puede exponer su visión particular de esta "orden" (para usar la terminología que se hizo común en la literatura de la época) hemos explorado el texto a la búsqueda de la palabra clave "caballero" y su plural.

Palabra	Frecuencia: nº de casos	Verso
Cavallero	2	1275a, 1329d
Cavalleros	8	127a, 500a, 621c, 763b, 1084d, 1253a, 1271a, 1725c

Una buena parte de las alusiones a "caballero", "caballeros" se sitúa en el episodio de la entrada triunfal de don Amor, una vez derrotada y huida doña Cuaresma. Los caballeros e infanzones aparecen asociados a don Carnal y don Amor, entre sus huestes y devotos. Se establece así una relación especial entre caballería y amor.

Caballería y amor cortés discurrían por los mismos caminos en la novela artúrica: en la difusión de la teoría del amor cortés tanta parte tendrán los *roman courtois* de temática artúrica como los poemas de los trovadores. Lanzarote, el prototipo del buen caballero, es también el modelo del amante medieval. Tristán, otro de los héroes artúricos, es igualmente el mejor caballero de Cornualla y el enamorado de la reina Iseo: su amor es tan ejemplar que ambos mueren simultáneamente, como recuerda el romance, "abrazados boca con boca"[13]. En uno de los episodios del Tristán castellano Tristán e Iseo zahieren a Dinadán porque no tiene amiga y le obligan a acompañar a una dueña, pues de otra forma no puede ser buen caballero[14]. Tristán, Lanzarote, y tantos otros caballeros

[12] Don Juan Manuel, *Obras completas* I, ed. ya citada de José Manuel Blecua, en el *Libro del cauallero et del escudero:*, p. 44 " Et por ende uso digo que el mayor e mas onrado estado que es entre los legos es la caualleria [...] Et otrosi por que desta orden et deste estado son los reys et los grandes sennores; et este estado non puede aver ninguno por si, sy otri non gelo da, et por esto es como manera de sacramento", y en el *Libro de los estados*, p. 388, sobre los "infançones y los caualleros que non son infançones".

[13] Así sucede en las versiones castellanas del *Tristan en prose* francés. Sobre el romance, cuya existencia está atestiguada en el siglo XV, y que acredita la popularidad del final del *Tristán* castellano y que asegura que dicho final no fue una variante introducida en la versión novelesca difundida por la imprenta en 1501, véase María Luzdivina Cuesta Torre, "Tristán en la poesía medieval peninsular", *Revista de Literatura Medieval*, IX (1997), pp. 121–143.

[14] *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, introducción y edición de María Luzdivina Cuesta Torre, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, p. 119:

"Luego la reina dixo a Dinadán:

–Sí Dios me salve, vós no sois enamorado, porque no.s si quesistes combatir con este cavallero.

E él dixo:

–Cierto, yo no soy enamorado, que si lo fuese sería perdido.

Ella dixo:

–Devéis ser captivo cavallero, pues amar no queréis.

–Señora –dixo él–, Dios os dé mala ventura, que ya no quiero el amor, que mucho mal á venido a un cavallero que llaman Tristán de Leonís, que creo qu´él perderá el cuerpo por Iseo, muger del rey Mares su tío.

E dixo ella:

–¿Cómo, no sabéis vós que todos los cavalleros de la Tabla Redonda son enamorados?"

enamorados (y generalmente enamorados de dueñas, según las normas del amor cortés), son miembros de la orden caballeresca más conocida de la literatura medieval, la Mesa Redonda, tanto en francés, como en inglés, alemán, italiano, español, catalán, gallego–portugués... La literatura artúrica tiene un papel fundamental en toda Europa en la difusión de la nueva idea de la caballería, que va mucho más allá del concepto de milicia a caballo[15].

La relación del amor con la caballería en el LBA está asegurada por la pertenencia de don Amor al estamento caballeresco como emperador que es[16]. Tanto don Carnal como don Amor son identificados como emperadores, pero mientras don Carnal se presenta a su desfile triunfal montado en un carro de guerra, en una imagen que nos recuerda a Alejandro o a los héroes de la guerra de Troya[17], y que destaca su condición imperial, don Amor monta un valioso caballo español, es decir, aparece en figura de caballero. Además don Amor recibe a sus vasallos, que se apresuran a rendirle pleitesía a la manera del gran señor medieval: "todos, finojos fincados, besáronle la mano; al que gela non besa teníanlo por villano"[18]. Del verso se desprende que quienes le besan la mano no son villanos, sino caballeros, excluyendo otros grupos sociales laicos (aunque no religiosos) del servicio al amor.

En el LBA las mujeres, de acuerdo con el Arcipreste poeta y con la alcahueta, tienen especial interés por casar con caballeros.

> Fabló la tortolilla en el regno de Rodas,
> diz: "¿Non avedes pavor, vós, las mugeres todas,
> de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas?".
> Por ende casa la dueña con cavallero a podas (est. 1329)[19].

Y en el cantar de ciegos compuesto por el Arcipreste éstos desean a sus protectores:

[15] Véase el papel que Jeremy Lawrence, "Chivalry in the *Cantar de Mio Cid*", en *'Mio Cid' Studies: 'Some Problems of Diplomatic' Fifty Years On*, ed. Alan Deyermond, David G. Pattison & Eric Southworth, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2002, pp. 37–60, especialmente p. 50, atribuye a la influencia de los *romans courtois* en la presencia de un ideal protocaballeresco en el *Cantar de Mio Cid*, puesto que los mitos artúricos de Chrétien suponen "a natural culmination of the cultural transformation of chevalerie" (p. 49).

[16] Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, p. 20, defiende que don Juan Manuel en su *Libro de los estados* realiza una enorme corrección a la segunda de las *Partidas* de Alfonso X, la principal de las cuales será substituir como cabeza de la caballería al rey por el emperador, extendiendo el título caballeresco a todos los nobles que caen debajo de él y asumiendo la existencia de caballeros no nobles, villanos y concejiles.

[17] Como es bien sabido, el carro triunfal fue usado por los generales del Imperio Romano a su entrada para la celebración del triunfo en Roma. Originalmente el título de *Imperator* era ostenado por el jefe supremo del ejército romano. En época del Imperio romano sólo los emperadores y sus familiares tenían el derecho a celebrar el "triunfo" o entrada triunfal en Roma, que consistía en un desfile militar desde el Campo de Marte hasta la escalinata del templo de Júpiter.

[18] El verso 1246c se parece mucho a otros (273–274) del debate de *Elena y María*, ed. de Manuel Alvar, en su *Antigua poesía española lírica y narrativa*, México, Porrúa, 1970, pp. 165–173, según señalan en su ed. del LBA Florencio Sevilla y Pablo Jauralde, Barcelona, PPU, 1998, p. 383, en nota a dicho verso. En el debate, sin embargo, los caballeros besan la mano del clérigo. No es la única semejanza entre las dos obras (véase más abajo, sobre la relación entre juego y caballería). Ambas obras presentan también el tema de la barraganía de los clérigos, aunque desde distintas actitudes. Probablemente el Arcipreste conocía el poema, que José María Viña Liste fecha hacia 1280 en su *Cronología de la Literatura Española*, I: *Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 45.

[19] Todas las citas al LBA se hacen por la ed. de Alberto Blecua, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1992.

Las vuestras fijas amadas
véadeslas bien casadas
con maridos cavalleros
e con onrados pecheros,
con mercadores corteses
e con ricos burgeses (est. 1725).

La preferencia de las féminas por los caballeros quizá no se limita a la posición económica y social que aquéllos pueden proporcionarles, pues el Arcipreste nos los presenta como muy dados a seguir el Amor, a quien salen a recibir y proponen acoger y dar alojamiento. Cuando la alcahueta dice que las dueñas desean a los caballeros como esposos y que caballeros y dueñas no deben guardar luto demasiado tiempo, sin duda expone una idea muy generalizada, según la cual unas y otros son incapaces de permanecer sin amoríos.

Xergas por mal señor, burel por mal marido,
a cavalleros e a dueñas es provecho[so] vestido,
mas dévenlo traer poco e fazer chico roído:
grand plazer e chico duelo es de todo omne querido (est. 763).

La habilidad y dedicación amorosa de los caballeros se encuentra reforzada por la aparición de éstos en el cortejo de don Amor, del que son devotos servidores, disputándose con los escuderos el alojar a su señor.

"Señor, sey nuestro huésped", dizién los cavalleros;
"Non lo fagas, señor", dizen los escuderos (est.1253).

Estos últimos transmiten, en contraposición a la buena valoración de las mujeres que acabamos de ver, una valoración muy crítica de la actividad caballeresca, en su deseo de convencer a su Emperador de que deseche la oferta de los caballeros para irse con ellos. Según los escuderos, que tendrían razones para conocer muy bien las costumbres de aquellos a quienes sirven, los caballeros

darte han dados plomados, perderás tus dineros;
al tomar vienen prestos, a la lid tardineros.
Tienen grandes alfámares, ponen luego tableros
pintados de jaldetas, como los tablajeros;
al contar las soldadas ellos vienen primeros,
para ir en frontera muchos ay costumeros:
Dexa todos aquéstos, toma de nós serviçio.
Las monjas le dixieron: "Señor, non avrias viçio:
son pobres bahareros de mucho mal bolliçio;
señor, vete connusco, prueva nuestro çeliçio (est.1253–1255).

El vicio del juego como propio de los caballeros aparece también en el debate de *Elena y María*[20], pero aquí además se les acusa de hacer trampas y de ser perezosos y cobardes

[20] *Elena y María*, ed. cit., vv. 130–141, en los que se describen las pérdidas en el juego del caballero amante de Elena. En su artículo citado, todavía en prensa, G. Martin, subraya que "Juan Ruiz no aprecia a los caballeros y no le fascina en absoluto el universo de la caballería" (refiriéndose a los argumentos emitidos por los escuderos contra ellos), y que "Por trilladas que parezcan estas críticas de los caballeros, no dejan de hacer eco a usos contemporáneos".

para cumplir con la función que les es propia. En cuanto a lo último, Juan Ruiz demuestra no ser ajeno a la realidad contemporánea, pues varios personajes de la época, entre los que se encuentran Juan Alfonso de Haro, don Juan Manuel o Juan Núñez de Lara, cobraron soldadas e indemnidades a pesar de no ir después a combatir[21]. Precisamente en su Ordenamiento de Burgos Alfonso XI reglamenta las obligaciones militares de la nobleza[22]. El mismo rey Alfonso XI prohibía a los miembros de la Orden de la Banda jugar a los dados, señal de que era vicio bastante corriente entre los caballeros[23]. La costumbre debió permanecer, pues todavía en 1534 en el prólogo de un libro de caballerías, *Tristán el Joven*, el autor recomienda la lectura de su obra como antídoto contra el juego[24]. En todo caso queda en pie la dedicación al amor de los caballeros, que no niegan ni atenúan los escuderos.

Juan Ruiz debía ser bien consciente de la equiparación de amor y caballería que había realizado la literatura artúrica castellana a principios del siglo XIV. Caballeros y escuderos son los representantes de la sociedad laica que se aprestan a acoger a don Amor, en oposición paralelística a clérigos, monjes y monjas, quienes se disputan también el alojamiento del dios como representantes de la sociedad religiosa. Juan Ruiz sólo se acuerda de caballeros y escuderos entre los vasallos laicos del Amor (también de las dueñas, que acompañan al emperador formando parte de su cortejo, est. 1245, por lo que ellas no le ofrecen hospedaje ni salen a recibirle: van permanentemente con él). El amor, por tanto, no parece afectar por igual en el LBA a todos los grupos sociales: entre los laicos, dueñas, caballeros y escuderos son los más próximos a esta pasión y, si utilizamos la terminología del amor cortés, los más deseosos de servir al Amor. A fines del siglo XV Celestina presumía de alcanzar con su oficio a toda la sociedad de su ciudad, destacando igualmente la buena acogida que le dan caballeros y religiosos, en lo que parece reflejo de una realidad social[25].

Las menciones a los caballeros conforman, por lo tanto, una imagen uniforme que presenta a quienes pueden ser así llamados como enamorados y amantes, a la vez que degustadores de la buena mesa y vino, pues también se encuentran en las huestes de don Carnal (y hemos de tener presente la asociación que existe, en varios lugares de la obra, entre el vino y el desenfreno sexual)[26]. La presentación, bastante epicúrea, de este tipo de personajes, contrasta con la alusión al esfuerzo caballeresco, necesario para vencer en la

[21] José Sánchez-Arcilla Bernal, *Alfonso XI, (1312-1350)* Palencia, Diputación Provincial/La Olmeda (Corona de España), 1995, en especial p. 163 y pp. 184–185.

[22] Sánchez-Arcilla Bernal, *Alfonso XI*, pp. 203–205.

[23] Antonio Pérez Martín, "El estatuto jurídico de la caballería castellana", en *La Chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, dir. Georges Martin, Paris, Ellipses, 2001, pp. 14–15. También Sánchez-Arcilla Bernal, *Alfonso X*, p. 205 habla de la reglamentación alfonsí del juego de dados en el *Ordenamiento de Burgos* de 1338.

[24] *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo (Sevilla, 1534)*. Estudio preliminar, ed. crítica y notas de María Luzdivina Cuesta Torre, UNAM, México, D.F. 1997, p. 88: "Por tanto, gentiles cvalleros, huid de los juegos y, si queréis passar tiempo, leed en estas historias y corónicas humanas, de las cuales se vos seguirán los provechos siguientes:...". En el párrafo precedente el autor alude a la necesidad de restituir lo ganado en el juego lo obtenido con trampas.

[25] Fernando de Rojas (y "antiguo autor"), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de F. J. Lobera y G. Serés y otros, Barcelona, Crítica, 2000, p. 215: "Caballeros viejos y mozos, abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes."

[26] Tenemos en preparación otro artículo sobre los excesos en la comida y la bedida de los caballeros con el título "Los caballeros y don Carnal: otra aproximación a la imagen de la caballería en el *Libro de Buen Amor*".

batalla. No parece sino que la postura humorística y satírica que adopta el Arcipreste ante la caballería admite sólo una excepción, y es cuando ésta cumple con su auténtica función de estamento defensor. Efectivamente, la única alabanza aparentemente incuestionable a la caballería se encuentra en el verso 621c "con buen serviçio vençen cavalleros de España"[27]. Sin embargo, también sobre ella recae la sombra de la duda, al estar puesta en boca de doña Venus, que se está refiriendo a la conveniencia de servir a las mujeres para lograr su amor. Ese "buen servicio" no es necesariamente el militar, ni la victoria a la que se refiere tiene que ser obligadamente la bélica. Juan Ruiz podría estar sugiriendo también aquí la asociación entre caballería y amor[28].

Dicha asociación aparece recreada también en la fábula del caballo y el asno, en la que el autor presenta de forma indirecta un personaje caballero: el dueño del animal protagonista del cuentecillo. Nos interesa aquí por cuanto que relaciona de nuevo caballería y un tipo concreto de amor: un amor violento, pasional, carnal, que lleva incluso a la violación de una mujer casada. El Arcipreste nos cuenta muy poco sobre el caballero, protagonista secundario que el autor escamotea al lector hábilmente simbolizando su soberbia y lujuria a través del caballo que monta[29], pero sí lo suficiente: acude a defenderse de una acusación y esa acusación es verdadera, es decir, va a combatir por una causa injusta; él mismo ha producido la injusticia (ha violado a una dama) y esa injusticia va en contra de las más elementales normas caballerescas.

Lecoy señaló la originalidad del ejemplo de Juan Ruiz respecto a su fuente, Walter el Inglés o Gualterius Anglicus[30]. Sin embargo, los estudios de Adrados y, sobre todo, el magnífico y pormenorizado análisis de Morreale, permiten matizar mejor esas señas de originalidad. La principal labor creativa de Juan Ruiz en este ejemplo parece ser la sabia combinación de dos cuentecillos independientes, uno de ellos el señalado por Lecoy y el segundo descubierto por Adrados[31], aunque Morreale se inclina a suponer que el Arcipreste inventa la historia del caballo derrotado en la justa a partir de sugerencias de Walter el Inglés, sin necesidad de recurrir a otra fuente[32]. Desde otro marco teórico,

[27] G. Martin, "Juan Ruiz político. La realeza en el *Libro de buen amor*", señala: "En un plano ideal, cuando los mueve la preocupación por el "servicio", puede celebrarse la actuación de los militares: "con buen serviçio vençen cavalleros de España" (621c). Quizá se aluda aquí además –el verso figura en el manuscrito de Salamanca, pero también en Gayoso, que parece reflejar una redacción fechada en 1330– a las primeras campañas de Alfonso contra Granada, para las cuales recibió la ayuda de caballeros portugueses. Pero las más de las veces las pinceladas no son tan halagadoras...". Martin supone, por tanto, un uso irónico a la frase, que insinuaría que no fueron los caballeros españoles los que lograron la victoria. En cualquier caso, la única afirmación positiva sobre la caballería en todo el LBA quedaría desvirtuada.

[28] En otros lugares de la obra se insinúa la identificación de la mujer con la cabalgadura (por ejemplo, en las estrofas 512 y 641) con lo que, al menos metafóricamente, sus amantes se convierten en "caballeros".

[29] Morreale se extiende sobre tres de los rasgos de la simbología del caballo, que serán los que se perciban mejor en la fábula del caballo y el asno: la lujuria, su relación con la guerra y su significado alegórico como símbolo de la soberbia. Margherita Morreale, "La fábula del caballo y el asno en el *Libro del Arcipreste de Hita*", *Revista de Filología Española* (1991), LXXI, 23–78, en especial pp. 68–69.

[30] Félix Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz*, Gregg International, 1974, pp. 125–126. Agradecemos a Hugo O. Bizzarri, quien en sus *Cuentos latinos de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2006, no traduce este cuento, su orientación y su ayuda en la obtención de las diferentes versiones latinas.

[31] Francisco Rodríguez Adrados, *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar III Literatura*, Madrid, BRH, 1987, pp. 459–473 y, del mismo autor, *Historia de la fábula greco-latina*, II: *La fábula en época imperial romana y medieval*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, p. 610, y *Historia de la fábula greco-latina*, III: *Inventario y documentación de la fábula grecolatina*, Madrid, Universidad Complutense, 1987, pp 255, 330–331 y 462–463.

[32] Margherita Morreale, "La fábula del caballo y el asno en el *Libro del Arcipreste de Hita*", pp. 23–78.

Juan Carlos Temprano también ve en este cuento la combinación de dos historias con el mismo protagonista, el caballo, pero con dos antagonistas diferentes: otro caballo en la primera parte y el asno en la segunda, repitiendo tres de las funciones que este crítico distingue en la morfología del cuento[33].

Es precisamente la parte inventada o tomada de una fuente desconocida, pero próxima según Adrados a colecciones griegas de fábulas esópicas, la que aporta la relación entre soberbia y lujuria, es decir, la que ejemplifica el vicio de la soberbia en don Amor. Esos aspectos más originales ligan la fábula del LBA con la caballería y el amor y realzan, aunque manteniéndolo en la sombra, el protagonismo del personaje del caballero. A diferencia de Walter el Inglés, quien desarrolla la historia del asno humillado por el caballo soberbio (aunque no derribado por él), que da título al ejemplo, Juan Ruiz en la primera parte del relato nos habla de un caballo, que acude a un duelo en el que intervendrá su amo porque ha violado a una dueña, que resulta herido gravemente en la lucha. El ejemplo propuesto por Adrados como fuente remota de esta parte del cuento habla de un caballo orgulloso que muere en la guerra[34]. Aunque Juan Ruiz lo hubiese tenido en cuenta, las diferencias siguen siendo muchas y vuelcan el ejemplo del LBA hacia la crítica del mundo caballeresco medieval.

Señalaremos las innovaciones de Juan Ruiz que incardinan el cuentecillo no sólo en una denuncia de la soberbia de los poderosos (aspecto que se refleja en la contienda primero física y luego verbal entre caballo y asno), sino en una clara crítica de la caballería y en especial de su dedicación al amor por encima de las normas religiosas, morales y sociales, e incluso por encima de las normas de la misma caballería:

1. En otras colecciones la moralización con la que concluye el cuento subraya la identificación del caballo con el poderoso y el próspero, mientras el asno representa al pobre, y advierte sobre la necesidad de que el primero no menosprecie al segundo, para evitar que éste se burle de él si cambia su fortuna. El ejemplo ilustra la cita evangélica según la cual "los soberbios serán humillados". En el LBA el caballo representa el valor (lorigas bien levadas, muy valiente se siente), la soberbia, el orgullo, rasgos que suelen identificarse con la caballería, mientras el asno se identifica con el miedo, la necedad y la servidumbre ("villano nesçio",v. 239d; "asno nesçio", v. 243c), rasgos que la sociedad de la Edad Media y el mismo Juan Ruiz identifican con la villanía[35]. El ejemplo ilustra no sólo la caída de los caballeros soberbios sino el peligro mortal, físico, que les acecha, según había recordado Juan Ruiz en la estrofa que introduce la fábula (estr. 236): la soberbia

[33] Juan Carlos Temprano, "Hacia una morfología de los cuentos populares del *Libro de buen amor*", *Texto Crítico*, 33 (1985), 78–99 especialmente pp. 86–87.

[34] Adrados, *Historia de la fábula greco–latina*, II: *La fábula en época imperial romana y medieval*, Madrid, Universidad Complutense, 1985, p. 610 y *Historia de la fábula greco–latina*, III: *Inventario y documentación de la fábula grecolatina*, p. 255: fábula H. 272, presente en "*Fábulas anóninas* III α, β, δ (10); *Sintipas* 29 (12), *Fábulas siriacas* XXXII (8), 38 (8), *Paráfrasis Bodleiana* 269 [Ba] (12), *Dodecasílabos políticos* 269 (9), *Romulo* [gvWiss. Ad.] 53. El caballo y el asno recibían de su amo un trato muy diferente, mejor el caballo que el asno (todo esto, sólo en *Syr.*, *Synt.*). El asno envidiaba al caballo; pero cuando vino la guerra, el caballo yació herido, con lo que el asno le compadeció". Añade que la versión del *Rómulo* en realidad pertenece a la fábula H. 109 = M. 151.

[35] Son necios también en los versos de Juan Ruiz, por ejemplo, los villanos ricos que consiguen con dinero convertirse en caballeros: "Él faze cavalleros de neçios aldeanos, / condes e ricosomnes de algunos villanos" (LBA, vv. 500a–b). El pasaje constituye una crítica a la caballería villana y concejil, que cobró desarrollo durante el reinado de Alfonso XI, por lo que puede interpretarse también, como hace G. Martin, "Juan Ruiz político...", como una crítica al fenómeno de la promoción de linajes de la caballería ciudadana o de la burguesía por parte del rey.

acarrea una muerte temprana. El Arcipreste demuestra que la soberbia es tan mala para el espíritu como para el cuerpo. La moraleja final invita a reflexionar, en una línea que podríamos considerar un precedente de las *Coplas* manriqueñas, sobre la caducidad de "fuerça, hedat, onrra, salud e valentía" (rasgos muy propios de los caballeros andantes literarios), que se van con la juventud. La identificación del caballo con el poderoso o el rico y del asno con el pobre se ha modificado en el texto del LBA, donde el caballo representa a la caballería y el asno a los villanos que no son caballeros.

2. Juan Ruiz añade el duelo caballeresco como causa de la desgracia del caballo. En la mayoría de las versiones de este relato, el motivo por el que el caballo cae en desgracia es haber corrido demasiado hasta reventar[36]. El mal del caballo es consecuencia de su deseo de correr, razón por la que atropella al asno, que camina despacio. Juan Ruiz, sin embargo, hace depender el cambio de suerte del caballo de su derrota en la lid, como ocurre en el ejemplo sugerido por Adrados; pero aquí el animal no participa en la guerra, lo que relacionaría al caballo con el correcto ejercicio de un tipo de caballería "profesional", sino en un duelo, un combate caballeresco judicial en el que su señor se encuentra en la parte del ofensor, del acusado de cometer un acto anticaballeresco, pues afecta a la honra de la dueña y de su esposo. El vocabulario es típico de los relatos caballerescos: "lorigas", "lid", "lidiar en campo", "derribóle", "vencedor", "vencido", "lança". El gran ruido que hace el caballo y que espanta a todas las bestias tiene equivalencia en Walter el Inglés, pero Juan Ruiz lo resalta, de forma que establece una similitud con los grandes gritos que dan los "caballeros" de don Carnal (v. 1085b) y cuya finalidad es la misma: espantar a los enemigos. Si Juan Ruiz conoció el ejemplo que propone Adrados, su intención al modificar su contenido tuvo que ser oponer la caballería guerrera y la caballería de su tiempo, a la que presenta como una caballería "del amor", imitadora de la representada por lo héroes artúricos y adicta al amor cortés.

3. El tercer elemento que añade el Arcipreste es la alusión al motivo del enfrentamiento caballeresco, que sirve para relacionar soberbia y amor. Como ya señaló Michael, hay dos alusiones al Amor como factor determinante de la caída del caballo[37]. La reflexión didáctica del yo protagonista enlaza perfectamente con el ejemplo: el caballo soberbio es la cabalgadura de un caballero, que el narrador define como "valiente" y que va a enfrentarse a otro porque forzó a una dueña (est. 237). El "señor valiente" del caballo, que acude a enfrentarse en un duelo, probablemente con el marido de la "dueña", es, obviamente, un caballero de ésos tan servidores del Amor que acuden a recibirlo tras la victoria de don Carnal. Puesto que el caballo cayó herido en la refriega, el lector puede suponer que su dueño no resultó mucho mejor parado y que perdió el combate judicial y tal vez la vida, haciendo cierta la afirmación del narrador de que el hombre soberbio "ante muere que otro más flaco e más lazrado" (v. 236c). La transformación del cuento por el Arcipreste era imprescindible, por lo tanto, para poder dar un nuevo

[36] Adrados, *Historia de la fábula greco-latina*, III: *Inventario y documentación de la fábula grecolatina*, en fábulas H.109 y M. 151 correspondientes a: Romulo 53, Vicente de Beauvaix 17, Alejandro Nequam 32, Gualterio Anglico 43, *Apéndice a Gualterio Anglico* I 42, *Romulo Anglico* (en todos) 97, Juan Ruiz 237–245, Juan de Sheppey 12. También el *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, ed. Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison, HSMS, 1990, p. 62: "Despues antes de mucho tiempo el cavallo corriendo rrebento de manera que se non pudo rreparar & assi enflaquescio que non pertenesçia a su señor, por lo qual mando que lo leuassen a su heredad para leuar et carrear estiercol para las tierras et viñas".

[37] Michael, Ian, "The Function of the Popular Tale in the LBA", en G. B. Gybbon-Monypenny, ed., *"Libro de buen amor" Studies*, Tamesis, London, 1970, pp. 177–218.

sentido a un relato que ejemplificaba la caída de los soberbios, pero que nada tenía que ver con el amor. Si el duelo judicial se hubiera producido por otra causa, la derrota del caballero no ejemplificaría ni la soberbia del Amor ni la relación de los caballeros con el amor "caballeresco"[38]. Toda la argumentación sobre la soberbia del amor que precede al ejemplo queda reflejada de forma práctica en el cuentecillo, pues es esa valentía que no teme a nada ("que non ha de Dios miedo nin cata aguisado", est. 236b) la que lleva al caballero a efectuar la violación ("Fazes con tu sobervia acometer malas cosas: / rrobar a camineros las joyas preçiosas, / forçar muchas mugeres, cassadas e esposas, / vírgenes e solteras, viudas e religiosas", est. 231).

El ejemplo desarrolla una crítica indirecta de la caballería. El caballero retratado ha cometido una violación, ha atentado contra una de las normas caballerescas más básicas: la protección de la mujer. Además defiende la injusticia, pues su causa en el duelo es injusta, por lo que, según la ideología medieval, debía salir necesariamente derrotado[39]. Por ese motivo sufre el caballo la pena que le correspondería al amo, "escota el sobervio el amor de la dueña" (v. 241d). De esta forma el Arcipreste presenta lujuria y soberbia como vicios característicos de la caballería.

En conclusión, no es una caballería guerrera la que presenta el LBA, pues sus caballeros rehuyen la lid, acuden prestos a la paga, pero no al combate y prefieren en invierno vestir ropa de abrigo a llevar loriga[40]. Su caballería es servir a las damas. La caballería del LBA sirve al amor, come, bebe, hace ruido y grita mucho, se siente valiente y es bravucona y amiga de riñas y de juegos de apuestas, con los que roba el dinero de otros jugadores mediante trampas, se guía por la soberbia y no repara ni en la justicia de sus actos ni tiene en cuenta la honra ajena.

No es mucho lo que dice el LBA sobre la caballería, pero parece más que suficiente para percibir una postura muy crítica respecto de ella. Morreale hablaba de un propósito anticaballeresco en su análisis de la fábula del caballo y el asno de Juan Ruiz, afirmación que creemos puede extenderse a toda la obra, y comentaba que el autor no tomaba el mundo caballeresco en serio[41]. No compartimos esta afirmación: el Arcipreste se toma en serio el mundo caballeresco, pero tiene de él una visión muy negativa, por lo que va a utilizarlo con sentido irónico y propósitos burlescos.

[38] En la novela artúrica algunos críticos defienden la existencia de una variante del amor cortés, el *amor caballeresco*, caracterizada frente a aquél porque los protagonistas se merecen el uno al otro y se corresponden. René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Édouard Privat, 1963, pp. 63–77, considera que el amor caballeresco nace de distintos presupuestos que el amor cortesano y propugna virtudes diferentes. Estas no son la mesura y la cortesía sino audacia, valor, orgullo, generosidad y locura; el sexo no es el último paso del amor, sino el primero.

[39] Sobre el tema de la guerra justa en el *Libro del caballero Zifar*; y en el *Amadís*, véase María Luzdivina Cuesta Torre; "En torno al tema de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*", *Actas del VIIé Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Universidad, 1999, pp.113–124; "Ética de la guerra en el *Libro del caballero Zifar*", *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 95–114 y "La guerra en el *Amadís* de Montalvo", *Trilcedumbre. Homenaje a Francisco J. Martínez García*, ed. José Enrique Martínez, León, Universidad de León, 1999, pp. 113–132. El Amadís primitivo y la versión conservada del *Zifar* podrían ser contemporáneas o poco anteriores al LBA. Muy explícito en este sentido es el cuento 44 del *Libro del conde Lucanor*; en el que un caballero, Pero Núñez el Leal, pierde un ojo en el combate judicial porque su defendida, aunque no cometió delito, tuvo intención de hacerlo (ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994, p. 180).

[40] El mes de febrero, representado como un caballero ("Comié el cavallero la cozina con verças", v. 1275a), "mas querrié estonçe peña que non loriga en ijares" (v. 1277d).

[41] Morreale, "La fábula del caballo y el asno...", p. 68 y p. 31, respectivamente.

Si puede establecerse, como propone Georges Martin[42], una relación entre Juan Ruiz y la corte en Guadalajara o en Talavera de la reina relegada doña María de Portugal, e incluso quizá la pertenencia a su partido, el ataque a la caballería y al amor tendría una lectura no sólo moral y de crítica social, en la que nos hemos centrado, sino también política: el rey amancebado con Leonor de Guzmán mantiene con ella un "amor cortés" adúltero mientras legisla sobre la caballería, cuyos miembros seguramente pensarían encontrar, como los clérigos de la "Cántica de Talavera", buena disculpa en la persona del rey para su dedicación al amor, puesto que seguían su ejemplo. Por otra parte, la lectura, el conocimiento y la admiración por la materia artúrica en el seno de la familia real está bien demostrada desde que en 1170 Alfonso VIII de Castilla se casó con Leonor de Inglaterra, hija de Enrique II y Leonor de Aquitania, que parecen haber sido los protectores de la por entonces nueva moda literaria. Su biznieta, Leonor de Castilla, hermana de Alfonso X, se casó en 1254 con Eduardo I, biznieto a su vez de Enrique II Plantagenet. Eduardo I visitó Burgos en 1254. Sancho IV le devolvió la visita en Londres en 1255. Por otra parte hay que tener en cuenta que alusiones a los héroes artúricos se dan en obras de los descendientes de Leonor de Inglaterra y Alfonso VIII: Alfonso X, el rey de Portugal Don Denís.[43] Aunque los *romans courtois* de Chrétien de Troyes se conocieron seguramente en el reino de León y en el de Castilla con anterioridad y su difusión estuvo ya relacionada con Alfonso IX de León[44], antepasado y homónimo de Alfonso XI quien, como aquél, gustaba asumir la imagen del león. Si, como propone G. Martin, la "Cántica de los clérigos de Talavera" tiene un contenido político, quizá la referencia a *Flores y Blancaflor* y a *Tristán e Iseo* ha de entenderse como una crítica a ese tipo de literatura que propiciaba la existencia de un ideal caballeresco y amoroso cortesano muy acorde con el mantenido por el rey, pero mal visto por el partido de la reina por cuanto justificaba ideológicamente su apartamiento.

[42] "Juan Ruíz político. La realeza en el *Libro de buen amor*", consultado en internet, en la RLU http://www.paris-sorbone.fr/e-cursus/texte/CEC/gmartin/agreg/Juan-Ruiz-pol%Edti (01/06/2007).

[43] William J. Entwistle, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, New York, Phaeton Press, 1975, 1ª ed. 1925, especialmente el cap. III: "The Introduction of Arthurian Romance into Castile and Portugal", pp. 29–63.

[44] Sobre la relación entre Yvaín, protagonista del roman courtois *Yvaín o el Caballero del león*, de Chrétien de Troyes, y Alfonso IX de León, véase Antonio Contreras Martín, "La imagen de Yvaín en la literatura artúrica castellana", *Revista de Erudición y Crítica*, 2 (2007), pp. 68–72, que también recoge información sobre el empleo de la figura del león en los sellos reales para rubricar documentos personales y oficiales y recuerda la referencia de Lucas de Tuy al gusto del rey por representarse como león. El escudo del rey leonés se utilizó incluso en la versión castellana del *Lanzarote* (f. 59v) como escudo del caballero artúrico.

El *Libro de Buen* Amor y la crítica textual

Laurence de Looze
University of Western Ontario

Este ensayo surgió a partir de la edición de *Companion to the "Libro de Buen Amor"* (2004). Durante el proceso de edición de dicho volumen, las contribuciones sufrieron recortes para poder cumplir con la extensión requerida. Como consecuencia, lo que presento aquí es una ampliación de aquellas pocas páginas de mi artículo (de Looze, 2004) que no fueron incluidas y que giraban alrededor de cómo entender al *Libro de Buen Amor* desde las implicaciones teóricas de la crítica textual. Acaso debiera dejar claro antes de comenzar que no hablo desde la posición de un editor que prepara una edición de la gran obra de Juan Ruiz. Soy plenamente consciente de que un editor a menudo debe tomar decisiones prácticas aun cuando en términos teóricos no esté completamente cómodo. Por ejemplo, un editor al estar frente a dos variantes en competencia debe elegir una u otra para la edición en cuestión, a pesar de estar convencido de que esta elección inevitablemente tendrá implicaciones teóricas respecto a la autoría, la transmisión textual, la *mentalité*, la gramática, el arte, el dialecto, la forma poética, etc.

Este ensayo parte también de aquellos "nuevos métodos" de los que Alan Deyermond diera cuenta en su trabajo publicado en la revista *Insula* en 1987. Dentro de los estudios medievales y en los últimos años, la crítica textual es uno de los campos teóricos que ha gozado de mayor prestigio. En efecto, no ha sido hasta recientemente que la crítica textual ha recuperado aquella vitalidad que se produjo en aquel debate entre Joseph Bédier con el difunto Karl Lachmann. Bien al norte de los Pirineos, la discusión ha sido intensa respecto a cómo editar un texto, que como el *Libro de buen amor*, cuenta con varias versiones. En particular, el debate se ha centrado en una obra cuya historia textual es aún más problemática que la del *Libro*. Me refiero a *Piers Plowman* de William Langland (especialmente la versión "B") y las ediciones publicadas por George Kane y E. Talbot–Donaldson. Esta obra del siglo XIV es una gran labor de parches similar a la del *Libro* de *Buen Amor*. De hecho, los comentarios del crítico francés Guy Bourquin sobre *Piers Plowman* podrían aplicarse *mutatis mutandis* a éste último cuando habla de

> une juxtaposition, voire un enchévetrement, d'éléments disparates, [parfois] mal coordonnés, insérés à des étapes diverses d'une réflexion prolongée, fruits le plus souvent d'associations d'idées et de rajouts plutôt que reflet d'une vision ample, synthetique et intégrante.... Les manipulations incessantes, le renouvellement perpétuel de l'expression, font de l'oeuvre un ensemble ouvert, en perpétuel devenir, à l'image de la vie spirituelle.
> (una yuxtaposición, incluso un enredo de elementos dispares, a veces mal coordenados, insertos en etapas diversas de una reflexión prolongada, y frutos a menudo de asociaciones de ideas y de agregados más que el reflejo de una visión amplia, sintética e integradora. Las manipulaciones incesantes, la renovación perpetua de la expresión, hacen de la obra un entramado abierto, un devenir perpetuo en la imagen de la vida espiritual)

> Guy Bourquin, *Piers Plowman: Études sur la génèse littéraire des trois versions* (Paris, 1978). Citadò por Derek Pearsall, 1985: 99–100.

La descripción que da Derek Pearsall de los *Canterbury Tales* como "a partly assembled kit with no directions" (1985: 97, "un kit parcialmente armado y sin instrucciones") es más suscinto y se podría aplicar también al *Libro de buen amor*. Los debates que produjo la edición de *Piers Plowman* de Kane–Donaldson resultaron en varios volúmenes de ensayos culminando en el magistral *Theories of the Text* de D. C. Greetham, publicado por la Universidad de Oxford hacia finales de siglo XX (1999).

La crítica textual del *Libro* ha debido encarar consistentemente dos problemas: la existencia de dos versiones distintas –S y GT–, y la cuestión del autor Juan Ruiz y su papel exacto en la articulación de las dos versiones. La crítica textual, que tradicionalmente fue asociada con la producción de ediciones, tiene a Fredson Bowers, James Thorpe, G. Thomas Tanselle como aquellos que ven la crítica textual como un deseo de recuperar el texto original. En esta misma línea están Alberto Blecua (1983) y Jacques Joset (1974). Para este último, la finalidad de la crítica textual apuntaría a "que el propio texto del *Libro de buen amor* sea restituido lo más aproximadamente posible al que nos dejó finalmente Juan Ruiz" (1974:I.xliii). El problema, claro está, es que no sabemos cuál fue la versión final de Juan Ruiz, o peor aún, como destacó G.B. Gybbon Monypenny, si acaso Juan Ruiz llegó alguna vez a finalizarla. En su famosa teoría de las dos recensiones, Menéndez Pidal intentó dar un orden al proceso de composición. Sin embargo, Jacques Joset nos recordó más de una vez (1966: 547, n.2; 1974: I. xliii) que esta teoría, si bien brillante, no fue más que una hipótesis. Desde las mismas páginas de *Insula* en que se encuentra el citado artículo de Deyermond, Alberto Blecua señaló que "La doble fecha de los explicit, el único dato para defender la doble redacción, no parece prueba suficiente" (1987: 38). Es cuestión de creer o no en esta teoría. Si para Félix Lecoy (1974), ésta era "une quasi certitude" (una casi certeza), para Joset y Blecua, ésta se encuentra sujeta a una seria duda.

Repito, afortunadamente no estamos aquí preparando una edición y por lo tanto no tenemos que sacrificar lo teórico a expensas de lo práctico. Gybbon–Monypenny es tajante cuando declara que después de todo, en muchas ocasiones "la decisión de si son variantes del autor o errores de los copistas depende más de la preferencia del editor que de hechos comprobables" (1989: 75). En efecto, según este crítico, el *Libro* es una obra abierta y múltiple; en "perpetuo devenir" como diría el francés Bourquin. Han sobrevivido tres manuscritos (G, S, T) pero de hecho muchas pueden ser las capas ya que no tenemos idea de cuántas recensiones hubo entre las diferentes versiones ni cuántas manos recibieron, reescribieron o recrearon porciones del texto. Tampoco podemos distinguir rigurosamente entre las reelaboraciones del autor y las de aquellos escribas que recibieron y reprodujeron la obra y quienes al adicionar y alterar fueron los primeros críticos literarios, como señala Derek Pearsall (1985: 103). Los manuscritos existentes G, S y T nos brindan tres instantáneas del proceso "en proceso" – es decir, momentos en detención dentro de esa compleja evolución temporal.

Esto debiera llamar la atención de cualquier editor seducido por lo que Jacques Joset llama "ilusión positivista" que le conduciría a pensar que puede recobrar un *Ur–texto* mítico producido por el autor, creando así un texto que no corresponde a ninguna copia que haya sido ciertamente leída por la gente de los siglos XIV y XV. Si yo tuviera que elegir

entre las reescrituras –o lo que el francés Lecoy llamó en inglés "reworkings"– hechas por lectores medievales o por los modernos, debo confesar que prefiero una versión medieval genuina a la reconstrucción imaginativa moderna de un texto medieval putativo.

Sin embargo, los desarrollos recientes sugieren que no tenemos que caer incesantemente en ese maniqueísmo que ha caracterizado los miles de años que lleva la crítica textual. Si los platónicos anhelaban un estado ideal del texto, así como los lachmanianos lo hacen respecto al autor originario del *Ur–texto*, los estoicos, en cambio, sabiendo que el ser humano y sus creaciones eran siempre imperfectas, aceptaban los defectos de los textos existentes, como lo hacen los bédieristas, que al caracterizar un manuscrito particular como un *codex optimus* se acomodan a sus imperfecciones. El gran debate Lachmann–Bédier puede verse del modo tratado por D.C. Greetham (1999: 180). Es decir, por un lado, como una competencia entre la ideología romántica que da a ese "momento originario de composición" por un creador solitario cierta calidad de reliquia (esencialmente, el acercamiento de Lachmann) y, por otro, la visión (evidente tanto en los acercamientos de Bédier como en los de los formalistas y del New Criticism a comienzos del siglo XX) que venera el *quidditas* del texto y argumenta a favor de la independencia y aislamiento del texto como objeto de estudio.

Son notables las consecuencias que se derivan al estar atrapados perpetuamente entre estas dos opciones, y no sólo para aquellos editores ansiosos de producir nuevas ediciones del *Libro*. Por ejemplo, la mayoría de los críticos literarios y editores, incluyendo aquellos que no creen en la teoría de la composición de las "dos recensiones", eligen trabajar con la versión S del *Libro*, a pesar del hecho de que ya no podemos acercarnos a él como el producto de una sola conciencia abarcadora y por tal razón, sin la autoridad de aprobación autorial. Por lo tanto, no sabemos hasta qué punto nuestros argumentos sobre el sentido, la estructura, los temas y modelos unificadores, dan cuenta del trabajo del autor o de las interpretaciones e intercalaciones de los lectores. Es muy probable que ningún lector moderno esté contento de perder el prólogo en prosa, el episodio de Doña Endrina, aun ignorando quién fue su autor.

Pareciera más prudente, entonces, hacer frente al hecho de que el *Libro*, tal cual lo conocemos, es un compuesto de autor, escribas–lectores y "lectores–rescribas." Se trata más bien de un "texto social" según lo denomina Jerome McGann y otros críticos textuales recientes. Son muchas las implicaciones que se derivan de este cambio de visión y afectan a muchos de los rasgos canónicos de la crítica textual como son los errores y las lecciones comunes, y la *lectio difficilior*. Dada la ubicuidad de los cambios editoriales de los escribas medievales, las lecciones comunes entre dos manuscritos pueden, en ciertas ocasiones, haber surgido independientemente y no constituyen evidencia *prima facie* de la descendencia respecto a un antecedente común. Es más, siguiendo a Derek Pearsall, los manuscritos que han sobrevivido pueden incluir lecturas representativas de versiones y correcciones intermedias, otorgándoles así una multiplicidad de capas que no son inmediatamente evidentes en la superficie plana de sus folios. Incluso se debiera revisar el concepto de *lectio difficilior*. Imbuido en los conceptos románticos del autor como genio, y también en el inmanentismo de los formalistas (Greetham 1992), la *lectio difficilior* no logra reconocer que los escribas editores contemporáneos pudieran haber introducido lecturas que "mejoraban" tanto como "corrompían" el texto. Derek Pearsall llama nuestra atención sobre el hecho de que con frecuencia "scribal editors have participated most fully in the activity of a poem, often at a high level of intellectual and even creative engagement"

(1985: 103, "los escribas editores han participado de lleno en la actividad de un poema, logrando a menudo un producto creativo y de alto nivel intelectual"). Tenemos entonces una difusión de funciones escriturarias en una comunidad de literatos y una multiplicidad de voces que hablan al unísono en y a través de cada una de las copias del manuscrito.

Sugiero aquí que la crítica textual del *Libro* debe reconocer no sólo la naturaleza abierta y social del texto, sino también la calidad de un texto que es a la vez "legible" y "escribible." Ciertamente Juan Ruiz (o los que escribieron impostando su voz) contempló la textualidad del *Libro* como un compuesto de reescrituras legibles cuando nos dice: "Qual quier omne... si bien trobar sopiere, puede más y añadir e enmendar, si quisiere" (1629 a–b; Gybbon–Monypenny 1989: 445). Siendo un lugar común en la literatura medieval, este llamado a que el lector participe activamente en la construcción y recepción del *Libro* (o más bien, a una recepción como acto de reconstrucción) convierte al texto en una metamorfosis constante o en un "perpetuo devenir," para citar a Bourquin una vez más. Lejos de volver al autor a través del *stemma* (o al manuscrito arquetípico, siguiendo a Lachmann), el crítico textual moderno es simplemente el último eslabón de una cadena evolucionista que se inició y seguirá su curso más allá de él. (Por cierto, uno debiera notar que el pasaje del *Libro* limita la enmienda y la anotación a los buenos poetas, excluyendo así a la mayoría de los críticos y editores modernos que se encargan de introducir cambios).

Los reclamos de la edición moderna o del crítico textual moderno son producto de un contexto histórico particular y de ideologías corrientes, así como lo fueron los de épocas previas, incluyendo mis presentes argumentos que llevan la marca del postestructuralismo. Entiendo que no es necesario describir la importancia de la crítica textual en las teorías actuales sobre la figura del autor, tampoco la del texto como campo en que el sentido está inevitablemente en juego, ni las muchas vertientes de la crítica de la recepción.

Toda crítica textual, así como toda edición del *Libro* (sea lachmaniana, bedierista, facsimilar o hipertextual) es simplemente la más reciente dentro de una larga cadena de recepciones. En mi ensayo publicado en *Companion to the Libro de Buen Amor*, critiqué las declaraciones proféticas de fin de siglo XX que hicieron Bernard Cerquiglini (1989) y otros críticos sobre la posibilidad de que finalmente la informática actual y el Internet pudieran ofrecer a los lectores un texto más fielmente medieval que la obtenida en cualquier edición crítica. También advertí en ese momento que la experiencia de ir y venir entre las páginas de los diferentes manuscritos con el click del ratón no podía ser más distante de aquella experiencia medieval que tenía que recorrer kilómetros entre los distintos puntos donde se alojaban los manuscritos. Es muy probable que ni siquiera aquellos lectores medievales de mayor privilegio vieran más que unas pocas copias de los grandes textos como los *Canterbury Tales* de Chaucer, el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, y por supuesto el *Libro de buen amor*. Se debiera destacar que estos pronósticos utópicos ignoran el hecho de que en vastas regiones del mundo actual, la mayoría de los estudiantes de literatura no poseen computadoras personales ni acceso a internet desde sus casas. Para ellos, las versiones de textos de alta tecnología están disponibles en cibercafés con las consabidas restricciones de tiempo y programas sin actualizar. Cualquier edición en forma de libro es más barata y accesible, por lo tanto, más democrática.

Para concluir, quisiera regresar al artículo de *Insula* de 1987, en que Alan Deyermond declaró a la deconstrucción derrideana como el único acercamiento contemporáneo

que había fracasado. A pesar de estar ya *passé* luego de veinte años transcurridos, la deconstrucción posee aún reverberaciones dentro del campo de la crítica textual. Al proponer Jacques Derrida la idea del libro como totalidad –sin duda, muy influenciado por el famoso "excursus" de Curtius– y al concentrarse en la lógica del suplemento que se promueve a sí mismo desde el margen a una posición central –¿acaso no es esto lo que han hecho las ediciones modernas?–, la deconstrucción pareciera ofrecer a los críticos textuales modernos algunas reflexiones útiles respecto a su trabajo y su lugar dentro de una larga tradición. Del mismo modo, el concepto de *arché–écriture* de Derrida alivia en gran parte al autor de la presión de la intencionalidad que la anterior crítica textual había puesto en él. Según el francés, cada escritura es a la vez una reescritura ya sea de la parte del autor, de los escribas medievales o de los críticos modernos. Ninguna composición se puede considerar "original" dado que ésta siempre ha sido un trabajo intertextual de escrituras preexistentes. De acuerdo con Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973), el *Libro de buen amor* reescribe (y modifica) el *Pamphilus*, pero el *Pamphilus* era también una reescritura y modificación de textos pre–existentes. Sumado a esto, vale la pena considerar la insistencia de Derrida en que toda re–iteración es también una alteración – el hacer algo nuevo y diferente–. En esa diferencia, argumentaría un deconstruccionista – se construye el sentido al mismo tiempo que se lo difiere– de ahí, la famosa *différánce* con "a". Finalmente, Derrida nos recuerda que consideremos aquello que ha sido marginalizado. Cosa sabida es que gran parte de la crítica textual ignora literalmente lo marginal desde el momento en que las ediciones académicas no reproducen lo que está en los márgenes. Al final de mi artículo en *Companion*, por ejemplo, me pregunto sobre el estatus textual de las recetas en las guardas del manuscrito de Salamanca. Además, no sólo lo marginal sino también los detalles del papel, la *mise en page*, la caligrafía, etc, desaparecen de las ediciones modernas al ser relegados a una descripción codigológica rápida y marginal, normalmente al final de un prefacio o introducción. De este modo, se disminuye el juego visual de un manuscrito medieval, se remueven los elementos táctiles y la función hermeneútica del lector, quien mentalmente debe expandir las abreviaciones y "desempaquetar" el texto medieval *in situ*, resolviéndolo en una ortografía estandarizada. En otras palabras, ciertos elementos centrales a la experiencia de la lectura de un manuscrito medieval se marginalizan en la edición moderna, al ser reemplazados por un texto "virtual" que motiva al lector a leer a través de las letras, ignorando así la materialidad del texto como objeto.

¿Adónde nos llevan estas reflexiones? A que el *Libro de buen amor* necesita de una pluralidad de acercamientos textuales y de ediciones, sean críticas, facsimilares, hipertextuales, o escolares. Ninguna de éstas, sin embargo, aun la más excelsa, puede reemplazar la experiencia en sí del manuscrito. La lección última y final de la crítica textual, creo yo, es que debemos seguir motivando a nuestros mejores estudiantes para que consulten directamente los manuscritos en la Biblioteca Nacional y en la Real Academia de la Lengua, y que se aventuren a tomar el camino que los lleve al de Salamanca. Nada puede reemplazar esa experiencia directa con los vestigios del Medioevo. Ningún debate puede demostrar tanto las virtudes como las limitaciones de toda crítica textual de un modo tan efectivo como la apasionada experiencia de estar sentado ante los manuscritos del *Libro*. Durante más de 600 años los estudiosos los han tenido en sus manos procurando sacar sentido de sus folios en el silencio absoluto que requiere toda sala de lectura.

(Trad. Rosa Sarabia)

BIBLIOGRAFÍA

Blecua, Alberto. 1983. *Manual de crítica textual.* (Madrid: Castalia).

— 1987. "Los problemas filológicos del *Libro de buen amor*". *Insula* 488–89: 38–39.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*" (Oxford: UP).

Cerquiglini, Bernard. 1989. *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie* (Paris: Seuil).

de Looze, Laurence. 2004. "Text, Author, Reader, Reception: The Reflections of Theory and the *Libro de buen amor*". *Companion to The "Libro de Buen Amor"* (London: Támesis). 131–150.

Deyermond, Alan. 1987. "Nuevos métodos". *Insula* 488–89: 39–40.

Greetham, D.C. 1999 *Theories of the Text.* (Oxford: Oxford UP).

Gybbon–Monypenny, G.B. 1989. *Libro de buen amor* (Madrid: Castalia).

Joset, Jacques. 1966. "*Le Libro de buen amor* vu par María Lida de Malkiel". *Moyen Âge* 72: 545–67.

—, ed. 1974. *Libro de buen amor* (Madrid: Clásicos Castellanos).

Kleinhenz, Christopher. 1976 *Medieval Manuscripts and Textual Criticism.* (Chapel Hill: University of North Carolina, Pressh).

Langland, William. 1988. *Piers Plowman: The A Version*, ed. George Kane (London: The Athlone Press & Berkeley: U of California P).

—. 1975. *Piers Plowman: The B Version*, ed. George Kane and E. Talbot Donaldson (London: The Athlone Press).

—. 1997. *Piers Plowman: The C Version*, ed. George Kane and George Russell (London: The Athlone Press & Berkeley: U of California P).

Lecoy, Félix. 1974 (primera edición, 1938). *Recherches sur le "Libro de buen amor"* (Westmead: Gregg International).

McGann, Jerome J. 1983. *A Critique of Modern Textual Criticism.* (Chicago: U of Chicago Press).

— , ed. 1985 *Textual Criticism and Literary Interpretation.* (Chicago: U of Chicago P).

Pearsall, Derek. 1985. "Editing Medieval Texts". (McGann, 1985: 92–106).

'Avrás dueña garrida': cuerpo y alma del *Libro de Buen Amor*

Henk de Vries
Universidad de Utrecht, Holanda

'Difícilmente se encontrará en el mundo un género más extraño que los libros. Los imprime y encuaderna gente que no los entiende. Los vende, los reseña y los lee gente que no los entiende. Y hoy día hasta los escribe gente que no los entiende.' Este aforismo, que se le ocurrió a un físico alemán del siglo dieciocho[1], no es aplicable a nuestro Juan Ruiz, quien se daba perfecta cuenta de lo que escribía. Para nosotros, en cambio, sigue en pie un dicho de María Rosa Lida: 'Todos los estudiosos del *Libro de buen amor* y de *La Celestina* estamos de acuerdo en que son éstas dos obras maestras, y estamos en desacuerdo prácticamente en todo lo demás.'[2]

Si fracasamos en la práctica, ¿partimos, quizá, de teorías poco adecuadas? *Teoría*, al pie de la letra griega, es una manera de mirar y contemplar, como *teatro* es el lugar donde miramos –y admiramos– lo que pasa en escena. Así, *teoría* es casi como punto de vista, y quien no lo tiene suyo puede escoger de entre las teorías literarias de moda, que conducen a interpretaciones divergentes. De esta manera, ¿cómo no estaremos en desacuerdo? El mismo Juan Ruiz lo profetizaba, poniéndole en boca a Trotaconventos: 'Muchos leen el libro, toviéndolo en poder, / que non saben qué leen ni l' pueden entender' (1390ab)[3].

Pero si interpretación, como la define Umberto Eco, es un 'método objetivo para llegar al mensaje original que quiso transmitir el autor'[4], quien quiera *entender* una

[1] Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Traduzco del folleto de un programa que bajo el título *Frisch geliftet* ('Recién rejuvenecidos') presentaron hace pocos años en Zürich los cabaretistas octogenarios César Keiser y Margrit Läubli, quienes dan por fuente los 'Sudelbücher' (cuadernos borradores) del profesor de Göttingen.

[2] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas:* El '*Libro de buen amor*' y '*La Celestina*', Buenos Aires 1966. [Texto original español que sirvió de base a seis conferencias (en inglés) presentadas en la Universidad de Illinois (1959-60).] La cita es el exordio de la primera conferencia, 'Los autores y los tiempos'.

[3] La vieja comenta las palabras del zafiro que dice al gallo: 'Non entiendes nin sabes quánto yo meresçría' (1389d). Margherita Morreale, '«Falló çafir golpado» 1387c: Análisis de la adaptación de una fábula esópica en el *Libro de buen amor*', en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid 1972-75, III, 369-74, señala que 'el haberse trocado el objeto central del apólogo de «perla» en «piedra preciosa»' es innovación propia de Juan Ruiz, 'acaso por una preferencia personal, o por ser más conocida tal piedra', pero no se pregunta por qué Juan Ruiz escogió precisamente un zafiro. Los antecedentes que ella califica de 'base inmediata' tienen, respectivamente, *gemma* y *iaspis*. Podría ser de interés la *virtud* de la piedra. 'Jupiter es la otra planeta[,] que está en el ssesto çielo. Et quier dezir tanto commo honestat; porque todas las cosas que ffaze sson buenas e honestas e derechas. (...) Et ssu propriedat era de amar paz e justiçia e nobleza e toda bondat, e connosçer e tenerle. (...) Et de las piedras le dauan las çaffires que sson de color cárdeno, assí commo el çielo quando está claro, e otras ssemeianças déstas' (Alfonso el Sabio, *Setenario*. Edición e introducción de Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires 1945, p. 62).

[4] Cito por Jacinto García, quien remite a Umberto Eco, *Lector in fabula* (1999). Eduardo Jacinto García, 'El *Libro de Buen Amor* como obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco', en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor'*. Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002, ed. Francisco Toro Ceballos & Bienvenido Morros, Alcalá la Real [en adelante: Morros/Toro], 379-385; 384 nota 12. Escribe en esta nota Jacinto García: 'Eco distingue

obra ha de buscar la *intención* de quien la hizo. Tenemos aquí otra pareja de palabras hermanas – de la misma familia que *contienda*. Buscar la intención de Juan Ruiz: éste ha sido mi empeño en todos mis trabajos sobre el *Libro de buen amor* (*Lba*). Y con este mismo propósito entro, una vez más, en la *contienda* de opiniones, convicciones y creencias que pueblan el gran *teatro* de la crítica sobre el libro de Juan Ruiz.

No me parece ociosa tal previa declaración de principios, puesto que ya no falta quien afirma que 'cualquier interpretación coherente [del *Lba*] es válida'[5]. Tal punto de vista procede de una lectura superficial y parcial del libro, y ésta de una actitud anarquizante que niega *autoridad* al *autor* de la obra artística. Esto dicho, vamos al tema, y Dios me dé contienda con quien me entienda.

Una interpretación coherente tiene que comenzar definiendo la coherencia de la obra de arte, su estructura. Los diccionarios nos dicen que *estructura*, en la aplicación que nos interesa, es la 'distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio; como poema, historia, etc.' (Academia), o la 'manera general, a veces especificada con un adjetivo, de estar colocadas las partes de una cosa' (M. Moliner, que da como ejemplos: estructura de un edificio, tejido, organismo, cuerpo químico, poema)[6]. Los adjetivos que especifican la estructura de poemas que yo he venido analizando son *premeditada*, *calculada*, *aritmética*. La antigua creencia de que el número es el principio de todo lo creado lo dignificaba como principio creador literario también en España y el estudio de los aspectos numéricos de poemas ha resultado revelador. En la segunda parte de la *Razón de amor*, los papeles del Vino y del Agua, de 47 versos cada uno, se encuentran en perfecto equilibrio. Berceo, cuyos *Milagros de Nuestra Señora* recrean una colección latina, exclama en el centro aritmético de su poema: 'Los antigos miraclos, preciosos e onrrados, / por ojo los veemos agora renovados' (456ab). El Rey Sabio, consciente de la falibilidad de la observación humana y convencido de que el mundo universo es obra de

entre interpretación de una obra, que supone un método objetivo para llegar al mensaje original que quiso transmitir el autor, y uso de una obra, que consiste en disponer de ella libremente, ya sea para parodiarla o bien para reconstruir a partir de ella cualquier otro significado.' Yo estoy convencido que Jacinto García se equivoca al concluir que la intención de Juan Ruiz 'consiste precisamente en presentar varias lecturas (aunque no infinitas)' [aquí es donde pone la nota citada]. El artículo de Jacinto García no es *interpretación*, sino *uso* del *Lba*. Y buscarle al libro de Juan Ruiz 'cualquier otro sentido' que el del autor, francamente, en opinión mía, es *abuso* del *Libro de buen amor*.

[5] 'Juan Ruiz no proclama que su obra tenga un doble sentido, proclama que puede tener todos los sentidos posibles'. Juan Ignacio Ferreras, *Las estructuras narrativas del 'Libro de Buen Amor'*, Madrid 1999, 125-126. Cito por Jacinto García, o.c., 384. Me permito observar que, si bien se mira, los sentidos que una obra *puede* tener son... los sentidos posibles.

[6] Louise O. Vasvári, 'La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*', *NRFH* 34 (1985-86) 156-180, contrariamente a lo que sugiere el título, ni explica qué entiende por estructura ni define la del *Lba*. Sólo dice que el prólogo en prosa, que califica de 'la parte introductoria del *LBA*' y de 'sermón culto paródico', 'con su *thema* sienta un principio estructurador general para toda la obra, con reapariciones constantes de los mismos grupos de palabras e ideas' (p. 177). Menos vago y más acertado es lo que escribe (178-79) a propósito del juicio de Nepaulsingh de que 'la constante yuxtaposición de contrarios, o forma zigzagueante, crea un principio estructurador repetido a través de la obra'. La autora interpreta mal los versos 241d (p. 166) y 321d (175); las coplas 272-73 no son 'la conclusión de la fábula', ni son un *exemplum* las 'Horas canónicas' (176); Juan Ruiz no confunde codicia y avaricia (165) ni ira y vanagloria (174). Tales vaguedades pueden evitarse prestando la debida atención a la composición numérica; véase Henk de Vries, 'Cien coplas de Juan Ruiz', *Trayecto* núm. 6 (abril 1982), 45-55. Juan Ruiz nos presenta diez pecados, que ejemplifica en otros tantos cuentos (y quince ejemplos históricos); el último cuento, que es el central de todos los 33 del *Lba*, en el que la rana sirve para comparar a don Amor con el diablo (405a, 415d, mal enemigo 416d), hace juego con el último cuento demostrativo del *Lba*, en el que actúa el 'mal amigo' que es el diablo (1454-75).

un divino Artista, corrige ligeramente sus observaciones astronómicas para presentar, al final de los *Quatro libros de la ochaua espera*, una sinopsis en la que las estrellas se agrupan para formar un bello conjunto de símbolos numéricos. El once, símbolo del pecado que caracteriza representaciones medievales de laberintos, da estructura al *Laberinto de Fortuna de* Juan de Mena, poema que se compone de once secciones, varias de las mismas compuestas de múltiples de once coplas. Juan de Padilla 'el Cartujano' construye dos largos poemas cruciformes de igual número de versos, de tal manera que *Los doze triumphos de los doze Apóstoles* vienen a representar un templo cuyo cimiento es el *Retablo de la vida de Cristo*[7].

He estudiado aspectos de la estructura del *Lba* en unos pocos artículos; el más detallado lo publicó en 1989 *Iberoromania*[8]. En el presente trabajo quiero explicar mis puntos de vista y presentar datos nuevos. No me faltan motivos para ofrecerlo en homenaje a Deyermond. Alan se tomó el trabajo de escribir una reseña extensa de mi tesis doctoral sobre Juan de Padilla, el Cartujano[9], y después leyó un largo artículo mío sobre el mismo, que gracias a sus observaciones agudas y acertadas pude mejorar considerablemente[10]. Me facilitó la publicación de un artículo en *La Corónica*[11]. Un motivo más es que Alan no se mostró perfectamente satisfecho de mi artículo de 1989;[12] a ver si le convenzo esta vez. Para aclarar mi posición comenzaré comentando la de otros, incluyendo buen número de los que contribuyeron al congreso celebrado en Alcalá la Real hace cinco años. Presentaré sin rodeos mis pareceres, que espero les merezcan a los colegas su atención detenida y examen crítico.

2. EL HILO NARRATIVO

Lo primero que da unidad al *Lba* es el hilo narrativo: una autobiografía ficticia que consiste en una serie de episodios amorosos[13]. En esto estamos de acuerdo. ¿Cuántos episodios amorosos? Ése es otro cantar. En 1960 María Rosa Lida decía que la novela autobiográfica 'narra trece aventuras, curiosamente semejantes, nueve en la ciudad, cuatro

[7] Henk de Vries, 'Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)', en Lucía Megías, J.M., P. García Alonso, C. Martín Daza (eds.), *Actas. II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al [9] de Octubre de 1987)* Alcalá de Henares 1992 vol. II, 887-905.

[8] Henk de Vries, *'Buen Amor*: Apuntes para un estudio estructural del *Libro*,' *Iberoromania* 29 (1989), 80-124.

[9] Henk de Vries, *Materia mirable. Estudio de la composición numérico-simbólica en las dos obras contemplativas de Juan de Padilla, el Cartujano (1467?-1520). Con datos biográficos del poeta y apuntes sobre la composición numérica en otros autores* [Tesis doctoral de la Universidad de Utrecht], Groningen 1972. La reseña de Alan D. Deyermond en *Romance Philology* XXXII (1979), 458–66. Respondí a esta y otras reseñas en 'Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)', o.c., 889-92.

[10] Henk de Vries, 'Símbolo y estructura en la obra del Cartujano' [Anejo núm. 2 de *Trayecto*], Utrecht, marzo 1981.

[11] Henk de Vries, '"Nueve meses" (*Cantar de Mio Cid*, 1209)', *La Corónica* XII, 116-118.

[12] 'Nuevos rumbos se abren con [...Dronke, Nepaulsingh, Marmo, Walsh...] y con el análisis numerológico de De Vries [1989], en parte acertado y revelador, en parte discutible' (*Historia y crítica de la literatura española*. I: *Edad Media, Primer Suplemento*, 1990: 179).

[13] La forma seudo-autobiográfica implica – dicho sea a mayor abundamiento – que el protagonista masculino de los episodios amorosos, el que se llama y a quien otros llaman 'açipreste', no es el poeta Juan Ruiz. Ya que además no se ha encontrado a ningún Juan Ruiz histórico que fuese Arcipreste de Hita, yo no le doy al poeta otro nombre sino el de Juan Ruiz. En mis 'Apuntes...', o.c., 104-05, he sugerido 'que el Juan Susurras y el arcipreste de Villaficticia que hablan y actúan dentro del cuerpo del libro son protagonistas alegórico-didácticos, mientras que el poeta se envuelve en la anonimia de un apellido muy común.'

en la sierra'[14]. Para Joaquín Casalduero, en 1972, eran doce, divididos en tres grupos de cuatro[15]. En 1992 Alberto Blecua parece seguir a María Rosa al definir el relato como 'una amplia aunque no muy variada serie de casos', y los que enumera son catorce[16]. Pero no son ni doce, ni trece, ni catorce, sino, como yo dije allá en 1972, quince[17].

Es que generalmente los críticos se resisten a admitir que el protagonista intente cohabitar con una vieja que le viene a visitar (945–46) inmediatamente después de la aventura con la dama muy joven (910–44) que le procuró Trotaconventos a raíz de apoderarse del nombre Buen Amor[18]. Casalduero omite además esta dama 'niña de pocos días'. Y a algunos, como a Lecoy, se les escapa que el episodio de Don Furón, como último fracaso, pertenece a la serie de episodios[19].

Pero como es verdad que 'non ay cosa escondida / que a cabo de tienpo non sea bien sabida' (90b), no ha faltado quien comparte mi modo de ver. Gerold Hilty, en una comunicación convincente por lo sólidamente documentada, propuso en el episodio de la misteriosa vieja dos enmiendas. Donde el texto dice 'Yo travé luego della e fablé le en seso vano' (945d) propone leer '*fallé* le el seso en vano' y entender *seso* como *sexo:* 'Yo la agarré y le encontré la vulva, pero fue en vano.' Y en la copla siguiente el arcipreste protagonista no maldice 'estas viejas' sino 'estas *vergas* rrahezes', refiriéndose a varias ocasiones en que este miembro vital no le prestó el servicio esperado[20]. Me parece que Gerold Hilty ha reconstruido un pasaje que no entendió ni el copista Alfonso de Paradinas – si no es que éste le haya querido quitar carácter ofensivo[21]. Las dos enmiendas que

[14] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras*..., o.c., 29.

[15] Joaquín Casalduero, 'Sentido y forma del *Libro* del Arcipreste de Hita', en El *Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. M. Criado de Val. (Barcelona1973) [en adelante: *Actas* 1973], 25-29.

[16] Alberto Blecua, edición del *Lba*, Madrid 1992, 6.a edición 2003, xiv-xvii.

[17] Henk de Vries, 'Tres por cinco son quince', en *Actas* 1973, 232-234.

[18] También Blecua, en su exposición del hilo narrativo, después de mencionar a la dama jovencísima pasa inmediatamente a las serranas (p. xv). Y el 'Schema of the plot of the *Libro de buen amor*' que ofrecen Haywood y Vasvári (eds.) en *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'* Londres 2004, x-xi, pasa de 'Dueña V (La guardada)' a 'Serranas = Women VI-IX', colocando 'La Vieja 945-949' no en la columna 'Dueñas' sino en la categoría 'Elaboración'.

[19] 'Nous sommes maintenant tout près du terme où le poète va nous quitter. En quelques vers, qui se rattachent bien mal à l'ensemble, il nous fait encore le portrait de son valet, parfait serviteur, à quatorze défauts près, fripon dont il n'a jamais rien tiré de bon'. Félix Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor'* (1938) reimpr. 1974 con prólogo, bibliografía e indice de A.D. Deyermond, 33. En cuanto a la aventura con la vieja (945-49), Lecoy vacila. Califica estas cinco estrofas de oscuras (28 nota 1), pero también observa: 'Il s'agit d'une allusion à une intrigue avec une vieille' (358 nota 1). Corominas, edición (Madrid: Gredos 1967), nota a 945b, escribe que Lecoy entiende 'que se trata de una vieja arrepentida, con la cual parece creer, extrañamente, que el héroe había tenido una aventura.' Corominas confiesa haber sido tentado a enmendar *una vieja* en *la mi vieja*, pero desiste, puesto que: 'he cotejado yo mismo la lectura con el ms. S, único que tenemos aquí, y es indudable.' G.B. Gybbon-Monypenny, edición, Madrid 1988 (2003), 57, después de mencionar 'los cuatro encuentros con serranas' se refiere a 'los nueve episodios de la carrera amorosa del Arcipreste', total trece. Su nota a 945-949 comienza: 'Este pequeño episodio no ha sido explicado bien por nadie.'

[20] Hilty sigue a Corominas en atribuir las palabras 'desque han bevido el vino dizen mal de las fezes' (946d) a la vieja. Supongo que habrá que cambiar el orden de los versos algo más de lo que sugirió Corominas (946 abdc); el orden auténtico más probable es 946cabd.

[21] Gerold Hilty, 'Un episodio enigmático del *Libro de Buen Amor:* De la vieja que vino a ver al arçipreste e de lo que le contesçió con ella', en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca 1994, 479-484. También en *Vox Romanica* 52 (1993) 237-242, donde añade breves palabras de introducción para concluir: 'A mi modo de ver, el episodio sigue siendo enigmático,' lo cual me parece exceso de modestia.

propone Hilty producen una variante decente de unos versos de João Soares Coelho, quien escribía medio siglo antes de Juan Ruiz: 'Deu–mi o Demo esta pissuça cativa, / que já non pode sol cospir a saíva / e, de pran, semelha mais morta ca viva, / e, se lh' ardesse a casa, non s' ergeria. / Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia, / se eu foder–vos podesse, foder–vos–ia.'[22]

Hilty atribuye al episodio de la vieja lasciva una función importante en la estructura del *Lba*, como punto de partida para el viaje por la sierra. Los 'cantares caçurros' mencionados en 947b son las cuatro serranillas que siguen[23]. Y puesto que 'la aventura con la vieja y el viaje imaginario por la sierra forman (...) una unidad tanto exterior como interior, (...) el episodio con la vieja (...) no es una añadidura posterior, sino una charnela estructuralmente muy importante, suprimida en una rama de los manuscritos por un copista que no entendió o no quiso entender el texto –bastante obsceno– y que no se dió cuenta de la importante función del episodio en el conjunto del *Libro de buen amor*.'[24]

Grande Quejigo, quien ha leído a Hilty, observa: 'En el *Buen amor* el amante no triunfa nunca, salvo cuando se castiga la imprudencia de la mujer en doña Endrina y en la dueña joven. De hecho, Juan Ruiz es objeto de una doble burla amorosa (...) en la aventura de la vieja rahez,' [puesto que] 'el loco Arcipreste es castigado, en la aventura, a mantener relaciones sexuales con una vieja (...) y además se denuncia su impotencia o escasa habilidad amorosa.'[25] A propósito del concepto de castigo nos acordamos de la Doncella Teodor, quien a la pregunta del físico de '¿Quál cosa es la que encanesçe al omne ante de su tienpo?' responde: 'La debda, e la poridat descubierta, e yazer con mujer vieja, que es ponçonna mortal.'[26]

El contraste entre el caso de una dama jovencísima y el inmediato de una vieja refuta el reparo de Lida y Blecua de la serie 'no muy variada' de aventuras 'curiosamente semejantes'.[27] No es más que uno de muchos contrastes que Juan Ruiz creó en la

[22] Es la estrofa segunda de las cuatro que tiene la cantiga que comienza 'Luzia Sánchez, jazedes en gran falha / comigo', *Cancioneiro da Vaticana* 1017; *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, edición de M. Rodrigues Lapa, Coimbra 1965, 232. Soares Coelho era un hidalgo de la corte de Alfonso III de Portugal (1245-1279).

[23] Ya G.J. Geers, en nota a su traducción neerlandesa de este verso, lo había supuesto: 'Zijn die niet overgeleverd? Of doelt hij op de serranillas die weldra volgen?' Juan Ruiz, Aartspriester van Hita, *Boek van goede liefde*. Uit het Oud-Spaans vertaald en toegelicht door dr G.J. Geers. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1953, 137. Yo escribí en 1972 que este encuentro con una vieja 'precede a manera de introducción' a las cuatro aventuras de las serranas (o.c., *Actas* 1973, 232).

[24] Gerold Hilty, o.c., 484, palabras finales.

[25] Francisco Javier Grande Quejigo, 'La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *Confisión del amante*', en Morros/Toro 349-362; 359-60. (Llamar Juan Ruiz al arcipreste protagonista me parece un lapso.) En 'Tres por cinco...', o.c., yo había sugerido que esta vieja 'simboliza la tentación del mundo, así como la vieja que, en ciertas leyendas musulmanes, le aparece a Mahoma cuando éste emprende viaje, y como la que Dante ve en sueños al llegar al círculo quinto del purgatorio.' La sirena horriblemente fea le aparece a Dante en *Purgatorio* XIX, vv. 7-33: 'Mi venne in sogno una femmina balba, / negli occhi guercia e sopra i piè distorta, / con le man monche, e di colore scialba.' La desenmascara la 'donna santa e presta' (v. 36), quien 'L' altra prendeva, e dinnanzi l' apria / fendendo i drappi, e mostravami il ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n' uscia'.

[26] Walter Mettmann (ed.), *La Historia de la Donzella Teodor. Ein Spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*, Maguncia 1962, líneas 1136 sigs.

[27] Gybbon-Monypenny, edición, o.c., 52-53, señala que 'en los episodios de la carrera amorosa del Arcipreste hay bastante variación' y menciona como criterios: carácter de la amada, tono, punto focal, y desenlace. Ya que no sabe qué pensar de la vieja lasciva y para él las serranas no pertenecen a la carrera amorosa del protagonista, puede afirmar que 'se acude siempre a una tercera persona para mediar en la seducción'.

supuesta autobiografía: entre la panadera Cruz y las damas primera y tercera; entre las dos descripciones, en cuaderna vía y en metro lírico, de cada serrana; entre Endrina y Garoza; y el que encarece la misma Lida: 'El breve episodio de la mora contrasta sabiamente en contenido, estructura y extensión con el largo episodio de la monja'.[28] Toda esta exuberancia de contrastes no es mero alarde de imaginación novelística, sino que sirve también para que el lector se haga bien cargo del número de los episodios. Y quizá sea sólo aparente la poca atención que se suele prestar a este aspecto tan claro de la estructura, sino que precisamente estos casos de una dama jovencísima y una vieja, que el contraste hace claramente reconocibles como dos episodios, hayan causado la vacilación entre los estudiosos, incapaces de imaginar que el protagonista posea sexualmente a una niña ni a una vieja. Algo parecido le pasó a María Rosa Lida, quien al resumir el hilo narrativo del libro escribe, después del episodio de Endrina y antes del viaje por la sierra: 'Nuevas aventuras amorosas, riña con Trotaconventos en la que, con fruición verbal digna de Rabelais, Juan Ruiz enumera 41 apodos que no deben decirse a la medianera... '[29] *Nuevas aventuras*, plural: no se le escaparon a la crítica argentina estos dos episodios, pero no le parecería conveniente describirlos ante sus oyentes norteamericanos.

3. ¿Dualismo? ¿Libro abierto?

Juan Ruiz subraya la importancia estructural del número quince al mencionar la expresión 'buen amor' dos veces en la prosa preliminar y trece en los versos, total quince. Y no deja de explicar qué significa este número; pero no nos da sus aclaraciones en el texto, sino en las mismas estructuras. Presenta las quince aventuras de dos maneras. Primero en tres grupos de cinco. En las dos aventuras escandalosas, la de una niña y la de una vieja, se tocan dos grupos; el tercer grupo tiene por centro la de la monja. En el otro reparto, los cinco primeros números naturales presentan el quince como número triangular, el triángulo sobre el cinco: las tres primeras, *una* (Endrina), *dos* (niña y vieja, unidas por el contraste), *cuatro* (las serranas), y las últimas *cinco*. Las dos disposiciones destacan el tres y el cinco, y Juan Ruiz explica estos símbolos en los umbrales del libro.

Inmediatamente después del prólogo, topamos con dos menciones de 'buen amor'. Las coplas 13 y 18 son las últimas, respectivamente, de tres cuadernavías en las que el poeta invoca a Dios, mencionando las tres personas de la Trinidad, y de cinco estrofas en las cuales presenta su libro a los oyentes ('oír un buen solaz', 'escuchad el romanze', 'de todos escuchado') y a los lectores ('feo libro', 'fea letra', 'saber de grand dotor'). Es especialmente instructivo la copla 13. 'Tú, Señor e Dios mío, que el omne formeste, / enforma e ayuda a mí, el tu açipreste, / que pueda fazer libro de buen amor aqueste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste.' *Que el omne formeste*. 'Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra, y alentó en su nariz soplo de vida; y fué el hombre en alma viviente.'[30] De esta misma manera quiere Juan Ruiz crear un libro para el hombre entero, cuerpo y alma. Las tres coplas 11–13 evocan el alma que el Dios trino alienta en el hombre, el alma con sus tres facultades; las cinco estrofas 14–18 recuerdan por su

[28] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras...*, o.c., 58.

[29] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras...*, o.c., 53.

[30] Génesis 2:7. Cito por Buenos Aires, 1957, [que es la] Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego. La Vulgata tiene: 'Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem' (*Bibliorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio*, Vaticano 1959; este texto desciende del que autorizó en 1592 Clemente VIII).

número el mundo de los sentidos y el cuerpo humano, aludiendo desde el comienzo a la unión de los sexos: 'ca por todo el mundo se usa e se faz'. Por supuesto que Juan Ruiz conocía también el primer relato, más antiguo que el otro, de la creación del hombre, donde se lee: 'Y crió Dios al hombre á su imagen, á imagen de Dios lo crió; varón y hembra los crió.'[31] Y si es que Juan Ruiz, como me parece verosímil, pensaba que el haber sido creado a imagen de Dios consiste en el ser varón y hembra, nadie más de acuerdo que yo.

Se ha supuesto a propósito de dos cuentos, el de la disputa por señas entre el griego y el romano y el de los cinco astrólogos, que Juan Ruiz no quiere que busquemos un sentido correcto único de todo el *Lba*[32]. No es cierto. En el primer cuento, la incompatibilidad entre las dos interpretaciones no importa, porque la del romano carece de valor. El griego habla primero, y habla sobre la Trinidad. El romano responde con señas 'segund Dios le demostra[ba]' (51c), y el griego les da una explicación devota. Tendiendo sus tres dedos agresivos, el romano se hace instrumento de la Divina Providencia – esto es lo que Juan Ruiz quiere que entendamos. Todo el episodio (44–70), que abarca la advertencia de entender bien el libro, subraya con sus 27 estrofas, el tres elevado a la tercera potencia, la interpretación correcta – la del griego. Y al presentar el cuento Juan Ruiz se compara a sí mismo con el griego y desacredita al romano: 'no m' contesca contigo como al dotor de Greçia / con el ribald romano e su poca sabiençia' (46).

En los antecedentes que se han señalado del otro cuento se trata de tres pronósticos diferentes. Juan Ruiz nos presenta cinco pronósticos aparentemente incompatibles, de cinco sabios naturales, para subrayar que el curso natural de la vida humana se realiza en el mundo que percibimos con los cinco sentidos. Dios hizo el cielo y las estrellas y planetas y les otorgó 'sus poderíos çiertos e juïzios' – la fuerza de los signos celestes procede del que los creó – 'pero en sí mayor poder retuvo que les non dio' (148). Las señales que vieron los cinco sabios eran señales ciertas, por incompatibles que parecieran. Así como en el cuento de la disputa por señas, también en el de los cinco sabios naturales Juan Ruiz nos habla de la Divina Providencia. Es como si glosara una palabra del apóstol: '¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios, é inescrutables sus caminos! Porque ¿quién entendió la mente del Señor? ¿ó quién fué su consejero?'[33]

A propósito del prólogo en prosa ha escrito Juan Ignacio Ferreras que 'lo que ha llamado la atención a la crítica en esta introducción no ha sido la intención moral del autor, que existe, sino el que el autor defienda o proponga al mismo tiempo una doble utilización de su obra: para el buen amor y para el loco amor.'[34] No hay tal defensa o propuesta, ni tampoco es verdad que los dos cuentos introductores demuestren que

[31] Génesis 1:27. Vulgata: 'Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum: masculum et feminam creavit eos.' Nótese la puntuación: dos puntos donde el texto español tiene punto y coma.

[32] 'The Archpriest certainly warns us often enough not to misunderstand him (a common protective device in medieval authors), but in the light of these two *exempla* it is hard to accept the view that he is here inviting us to see a single correct meaning for the *LBA* as a whole.' Alan D. Deyermond, 'The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de Buen Amor*', *Romance Notes* 5 (1963), 88-91.

[33] Romanos 11:33-34. Vulgata: 'O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei, quam incomprehensibilia sunt iudicia eius, et investigabiles viae eius! Quis enim cognovit sensum Domini? aut quis consiliarius eius fuit?'

[34] Cito por Jacinto García, o.c., 384, quien remite a Ferreras, Juan Ignacio, *Las estructuras narrativas...*', o.c., 120.

Juan Ruiz 'en ningún momento censura la libertad interpretativa del lector.'[35] Juan Ruiz nos jura: 'Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar,' rogándonos a continuación que queramos 'bien entender e bien juzgar' su intención y concluyendo, con palabras de San Gregorio, que 'mejor nos podemos guardar de lo que ante hemos visto'. Grande Quejigo observa que 'el propio magisterio de Ovidio (...) servía para enseñar el amor o para dejarlo'; pero en el caso de Juan Ruiz no hay 'planteamiento didáctico dual'[36]. En el *Lba*, tal dualismo es sólo aparente. Tiene razón Jacinto García al decir que lo que él llama 'la segunda propuesta' de Juan Ruiz 'parece, en todo caso, bastante irónica, pues a nadie se le ocurriría seducir a una doncella siguiendo los ejemplos del desastrado Arcipreste.'[37] También García Lizana distingue dos lecturas del libro, según el propósito del lector 'de holgar o salvarse. El propósito que se adopte es una decisión de cada cual. La lectura parcial del libro permite lo primero. La lectura completa está orientada hacia lo segundo.'[38] Estos estudiosos, pues, ven claro que la intención de Juan Ruiz no es equívoca.

Juan Ruiz vive en un ambiente dualista, que destaca la sordidez del cuerpo en oposición a la pureza del alma – y él se entrega en cuerpo y alma a la refutación de tal filosofía. La suya propia la resume en la estrofa 109, centro de las cinco que escribe en elogio de la mujer (107–111), en las que aparece siete veces la palabra *bien*. 'Si Dios, quando formó el omne, entendiera / que era mala cosa la muger, non la diera / al omne por compañera, nin d'él non la feziera; / si para *bien* non fuera, tan noble non saliera.' No hubiera podido decir en palabras más claras que no hay nada pecaminoso en el amor corporal. Porque ese bien a que se alude siete veces en estas cinco coplas no es otra cosa, aquí como en las cantigas gallego–portuguesas, que el favor supremo que la dama puede prestar al amante[39]. Y las cinco coplas con sus siete menciones de *bien* son como un programa del hilo narrativo, que implica el coito siete veces[40].

Nada más lejos de la mente de Juan Ruiz que la idea de entregar a sus lectores un libro abierto, en el sentido de que 'cualquier lector que sepa escribir bien puede adicionarlo o enmendarlo'[41]. Yerra de todo punto quien atribuye al *Lba* la 'unidad de una obra de estructura abierta, tanto en el sentido material, como en el de la interpretación', añadiendo que 'en los prólogos en prosa y verso, el Arcipreste deja claro que el libro

[35] Jacinto García, o.c., 379.

[36] Grande Quejigo, o.c., 359. 'Planteamento didáctico dual' es el título de la segunda sección de su estudio.

[37] Jacinto García, o.c., 384. En cambio, lo que observa a propósito de 'escoja lo mejor el de buena ventura' (67d): 'Es curioso que Juan Ruiz no se declare a propósito de qué es lo "mejor" en este caso' (382 nota 9), está mal pensado, porque el verso 67c es declaración suficiente: 'los mançebos livianos *guárdense* de locura.')

[38] Antonio García Lizana, 'La economía en el *Libro de buen amor*', Morros/Toro 395-408, penúltimo párrafo.

[39] Alan D. Deyermond, 'Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor* ("*Libro de buen amor*" *Studies* 1970, 53-78; 68), al hablar de la copla 111 no se percata de que en los versos cd nos las habemos con metáforas que denotan la cópula.

[40] Henk de Vries, '*Buen Amor*: Apuntes...', o.c., 88.

[41] Antonio Linage Conde, 'El mundo del Arcipreste de Hita', Morros/Toro 199-214; 200. 'El autor nos había comunicado su decisión de *poner* [sic, HdV] *punto a su librete* con cuatro cantares a la Virgen. Pero inmediatamente no se conforma con ello. Añade otras piezas, y es más, expresamente nos advierte que ese supuesto punto final no llevaba consigo la terminación de la obra, *mas non* la [sic, HdV] cerraré.' Mejor lo entiende otro estudioso: 'El texto está acabado y bien cerrado por el punto -la pella a las dueñas debe estar bien cosida para que puedan jugar con ella-, pero el libro está abierto para recibir nuevas trovas y recreaciones a *modo de glosas*' (subrayo yo, HdV); José María Bellido Morillas, 'El libro como personaje literario en la obra del Arcipreste de Hita', Morros/Toro 421-424; 422.

tiene dos lecturas y precisamente por ello deja su obra abierta, susceptible de ulterior desarrollo y ampliación.'[42]

La copla 1626 ha sido mal interpretada por muchos críticos, porque pasan por alto la oposición que establece Juan Ruiz entre 'fazer punto' y 'cerrar'. Juan Ruiz marca el comienzo del libro en el verso 19a: 'Porque de todo bien es comiençó e raíz / la Virgen Santa María...', al cual se refiere al comenzar las coplas de envío[43]: 'Porque Santa María, *segund que dicho he*, / es comiençó e fin del bien...' En estas coplas Juan Ruiz señala y puntualiza el comienzo y el fin de su libro. 'Fizle quatro cantares, e con tanto faré / punto a mi librete...' Cuatro cantares, dos al comienzo del libro y otros dos al final[44]. El *Lba* propiamente dicho comienza en la copla 19 y termina en la última estrofa del cuarto cantar sobre los Gozos de Santa María, que es la 1649. Lo que precede a la 19 es prefacio, prólogo, portal y portada. 'Mas non lo çerraré': lo que sigue a la 1649 es un apéndice de composiciones sueltas sobre temas varios, y a este lado el libro no está cerrado: este apéndice ofrece hospedaje a composiciones de otros poetas[45].

4. ENTENDIMIENTO

'Entiende bien mi libro.' Los repetidos avisos que nos da Juan Ruiz de no equivocarnos en el sentido de su libro son algo más que 'un recurso de precaución común en autores medievales'[46]. Juan Ruiz juega al escondite con sus lectores. Escondió algo en el texto y quiere que el lector lo busque y encuentre; le propone un enigma para que lo adivine[47]. Este fenómeno, por cierto, tampoco es raro en autores medievales, y no falta en los del Renacimiento.

[42] Juan Paredes, '"Que los cuerpos alegre e a las almas preste". Teoría y praxis en el *Libro de buen amor*', Morros/Toro 273-280; 274.

[43] Así lo entiende Alberto Blecua, edición, nota a 1626a.

[44] Blecua, edición, nota a 1626b (sic) opina: 'Los cuatro cantares irían, o van, a continuación del *explicit*.' Pero añade: 'Vid. de todas formas, Nepaulsingh [1977], que sugiere entender los cuatro por los dos incluidos en 23-43 y los dos de 1635-1649.' (En vez de 23-43 hay que leer 20-43.) Ya Cejador, edición (1914), escribía en su nota correspondiente: '*Quatro cantares*, las cuatro canticas á la Virgen, después de los gozos.' Serían, en este caso, las cantigas que comienzan, respectivamente, en las estrofas 1661, 1668, 1673 y 1678. Parece que Cejador se olvidó de la copla 1684. La opinión de Cejador vendría en apoyo de mi conjetura de que en el proceso de la tradición escrita la 1684 se haya desplazado de su lugar al comienzo de la cantiga 1673-77: Henk de Vries, 'Sobre "dos cantigas marianas" de Juan Ruiz', *La Corónica* XIV,2 (1986), 268-271. De ser así, quedaría en pie la lectura correcta de 1626c, que es la de Nepaulsingh y mía; en pie y reforzada, puesto que sería muy de Juan Ruiz lo de ofrecer dos soluciones posibles a un problema, la correcta y otra que dificulta el hallazgo de aquélla. A propósito de mi conjetura acerca de la copla 1684, Jacques Joset me acusó de 'traición injustificada' (¿hay traición justificable?) y 'manipulación de los textos a base de conjeturas gratuitas y encadenadas' (*Nuevas investigaciones sobre el 'Libro de buen amor'*, Madrid: Cátedra 1988, 48 y nota 28), sugiriendo a continuación, con la pretendida adhesión de Blecua y Corominas, que yo le hubiera atribuido a él algún engaño, mientras que lo que escribí es: 'Parece que al señor Joset le engañaron precisamente las coplas 1673-77', lo cual me parece a mí otra cosa muy distinta y suposición razonable: ¿no nos engañó a todos repetidas veces el texto de Juan Ruiz?

[45] Alberto Várvaro releva la 'observación útil' de Mignani 'que T no ha poseído nunca ningún apéndice lírico final'. Alberto Várvaro, 'El texto del *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 143-180; 173. El copista del ms. de Toledo ¿atribuía poco valor al apéndice? ¿Dudaba de la autenticidad del mismo precisamente por su carácter de abierto? ¿Copiaba un modelo que no lo tenía?

[46] 'A common protective device in medieval authors.' Alan D. Deyermond, 'The Greeks, the Romans...', o.c., 91.

[47] Mauricio Molho, 'Yo Libro (*Libro del Buen Amor* 70)', en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, 1983, vol. 2, 317-322, elabora la idea de un libro enigma, 'la idea tópica de que nunca hay que fiarse de la materia verbal, sino que, muy al contrario, conviene desconfiar de ella para descubrir por *debajo* de la palabra el sentido que oculta, y la relación del *sentido* con las *cosas*, en que consiste la *verdad*' (319).

No cabe duda que Juan Ruiz les habla a todos, oyentes y lectores. Pero éstos acertarán a entender el libro de una manera más profunda que aquéllos. Carlos Colón supone que, 'si el arcipreste ha anticipado la posibilidad de una reacción negativa a su obra (...), si ha adoptado de antemano una postura defensiva, se puede deducir (...) que él posee un concepto claro, aunque acaso instintivo, de los entes que formarán el público para cuyo beneficio ha adoptado dicha postura.'[48] Jacinto García piensa con razón 'que el autor exigía cierto conocimiento o arte a la hora de leer el libro', pero se contradice al afirmar que la obra, con su 'carácter plenamente popular, (...) no estaba dirigida a un público selecto o aristocrático', para suponer a vuelta de hoja que en el ejemplo de la disputa 'estén reflejados los dos tipos de lectores en los que estaba pensando Juan Ruiz cuando escribía su *Libro:* un lector docto que sabría ir más allá de la letra para captar el espíritu; y otro menos instruido, que sólo alcanzaría a reconocer el sentido humorístico de la obra'.[49] Se puede objetar que el humor de Juan Ruiz sirve muchas veces para desviar la atención del sentido recto, casi desdiciéndolo – ¿recurso de precaución? – obstruyendo la búsqueda de la intención del autor, para quien, por lo tanto, tal sentido humorístico del libro es de importancia secundaria. Y esto incluso en el sentido etimológico de que secunda, ayuda, a que el mensaje serio llegue al destinatario, que es el lector que no se contenta con las burlas que el autor injirió para hacer agradable la lectura, 'porque de buen seso non puede omne reír' (45a), sino que se pone a estudiar las razones encubiertas del buen amor y a trabajar 'dó fallare las sus señales ciertas' (68).

Pérez López señala que el ámbito de recepción del *Lba* es 'el mundo de las escuelas, el mundo de la Universidad medieval, y el mundo eclesiástico' y que el ámbito de creación fue la Iglesia toledana[50]. Para el estudio de la estructura del *Lba* no creo que importe mucho que Juan Ruiz fuese de Alcalá la Real[51], o de Segovia[52], o de Burgos[53]. Lo que importa es que fue un hombre culto y docto. Cuando dice que 'por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría' (1633b), está pensando en oyentes y lectores, y en lectores de diversa cultura. Quiere agradar a todos, no sólo a los instruidos. Pero, por cierto, también a ellos, porque ellos son los que podrán adivinar el enigma del libro[54].

[48] Carlos Hawley Colón, 'La cultura del Arcipreste: prácticas materiales', Morros/Toro 375-378; 377.

[49] Eduardo José Jacinto García, o.c., Morros/Toro 381, 382.

[50] José Luis Pérez López, 'Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo', Morros/Toro 281-302; 285. Ahora en el primer capítulo de su libro *Temas del 'Libro de buen amor' (El entorno catedralicio toledano)*, Toledo: 2007, 27ss. Un primer estadio recepcional del *Lba* habría sido redactado entre 1322 y 1330; un segundo estadio recepcional se habría producido en 1343.

[51] Emilio Sáez y José Trenchs, 'Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296-1351/1352) autor del *Buen Amor*', en *Actas* 1973, 365-368. Carmen Juan Lovera, 'Datos biográficos de Juan Ruiz de Cisneros y acontecimientos históricos reflejados en el *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 309-316, destaca la importancia documental del verso 116d, 'como andaluz'.

[52] Tomás Calleja Guijarro, '¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?', en *Actas* 1973, 371-388. Del mismo autor: 'Las dos rutas segovianas del *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 317-326.

[53] 'Es probable que el autor fuera natural de Burgos, ya que de forma terminante confiesa que esa es su tierra: "fuime para mi tierra" (estr. 1067). Y ese sintagma designa inequívocamente en castellano el lugar de nacimiento (...). Una vez en ella recibe la carta de doña Cuaresma: "Dada en Castro de Ordiales, en Burgos resçebida" (estr. 1073).' José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 289-90; *Temas del 'Lba'*, o.c., 40. Ya señaló este detalle José Filgueira Valverde, 'Juan Ruiz en Burgos', en *Actas* 1973, 369-370.

[54] M. Molho, 'Yo Libro...', o.c., escribe (320): 'Al renunciar al yo en beneficio del libro, el juglar establece un relación contrastiva entre la engañosa opacidad del lenguaje humano (no-diferencia) y la específica diferencia del *libro:* del *yo-libro*, que ahora se aduce a sí mismo como ejemplo de verdad revelable a todos los que supieren modular por puntos el poema...'. Conste que el juglar que oímos actuar en el *Lba* no es más que una máscara que se pone un autor culto para agradar a todos.

Los oyentes se darían cuenta de otras cosas, menos profundas, pero tan indispensables para entender la intención de Juan Ruiz. Nosotros a veces no tenemos más remedio que acudir a textos bastante posteriores al suyo para comprender ciertos detalles[55]. Por ejemplo, el que dos siglos más tarde – en la *Lozana andaluza* – *hurón* sea metáfora que denota el miembro viril nos ayuda a comprender qué es el mozo de catorce defectos del que se queja el protagonista al contarnos su último fracaso amoroso[56].

El título que Juan Ruiz dio a su obra es de igual importancia para la unidad y coherencia de la misma que la serie de episodios amorosos del protagonista, como subraya la igual frecuencia en el texto del término *buen amor*[57]. La forma auténtica es la que escribía Menéndez Pidal, 'buen amor' con minúsculas, porque el amor es el tema del libro, cuya tesis es que el amor es bueno. El título no proviene del apodo de un personaje (como escribió... ¡Deyermond![58] – y digo con Horacio: *indignor quandoque*

[55] Hay abundante motivo para desconfiar de lo que las obras de consulta mencionan como primera documentación de una palabra. Por cierto es cautela exagerada la de referirse a 'un adjetivo documentado por primera vez del siglo quince *y por lo tanto no disponible* al Arcipreste' (Louise Haywood, 'El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz', Morros/Toro 441-450; 445; subrayo yo). Según Ian Michael, 'it is clear that the *Cid* poet could not have used the term *poema*, which is not documented in the language until 1442; nor could he have employed the words *épico*, or *épica*, which are not found in Spanish until 1580' ('Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification', *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*; 68 (1985-86), 498-527; 505-06. Cito por Alan Deyermond, 'De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española,' en *Actas del III Congreso de la AHLM*, o.c., 15-39; 25). Pero un poeta de lengua neolatina que sabía latín, ¿no podía naturalizar palabras latinas? Además, por una parte, una palabra existe antes de su documentación (y no al revés), y por otra, las obras de consulta no reflejan toda la inmensidad de textos que descansa en la paz de las bibliotecas. Hasta se da el caso de que no se refleja claramente un texto muy conocido. Todos sabemos que Fernando de Rojas en 1500 habla de la primera *cena* de su *Comedia*. El *DCECH* de Corominas (del que manejo la reimpresión de 1984) da '*Cena*, V. *escena*' y presenta como *1.a doc. de escena:* '1577, P.S. Abril', agregando (sin referirse para nada a la *Celestina*): 'Corrió también una forma *cena* en castellano (vid. Rodr. Marín, Quijote, ed. 1927, III, 403)'. Otro ejemplo del *DCECH:* "VULVA, tomado del lat. *vulva* 'matriz', 'vulva'. 1.a doc.: Aut." Ahora bien, el *Diccionario de Autoridades* apareció entre 1726 y 1739; pero ya en el 1500 Juan de Padilla, el Cartujano, en su *Retablo de la vida de Cristo* (I.xx.11) escribe: 'Nunca Maria de humana simiente / ouo su hijo diuino concepto: / para que ouiesse lugar el precepto / leuitico puesto por ley euidente, / y mas que maria la muy excelente / quedo siempre virgen cerrada y entera: / por donde la santa obligada no era / a lo de la vulua del primo naciente.' Es la octava final del capítulo y la 275 del *Retablo*, número que recuerda el de los días de la preñez. La copla no figura en la edición del *Retablo* que presentó R. Foulché-Delbosc en *Cancionero Castellano del siglo XV*, I (Madrid 1912), copia de la que dio Miguel del Riego en *Colección de obras poéticas españolas*, I (Londres 1842). Con 203 octavas y 15 coplas de octosílabos, estas ediciones dan menos de dieciséis por ciento del texto del *Retablo*.

[56] Louise O. Vasvári, '*Don Hurón* como *trickster:* Un arquetipo psico-folklórico', en *Actas del III Congreso de la AHLM*, o.c., 1121-1126, califica de 'nombre chistoso' y 'apodo fálico' el del 'mandadero' del protagonista, sin señalar que éste se mofa de sí propio porque después de catorce fracasos se queda a solas con su 'mal asno'. Este 'rapaz', 'donçel', 'escudero', 'andador', no es otro que el 'criado' del Mayordomo (*Lozana andaluza*, mamotreto 23) que se queja de un dolor de 'lo suyo' que impide que 'se lo haga' a la cortesana: '¿Piensa vuestra merced,' dice a la Lozana, 'que se me pasarían sin castigo ni ella ni mi criado, que jamás torna do va?'

[57] Sin fundamento alguno, Jacques Joset me menciona a mí entre los que 'han propuesto la retitulación *Libro del Arcipreste* (o *Libro del Arcipreste de Hita*) a la zaga del Marqués de Santillana en su Proemio' ('El pensamiento de Juan Ruiz', Morros/Toro 105-128; 105 nota 1). En mi estudio de 1989, 'Buen Amor: Apuntes...', o.c., al cual remite Joset, me sirvo exclusivamente del título que señaló Menéndez Pidal, *Libro de buen amor*, el cual se da una vez al comienzo de mi texto y otra encabezando el primer cuadro. Era un lapso deplorable la grafía *Buen Amor* (por *Buen amor*) en el título de aquel estudio. En mi texto Buen Amor, con mayúsculas, es tan sólo el nombre que usurpa la alcahueta.

[58] 'Sólo hay que subrayar que el auténtico título es *Libro de Buen Amor*, con mayúsculas, ya que proviene del apodo de un personaje' (Alan Deyermond, 'De las categorías de las letras...', o.c., 34). Deyermond escribe esto inmediatamente después de referirse en nota a 'la magnífica edición de G.B. Gybbon-Monypenny', quien – con la sola excepción del verso 932b, donde la alcahueta pretende el título para sí: 'llamat me Buen Amor'

bonus dormitat Homerus[59]) – sino que el apodo de la vieja es un abuso del concepto 'buen amor'; y sin darnos cuenta de esto no podemos entender el *Libro de buen amor*. El título puede referirse a toda la obra, con tal de que no se olvide que el *Lba* propiamente dicho comienza en la copla 19 y termina en la 1649[60].

Ya no pienso, como todavía en 1989, que después de bien analizada la estructura del *Lba* a base del texto de S, que según Menéndez Pidal representaría una segunda redacción, se deba ni se pueda acometer el estudio estructural de la supuesta versión primera[61]. El texto que tenemos es el del ms. S, al cual le faltan algunas hojas, cuyo contenido se ha podido suplir parcialmente con el texto del ms. G.[62] Várvaro recuerda que Menéndez Pidal identificó al copista 'como Alfonso de Paradinas, de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), que era colegial del Colegio de San Bartolomé de Salamanca en torno a 1417 y después inició una brillante carrera eclesiástica que le llevó a Roma y a la cátedra episcopal de Ciudad Rodrigo; murió en Roma en 1489, a los 90 años'[63]. Pérez López señala el carácter individual del manuscrito de Salamanca: 'Este códice es diferente a los dos anteriores. Tiene firma de copista, por tanto es público, estaría destinado a ser leído en la biblioteca del colegio mayor, no es un cartapacio de escolar como los anteriores.'[64]

Cualquiera que fuese precisamente la participación del joven intelectual Alfonso de Paradinas en la labor de copiar el ms. de Salamanca[65], esta labor se efectuó con esmero en

– sigue a Menéndez Pidal en escribir *buen amor* con minúsculas tanto en el título como en el texto. Cejador escribe Buen Amor, con mayúsculas, solamente en 933b; Joset y Blecua, sólo en 1331d. Estos dos concuerdan en usar comillas de tipo diferente en 932b ("buen amor") y en 933b («buen amor») sin explicar su función distintiva en el texto de Juan Ruiz (Blecua, ciii, aclara la que tiene en sus notas). M. Molho, en 'Yo Libro...', o.c., aparte de una vez *Libro del Arcipreste* escribe siempre *Libro del Buen Amor*; sin explicar ni el artículo ni las mayúsculas.

[59] *Ars poetica*, v. 359. Cito por la edición de Edward C. Wickham (1901), revisada por H.W. Garrod (1912), Oxford 1952.

[60] A propósito de la propuesta de Germán Orduna, de llamar *Libro de buen amor* a las coplas 11-1649 y 'Libro del Arcipreste de Hita' al texto que incluye las piezas preliminares y las composiciones sueltas añadidas ('El *Libro de buen amor* y el libro del arcipreste', *La Corónica* 17/1, Fall 1988, 1-7), yo escribí una 'Carta al profesor Orduna' (cuyo título alteró la revista) para adherirme a 'casi todo' y señalar que 'a mí no me gusta que sigamos llamando al poeta "arcipreste de Hita", ya que todas las tentativas de identificarle como tal han fracasado' ('Respuesta a Orduna', *La Corónica* 17/2, Spring 1989, 53-54).

[61] Me parece que tenía razón Mignani al decir sobre la doble redacción: 'ammetterne la possibilità crea più problemi di quanti non ne risolva'. Rigo Mignani, 'Le due redazioni del "Libro de buen amor"', *Quaderni Ibero-Americani* 37 (1969), 1-7; 7. Cito por Alberto Várvaro, o.c., Morros/Toro 173.

[62] Exposición detallada en Alberto Várvaro, 'El texto del *Libro de Buen Amor*', o.c., 147. Reconstrucción de seis coplas después de la 765 (765A-765F) en Joan Corominas, edición, 290 ss. Mis conclusiones con respecto al texto en 'Buen Amor: *Apuntes*...', o.c., 80-82.

[63] Alberto Várvaro, o.c., 146-147. Menéndez Pidal escribió: 'Volvió segunda vez a Roma, donde edificó el hospital e iglesia de Santiago, en la cual está enterrado, y por su epitafio sabemos que murió a 19 octubre de 1485, habiendo vivido 90 años ("vixit annos XC"). Nació, pues, en 1395, y cuando copió el *Libro de buen amor* tendría unos veinte o veinticinco años...'. El Hospital de Santiago de los Españoles de Roma que fundó Paradinas aparece en el *Retrato de la Lozana andaluza* (1530?) de Francisco Delicado, quien afirma que el nombre Lozana significa lo mismo que el árabe *alaroza*. Esta palabra, que denota la novia árabe, que recibe dote en vez de darla, se ha identificado como etimología de *Garoça*. En la novela de Delicado, el hospital se llama Santiago de las Carretas, porque es donde se cuidan los sifilíticos. ¿Habrá todavía una vieja copia del *Lba* en Roma?

[64] José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 285, *Temas del Lba*, o.c., 32.

[65] Corominas, nota al verso 276a, sugiere que 'podría sospecharse que [Paradinas delegase] la tarea principal y más enojosa (...) en algún amanuense menos culto'; pero se inclina a 'que la tarea del joven Paradinas fuese

un ambiente académico. Importa tener esto presente, porque el texto que tenemos, junto al conocimiento del número de coplas perdidas, nos permite formular una hipótesis para adivinar la estructura que el autor quiso dar a la obra.

5. 'PÁNFILO Y NASÓN'

Llegado aquí quiero hacer constar que no pretendo que el análisis numérico de la estructura de poemas medievales resuelva de una vez para siempre todos sus problemas. Pero este método, que supone trabajo duro, paciente y a veces un poco árido, es indispensable cuando se trata de averiguar en qué consiste la unidad de una obra. En autores medievales la extensión de sus obras suele ser premeditada: el número de capítulos, secciones, coplas, versos, obedece a un plan. Juan Ruiz no se exceptúa de la regla. Antes de que algún mojigato rasgara del ms. S las hojas con el desenlace del episodio de Endrina, el *Lba* propiamente dicho tenía un número redondo de estrofas, 1700[66], y mis análisis de su estructura han hecho más que verosímil que el texto del *Lba* propiamente dicho está completo. Las numerosas cantigas anunciadas – 'esta cantiga que es deyuso puesta' (80a), 'estas cantigas de verdadera salva' (104a), etcétera – no se hallaron nunca en él[67]. Es posible que el poeta recogiera cantigas en un cartapacio aparte, para que un cantador o cantadora las aprendiera y tuviera a mano en el momento de la representación. El apéndice de composiciones sueltas quizá sea un resto de tal cartapacio de cantador. En todo caso, todas esas promesas aparentemente violadas en seguida no son otra cosa que una mistificación con la que el autor pone al lector a prueba; el cual se inclinará a pensar que el autor le quiere desanimar en su búsqueda de la estructura del libro, hasta que la gran frecuencia del fenómeno le hace ver claro.

¿Cómo es la estructura del *Lba*? Es evidente la posición central de la adaptación muy amplificada del *Pamphilus*, y no me parece inadmisible la opinión de Lecoy de que Juan Ruiz hiciera este trabajo de estudiante para hacerlo después el núcleo de su libro[68]. Esta idea cuadra bien con el mundo de las escuelas como ámbito de recepción del libro, y tendríamos en Juan Ruiz, dicho sea de paso, un caso semejante al de Fernando de Rojas, quien con toda probabilidad compuso de estudiante todo lo del pretendido antiguo autor, y después de recibir el grado de bachiller – de oír 'su inventor ser scïente' – lo hizo el

revisada o dirigida por alguno de sus catedráticos'. Blecua, edición, o.c., lxxi sigs., parece considerar a Paradinas como el único responsable y le califica de 'copista (...) bastante fiel'. Blecua sigue a Cejador en la transcripción de la firma que puso Paradinas al final (tras la copla1709): Laus tibi Christe *quem* liber explicit iste. Corominas y Gybbon-Monypenny tienen *quoniam*, que me parece preferible. Joset, de cuya edición manejo la primera edición (1974), deja indecisa la opción, aunque remite a 1700d, donde transcribe qm como *quoniam*.

[66] Las 19-1649 serían 1631 y se perdieron setenta coplas. Pero la 452, que falta en G, en S se debe a error de copista. La 575, en cambio, es auténtica.

[67] Francisco Rico escribe con nostalgia romántica que 'los manuscritos que nos conservan el *Buen amor* (...) han sido objeto de progresiva mutilación para despojarlos de las canciones que tanta fragrancia habían dado al original' ('La función del Arcipreste', Morros/Toro 13-14; 14). ¡Como si el Buen amor que tenemos careciera de fragrancia! El *Lba* no es la 'ciudad en ruinas' que diagnostica Francisco Rico. Mejor Blecua, edición, lxxxv: 'O nunca se escribieron o en el original se incluyeron en hojas sueltas, perdidas en la copia de la que procede el arquetipo. Probablemente (...) nunca llegaron a componerse, porque la inclusión de unas cantigas amorosas no se avenía bien con el carácter de una obra que "los cuerpos alegre y a las almas preste" (13d).' Gybbon-Monypenny, edición, 20, conviene en que 'la omisión [de estas canciones] puede ser intencional', pero discrepa de la sugerencia expresada por Blecua: 'Pero es evidente que el concepto de la canción engastada en un marco narrativo es independiente del tipo de canción.'

[68] Félix Lecoy, o.c., 308.

primer acto de su *Comedia de Calisto y Melibea*[69]. También la querella contra don Amor y la respuesta de éste pueden representar un estadio temprano de la génesis del *Lba*, como sugiere Jacques Joset en nota a la copla final: 'La c. 575 parece un *explicit* de una especie de *Ars amandi*, quizá escrito antes e integrado como tal en el *LBA*.' El mismo estudioso señaló antecedentes de un Amor adulto, marido de Venus[70], de modo que un don Amor 'grande, fermoso' no sería para lectores medievales tan atípico como les ha parecido a algunos críticos modernos[71].

Al comparar el *Lba* con *Las metamorfosis* de Apuleyo, donde Cupido es un 'adolescente voluptuoso y amigo del placer' tan semejante al 'omne grande, fermoso' de Juan Ruiz 'que son como hermanos gemelos', observa Joset como una de varias diferencias que 'Don Amor nunca se llama Cupido en la obra medieval'. Téngase presente, sin embargo, que cupido 'deseo, ansia, apetito, codicia, ambición, pasión' no es otra cosa que la cobdiçia, raíz de todos los pecados, que el protagonista le echa en cara a don Amor[72]. El nombre 'don Amor' no es menos título de honor que el de 'Buen Amor' que exige para sí la alcahueta; y así nos sugiere Juan Ruiz una pareja de aliados, un dios y su sacerdotisa, Donamor y Bonamor.

Los nombres alegóricos Melón, Rama y Endrina – 'la fija del endrino' 909a – que sorprenden tanto a Deyermond[73], se explican con la nota erudita y bien documentada que hace cuarenta años puso Corominas al verso 727c. Este melón no es ninguna fruta, sino un tejón (Meles taxus), ávido 'comedor de endrinas y otras bayas' que hace estragos en las hortalizas del campesino; por eso don Melón de la Uerta, don Melón Ortiz[74]. Un tejón que come una baya es sucesor conveniente a un Pánfilo que se apodera de Galathea con violencia. Juan Ruiz nos presenta a este don Tejón como un *enxienplo* de la *cobdiçia* de don Amor, y en el conjunto de la obra establece una oposición entre dos animales – de tamaño desigual, ya que el hurón mide entre un tercio y mitad del tejón[75] – que por su forma y por meterse en madrigueras son metáforas del falo.

Señala Joset que Juan Ruiz 'tuvo que eliminar la figura del Amor niño, del *puer* Cupido, por una razón obvia: un hombre adulto no pelea con un niño'[76]. Pero Alan Deyermond,

[69] Henk de Vries, 'La autoría de la *Comedia*', *Celestinesca* 24 (2000), 69-75. Con más detalle 'Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*', en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt a.M. 2001, 1350-60. Ya en "Libro, en mi opinión, divi-": la *Comedia* y el acto primero', en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada* 1 (*Dicenda. Cuadernos de filología hispánica* 6 1987) Madrid [1990] 235-254.

[70] Jacques Joset, *Nuevas investigaciones*..., o.c., 115-126.

[71] Tampoco lo era, al parecer, para los del siglo XVI; véase el soneto de Hernando de Acuña que comienza 'Cuando era nuevo el mundo y producía / gentes, como salvajes, indiscretas...', en José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I – Renacimiento*, Madrid 1982, núm. 73, pág. 139.

[72] 'Venus pusieron nonbre a la otra planeta[,] que está en el terçero çielo, e esto tanto quiere dezir commo amor cobdiçioso. E esta rrazón mostrauan porque dizían que la natura que él auya era mouer los cobdiçiosos amores e de aduzirlos a conplido acabamiento de ssabor' (Alfonso el Sabio, *Setenario*, o.c., p. 59).

[73] Alan Deyermond, '«Was it a Vision or a Waking Dream?»: The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes Reconsidered', en Haywood y Vasvári (eds.), *A Companion to the Libro de buen amor*, o.c., 107-122.

[74] Con respecto a la tesis de Corominas, Deyermond opina: 'The possibility cannot be excluded, but the majority opinion that it means 'melon' seems more convincing.' Alan Deyermond, '«Was it aVision...', o.c., 109. ¡Ojalá gane la próxima elección el melón-tejón!

[75] Mi lengua materna tiene las expresiones comparativas 'zo vet als een das' y 'zo mager als een fret' (gordo como un tejón; magro como un hurón).

[76] Otra razón obvia es la que señaló Gonzalo Sobejano: 'que un maestro de habilidad y de mesura mejor queda encarnado en ese hombre grande, hermoso y mesurado que en el travieso niño de la mitología' ('Consecuencia y diversidad en el *Libro de Buen Amor*', en Actas 1973, 7-17; 11.

para quien el *Lba* es 'a patchwork of anomalies, ambiguities, inconsistencies, ironies, and pitfalls for its interpreters', juzga que los dos episodios unidos son especialmente anómalos, 'even when judged by the high standards of oddity that Juan Ruiz sets himself'[77]. Deyermond elabora la observación hecha de paso por Lecoy y otros de que don Amor aparece al protagonista/narrador en sueños. Tiene razón en cuanto se refiere a la 'Pelea con don Amor', pero se equivoca al afirmar que el sueño continúa para incluir el episodio de Endrina. El comienzo de éste no deja lugar a dudas: 'Partióse Amor de mí e dexóme dormir; / desque vino el alva, pensé de comedir...' (576ab)[78]. Viene el alba, despierta el que dormía, y se pone a comentar el sueño que tuvo. Que Juan Ruiz en la estrofa 909 presenta el episodio de Endrina como un exemplum no prueba para nada que éste forme parte del sueño, y que dicha estrofa repite las rimas de la 181 en la cual comienza la visión, tampoco lo prueba. Con esta repetición de rimas Juan Ruiz marca comienzo y fin de los dos episodios unidos. Y son, en efecto, dos episodios independientes hasta su unión. Los une la retrospección de doña Venus: 'Ya fueste consejado del Amor, mi marido' (608a). No se pueden alegar los versos 574cd del ms. G como anuncio del episodio de Endrina[79], porque el estudio de la estructura del *Lba* no se puede hacer sino a base del manuscrito S, el más completo y muy regular – con las enmiendas a base de los otros mss. que resulten necesarias. Los versos 574cd que da G son inaceptables porque tal anuncio estroparía la sorpresa del oyente o lector al descubrir por sí mismo que lo que está escuchando, leyendo, es el *Pamphilus de amore* – ¡en lengua vulgar! Procedimiento tan ajeno al arte de Juan Ruiz se puede excluir con perfecta certeza. Juan Ruiz sabía lo que se hacía al escribir el verso 574d que reproduce el ms. S: 'castígate castigando e sabrás a otros castigar', y bien lo entendió quien escribió encima de la copla 892 el título que comienza 'Del castigo qu'el arcipreste da a las dueñas'. Un Arcipreste de Hita – si es que lo era Juan Ruiz – no tendría que estarse esperando a que las dueñas se le apareciesen en sueños para que él las castigara. A mí me parece mucho más probable que las monjas de un convento le escuchasen absortas todo el episodio de Endrina hasta la amonestación final: 'sola con omne no t' fíes nin te llegues al espino'.

Con razón dice Gerold Hilty que la paráfrasis del *Pamphilus* 'no pertenece a la autobiografía ficticia'[80]. Don Melón es otro protagonista que el que se llama y a quien otros llaman 'açipreste'. Y la razón no es, como se ha pensado, que un arcipreste no

[77] Alan Deyermond, '«Was it a Vision...', o.c., 107. Me parece que al referirse al estudio de Joset, Deyermond no le hace la debida justicia: 'Jacques Joset discusses his anomalous presentation as "un omne grande, fermoso, mesurado" and *considers possible reasons for this*' (108; subrayo yo).

[78] Dice Deyermond del verso 576a (sin comentar para nada el siguiente): 'This line does not invalidate the dream hypothesis. It is quite common for sleeping and waking to occur within the action of a dream' (119 nota 19).

[79] Deyermond, o.c., 120. Joan Corominas, edición, o.c., notas correspondientes, y Giorgio Chiarini, edición (Documenti di Filologia, 8, Milano, 1964), xxvi (nota a los vv. 2316-9) y 114 (nota al v. 2314), cada uno por sus propios motivos, aceptan el texto de S contra el de G. Me parece muy discutible la argumentación de Blecua, edición, lxxv-lxxvi, en favor de los versos 574cd según G. El parecido gráfico que él señala es bastante flojo, atañe solamente a uno de los dos versos, y podría abogar lo mismo por la anterioridad de S respecto a G. Marcella Ciceri, edición, Mucchi: Modena 2002, quien privilegia el ramo que representan G y T, reproduce 574cd según G; así como Blecua, considera la lectura de S como una intervención de Paradinas. Ciceri parece aceptar la mención de 'Pánfilo' como un argumento en favor del texto de G. (Me parece error el indicativo en 'dexamos el pavor' 1452d. Curioso error de 'cajista' italiano: bianco, bianca 18bc.)

[80] Gerold Hilty, 'Un episodio enigmático...', o.c., 480 nota 2.

se podía 'casar'[81], sino que Juan Ruiz no podía apropiarse la autoría de una obra tan conocida como lo era el *Pamphilus*. El episodio de Endrina, pues, tiene una función tan extraordinaria como especial en la serie de quince episodios amorosos que componen el hilo narrativo del libro.

6. Partes y divisiones

Si los dos episodios ovidianos juntos forman la parte central del libro, nos quedamos con una parte de extensión comparable que le sigue y otra inicial que no abarca más que 162 coplas. En ésta alternan y se entremezclan, después de dos cantigas sobre los gozos de la Virgen, demostraciones doctrinales y cuentos demostrativos con las conclusiones que se sacan de éstos y aquéllas, y los tres fracasos amorosos que explican el furioso ataque contra Don Amor. Las piezas doctrinales, y especialmente los avisos sobre el sentido del libro y la intención del autor, atestiguan que la parte inicial sirve de introducción a toda la obra.

La copla primera del *Lba* propiamente dicho (19) declara una verdad – Santa María es comienzo y raíz de todo bien – y enseguida saca la consecuencia : 'por ende... d'ella primero fiz cantar de los sus gozos'. Las demostraciones doctrinales comienzan por la cita de una autoridad: 'Palabra es de sabio e dízela Catón' (44), 'Como dize Aristótiles...' (71), 'Los antiguos astrólogos dizen...' (123), 'Como dize el sabio...la costunbre es otra natura' (166). Terminada la enseñanza filosófica, se saca la consecuencia: 'Assí fue que un tienpo una dueña me priso' (77), 'E yo, como estava solo, sin conpañía, codiciava tener...' (112), 'Non sé astrología... mas porque cada día veo [yo] pasar esto...' (151), 'E porque es costunbre... tomé amiga nueva' (167). Por otra parte, también una conclusión puede comenzar con cita de autoridad: 'Por esto diz la pastraña... verás qué bien es dicha... entiende bien mi libro' (64). Y el primer episodio amoroso *termina* con cita de autoridad: 'Como dize Salamón... que las cosas del mundo todas son vanidat... partíme de su pleito' (105–106). Algún copista de la rama S optó por encabezar esto con el título 'De como todas las cosas del mundo son vanidat, si non amar a Dios', sea porque no se percató de que el cambio de tema no se da sino en la copla 107, o porque no se atrevió a poner sobre ésta el título adecuado: 'De como el arçipreste dize que non es mala cosa la muger'.

El verbo *entender* ocurre con gran insistencia en la introducción al cuento de la disputa por señas y en la conclusión que le sigue – en cada una de las cinco coplas 46–50 y de las otras tantas 64–68 – y en dos versos seguidos del cuento (60cd). Poco más adelante aparece tres veces en sendas coplas seguidas el verbo *querer* (73–75), que se repite trece veces hasta el fin del episodio de la panadera, con dos formas del verbo *cobdiçiar*[82]. Así alude el autor a *entendimiento* y *voluntad*, dos facultades del alma. Y no tarda en referirse a la memoria: ya que un horóscopo no le sirve para nada a quien no lo tiene presente, '*acordóse* su ayo [del príncipe] de cómo lo judgaron / los sabios naturales' (135); y a los que nacen en Venus *nunca se les olvida* amar mujeres (152)[83]. El lector se da cuenta de que

[81] 'En todo caso la barraganía de los clérigos era algo aceptado, e incluso a veces amparado y favorecido por la ley: los reyes, en los fueros locales, para favorecer los repoblamientos, otorgan cartas y privilegios a favor de estos enlaces.' José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 291; *Temas del Lba*, o.c., 43.

[82] *Querer* en 80d, 83c, 93a, 93c, 97a, 98b, 101d (dos casos), 104c, 106b (dos casos), 107b, 110a; *cobdiçiar* en 110d, 112b.

[83] No faltan alusiones implícitas a la memoria: 'el bien que me feçieron, non lo desgradesçi' 153c, 'en servir a las dueñas el bueno non se esquive' 155c, 'Al señor que me crió non faré tal falsedat' 177a.

en el prólogo en prosa el autor lo ilumina sobre la estructura de la parte introductora del libro, la cual presenta dividida en tres secciones correspondientes a sendas facultades del alma.

La sección primera abarca la copla inicial, las dos cantigas marianas, y la pieza sobre el entendimiento del libro. En la sección segunda, una demostración sobre la naturaleza del ser humano (71–76) introduce al primer episodio amoroso, y otra, sobre la mujer (107–111), al segundo. Al tercer fracaso preceden dos exposiciones doctrinales, una sobre astrología (123–150) y la otra sobre el amor (151–165). Tanto la sección primera (19–70) como la segunda (71–122) se compone de 52 coplas, y la tercera (123–180) abarca 58 cuadernavías.

Ahora bien, antes del robo de hojas la parte segunda del libro tenía 58 coplas más que la tercera, de modo que la sección segunda de la parte primera con la parte segunda, por un lado, tienen igual número de coplas que las otras dos secciones de la parte primera con la parte tercera, por otro. Así estableció el autor un equilibrio perfecto entre dos mitades, uniendo la sección 'voluntad' con la parte ovidiana y las secciones 'entendimiento' y 'memoria' con la parte tercera[84].

El protagonista acusa con vehemencia a don Amor (181–422). Después de escucharle (423–574) se muestra escéptico, porque comprueba que no ha aprendido nada nuevo, y decide hacer lo que le da el corazón (575–579). Se enamora y escucha los consejos de doña Venus (580–648). Va a hablar él mismo, sin ayuda de nadie, con Endrina; pero concluye que 'sin Dios' no le puede prestar cosa que sea (649–694). Sigue, pues, el consejo del dios Amor y se busca mediadora, con cuya ayuda consigue el éxito apetecido (695–890). Concluye el narrador, adaptador de 'Pánfilo e Nasón' (891) y en sus amonestaciones a las dueñas (892–909) vuelve a su actitud inicial: 'guardatvos de amor loco'.

Según avanza la parte segunda, el lector va descubriendo los criterios que la subdividen en tres sectores. Uno es el del yo narrador adversario del loco amor; se compone de tres secciones: 181–422, 575–579 y 891–909. Otro, compuesto de dos secciones, es el del protagonista discípulo de don Amor (423–574) que luego escucha a Venus y se dirige sin ayuda a Endrina (580–694). El tercer sector, que no sufre interrupciones por secciones de otro, es el de la intervención de Trotaconventos que conduce al éxito. Antes de la pérdida de setenta coplas y de introducirse por error de copista la copla 452, cada uno de estos tres sectores tenía 266 coplas.

La parte tercera se divide en dos sectores. Uno se compone de dos secciones, una breve al comienzo, en que se narra el episodio de la dueña jovencísima (910–944), y otra, larga, al final (1315–1649), que abarca cuatro episodios amorosos en que también interviene Trotaconventos, la muerte de ésta y las piezas que provoca, el fracaso Fulana–Furón, envío y Gozos finales. El otro sector, ininterrumpido (945–1314), narra lo que el protagonista experimenta en ausencia de Trotaconventos, hasta que acude segunda vez a ella. Cada sector se compone de 370 coplas.

7. ENTRE VITRUVIO Y LEONARDO

Resulta que Juan Ruiz construyó un libro que tiene tres partes, una breve que él divide en tres secciones, y dos largas divididas en cinco sectores. Nos acordamos de las ocho

[84] En cada una de estas 'mitades' de 850 coplas los episodios amorosos, tres en un caso y doce en el otro, abarcan un total de 354 coplas, que es el número de los días del año lunar. '*Buen Amor*: Apuntes...', o.c., 87–88, 116.

coplas que preceden inmediatamente al libro propiamente dicho, divididos en tres y cinco que aluden, respectivamente, al alma y al cuerpo, una y otro mencionados al pasar del primer grupo al segundo: 'que los cuerpos alegre e a las almas preste' (13d). ¿Qué ha de significar esto para la estructura del libro?

La respuesta está en la diferencia de 58 coplas que media entre las dos partes largas. Así como la parte primera, que se compone de 52+52+58 coplas, también cada sector de las partes largas se compone de múltiple de 52 coplas más 58. Los tres sectores de la parte segunda, de 266 coplas, equivalen a 208+58; y los dos sectores de la parte tercera, de 370 coplas, equivalen a 312+58. Abstrayendo de las cantidades de 58 coplas nos quedamos con 104, 208 y 312, es decir, con las proporciones 1:2:3, que ya en el siglo trece corresponden al cuerpo humano: la cabeza con el cuello, el tronco, la pierna. Si para Vitruvio, hacia el año 25 antes de la era cristiana, el centro de la altura del hombre es el ombligo[85], Villard de Honnecourt, hacia 1240, lo coloca explícitamente en el sexo[86]. Y allí está en el famoso grabado que hizo Leonardo da Vinci hacia 1485/90.

Es inevitable la conclusión de que la estructura del *Lba* representa una figura humana. La parte primera es la cabeza; los tres sectores de la parte segunda son el tronco y los brazos; y los dos sectores de la parte tercera, las piernas. La cantidad de 58 coplas – poco menos que un décimo de las 624 de la estatura – representará, de acuerdo con Vitruvio, la palma de la mano con los dedos; la parte del pie que se extiende por delante de la pierna; en el tronco, el sexo; y en la cabeza, el rostro. Y al dividir Juan Ruiz la cabeza de su libro de acuerdo con las tres facultades del alma, sigue la tradición galenista medieval, conforme a la cual, como escribe Amasuno, 'el cerebro se divide en tres cavidades, denominadas en latín *cellula* (la cela del Prólogo al *Libro de buen amor*), *ventriculus* o *camera*, que alojan en su interior –de adelante hacia atrás– tres facultades (*virtutes*): en la delantera reside la *ymaginativa* o *fantastica;* en la central la *rationalis*; en la posterior la *memorialis*'[87]. La concepción de Juan Ruiz difiere de la tradición solamente en que la *virtus rationalis*, la que corresponde al *entendimiento*, ocupa la posición delantera en vez de la central.

[85] Las exposiciones de Vitruvio sobre las proporciones de la figura humana son tan breves que vale la pena citarlas por extenso. Se encuentran en el primer capítulo del tercer libro de *De architectura*, secciones 2 y 3. Traduzco de la edición bilingue por Curt Fensterbusch, *Vitruvii de architectura libri decem / Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964 (1991), 136-139. 'Natura formó el cuerpo humano de tal manera que el rostro desde el mentón hasta el extremo superior de la frente y el borde inferior de la cabellera importa un décimo; la palma de la mano desde el carpo hasta la punta del dedo cordial otro tanto; la cabeza desde el mentón hasta el punto más alto de la mollera un octavo; del extremo superior del pecho con el cabo inferior del cuello hasta el borde inferior de la cabellera un sexto; del centro del pecho hasta el punto más alto de la mollera un cuarto. Del punto inferior de la barbilla hasta las ventanas de la nariz es un tercio de la longitud del rostro; otro tanto la nariz desde las ventanas hasta el centro de la línea de las cejas; y desde esta línea hasta el borde inferior de la cabellera también un tercio. El pie mide un sexto de la altura del cuerpo, el antebrazo un cuarto, el pecho asimismo un cuarto. (...) Además, el centro natural del cuerpo es el ombligo. Es decir que si un hombre yace en el suelo con los brazos abiertos y las piernas separadas, y se le mete la punta del compás donde está el ombligo, se describirá un círculo que toca las puntas de los dedos de las manos y de los pies. Y así como se produce un círculo alrededor del cuerpo, también se encontrará la figura del cuadrado. Porque habiendo medido desde las plantas de los pies hasta el punto más alto de la cabeza, y se traslada esa medida a los brazos extendidos, se encontrará que la anchura es igual que la altura, como en las superficies cuadradas con la escuadra.'

[86] Herbert Koch, *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden-Baden 1951, 22.

[87] Marcelino V. Amasuno, 'El saber médico tras el prólogo del *Libro de Buen Amor*: loco amor y amor hereos', Morros/Toro 247-270; 254.

8. UNA 'DUEÑA GARRIDA'

'Entiende bien mi libro e avrás dueña garrida' (64d). Juan Ruiz cumple su promesa con fina ironía. El 'mançebo liviano' que no se guarde de locura fracasará sin falta al seguir el ejemplo del protagonista. Y el lector cuerdo, 'el de buena ventura', que pensaba tener en brazos a una 'dueña garrida', la identifica... como el libro que tiene en la mano[88]. Una 'dueña garrida' de papel y tinta; pero al mismo tiempo, de otra materia más espiritual. Porque el caso es que Juan Ruiz no deja de revelar la identidad de la 'dueña garrida', y la revela en el idioma que sólo entenderá el lector instruido: el idioma de las estructuras y símbolos numéricos.

Como señalé en mis 'Apuntes' de 1989, Juan Ruiz recrea no sólo el contenido del *Pamphilus* y del *Arte de amar* de Ovidio, sino que toma de los dos modelos también aspectos formales: números de construcción. Reúne lo que toma de las dos fuentes en 780 cuadernavías, doblando el número de los 390 dísticos del *Pamphilus*. Le hace seguir una amonestación a las dueñas de dieciocho coplas, así como Ovidio en su libro III dirige a las mujeres dieciocho preceptos. En las coplas de la parte tercera de su *Buen amor* dobla el número de los dísticos del libro II del *Arte de amar*. Y así como Ovidio, en sus consejos a los hombres, alude al año solar y al bisiesto mediante los números de sus días, y al año lunar en sus preceptos a las mujeres, Juan Ruiz hace del número de las semanas del año el módulo que determina las proporciones de su libro. Este módulo se da en la altura de la 'dueña garrida' que es el libro doce veces. La estructura del libro alude a un período de doce años.

Ahora bien, en la última composición del *Lba* propiamente dicho (1642–49) se cuentan no sólo los gozos de la Virgen, sino también 'su vida, quánta / fue, segund fallamos / que la estoria canta, / vida tanta'. Son ocho coplas de siete versos cada una, menos la segunda, que tiene cinco versos. Las dos estrofas primeras, pues, suman doce versos, y la segunda cuenta el primer gozo, el de la Anunciación: 'El año dozeno, / a esta donzella / ángel de Dios veno, / saludó a ella, / Virgen bella.'[89] Doce versos para contar el gozo que la Virgen tuvo en el año duodécimo de su vida – un número de versos que corresponde con lo que en ellos se cuenta: ésta es una de esas 'señales ciertas' sobre las que Juan Ruiz llama la atención del lector que quiera entender bien el libro. La estrofa 1643 es más breve que las otras por designio del poeta. El verso número doce – 'Virgen bella' – subraya que la 'dueña garrida' que Juan Ruiz ofrece al lector es Santa María, representada en el momento de su primer gozo, el de la Anunciación[90].

[88] Es, pues, la 'dueña garrida' prometida en 64d quien se apodera de la palabra en 70a: 'De todos instrumentos yo, libro, só pariente.' A esta 'ocurrencia, al parecer aberrante, en la extensa serie de los entes denominados yo en el *Libro del Buen amor*; de un personaje-objeto claramente inanimado' (M. Molho, 'Yo Libro...', o.c., 317) opone Juan Ruiz la de que hable una muerta para dictar su propio epitafio: 'Urraca só, que yago so esta sepultura...' (1576-78) y el zafiro, otro 'personaje-objeto claramente inanimado', de 1388-89.

[89] *Veno* en el verso c es enmienda de Blecua (S: *bueno*). Los editores modernos ponen líneas de puntos para insinuar que faltan dos versos. Corominas suple dos versos de su invención para sugerir 'cuál fue la estructura de esta copla'. Pero el poeta goza de libertad soberana para desviarse de las reglas; libertad que en este caso se tomaba, y con buen motivo. Las palabras 'Virgen bella' (1643e) especifican 'ella'; no son parte de la salutación por el ángel.

[90] Presento aquí dos citas del artículo erudito de John Dagenais, '"Avrás dueña garrida": Language of the Margins in the *Libro de buen amor*', *La Corónica* 15/1 (1986), 38-45. A propósito de 64d escribe: 'Although few scholars would now question the reading of this line, its appearance in a passage in which Juan Ruiz is arguing, rather agressively, the moral and didactic nature of his text remains problematic.' Y a propósito de la expresión *mater amoris* en un explicit del siglo trece: 'If we agree that "dueña garrida" is a translation of "pulchra puella",

En el resto de esta composición final del libro se nos dice que María 'parió su fijuelo (...) el trezeno año'; 'años treínta e tres / con Christos estido'; 'la vida conplida / del fijo Mexía, / nueve años de vida / bivió Santa María'; y que, por consiguiente, 'años çinquaenta / e quatro çiertamente / ovo ella por cuenta'. Y 54 versos son los que tiene esta composición.

La tercera estrofa de los terceros *Gozos*, la 1637, tiene un verso menos que las otras, siete en vez de ocho. Pero al sentido no le falta nada: 'Qual nasçiste, / bien atal remaneçiste.' También esta copla tiene forma irregular porque lo quiso así el poeta. Lo prueba la estructura del conjunto de los cuatro *Gozos*. Estas cuatro composiciones suman 39 coplas para recordar las semanas de la preñez. Y los versos de los cuatro *Gozos* – contando los versos del estribillo de los Gozos primeros, repetidos en el canto después de cada estrofa: 'O María, / luz del día, / tú me guía / toda vía' – son en número de 275, que es el de los días que pasan del 25 de marzo, Anunciación, al 25 de diciembre, Navidad[91].

Además, tanto en los primeros como en los terceros *Gozos*, Juan Ruiz describe los siete gozos en un número de versos que alude a las semanas de la preñez, es decir, en este contexto, al misterio de la Encarnación[92].

A la luz de tantas alusiones numéricas en los cuatro *Gozos* al misterio del Hijo de Dios hecho hombre no extraña que la última estrofa es una incitación a celebrar la fiesta de Navidad. La copla viene estropeada en S y en G; buena lectura me parece la que propone Corominas: 'Todos los cristianos / avet alegría: / nació por salvarnos, / de Santa María / a quien coronamos, / en aqueste día / el Mexía.' 'En aqueste día': Juan Ruiz sugiere que 'faze punto' a su libro en Navidad. No sé si de esta manera se coloca dentro de cierta tradición; conste que tenemos aquí un antecedente del cartujano Juan de Padilla, quien termina en Nochebuena del 1500 su *Retablo de la vida de Cristo*[93].

Contando los versos del estribillo repetidos en el canto, los primeros Gozos tienen cien versos, número mariano por ser el de las letras del avemaría. María es la luz del día, el Sol, para Juan Ruiz como para el poeta del Cid, quien llamó doña Sol a la que tenía por nombre María, y como después para el cartujano Padilla, quien en la octava 100 del *Retablo*[94] escribe: 'Delante del Sol no parecen estrellas, / ni las menores all alua del día;

we can see that Juan Ruiz engages directly here, not only lust and letters, but also another place in the Medieval world in which the Virgin could be referred to as "puellarum pulcherrima" or "perpulchra domina".' Existe una diferencia radical entre un *copista* que al *final* de su labor *pide* como galardón una *pulchra puella*, y el *autor* Juan Ruiz que al *comienzo* de su obra se la *promete* como galardón al lector que acierte a entender su libro. Juan Ruiz pone el tópico patas arriba.

[91] Juan de Padilla, el Cartujano, se sirve del 275 en el mismo contexto de la Madre Virgen, como señalé en nota anterior.

[92] En la primera composición, el primer gozo (estrofas 22-24) abarca doce versos, el segundo (25) cuatro, el tercero (26-27) ocho, el cuarto, quinto, sexto y séptimo (28, 29, 30, 31) cuatro versos cada uno; total 40 versos de entre los 52 de la composición (estribillo de cuatro versos y doce estrofas de cuatro versos). En los terceros *Gozos*, el primer gozo (1636-1637a) se cuenta en nueve versos, el segundo (1637b-g) en seis, el tercero y el cuarto (1638, 1639) tienen ocho versos cada uno, el quinto y el sexto (1640ab, 1640cd) dos versos cada uno, el séptimo (1640e-h) cuatro; total 39 versos de entre los 55 de la composición (seis coplas de ocho versos y una, la 1637, de siete).

[93] 'Acabóse de componer el Retablo del cartuxo sobre la vida de nuestro Redentor Jesucristo jueues a .xxiiij. días de dezienbre, vigilia de la Natiuidad de Nuestro Señor, complidos los años de mill e quinientos, año del jubileo de Roma' (ed. príncipe, Sevilla 1505).

[94] F. Tschirch, 'Die Bedeutung der Rundzahl 100 für den Umfang mittelalterlicher Dichtungen. Studie zum symbolischen Denken im Mittelalter', en *Gestalt und Glaube. Festschrift für (...) Oskar Söhngen* (...), Witten-Berlin, 1960, 77-88.

/ assí no parecen delante María / todas las hembras famosas y bellas; / son assí como las biuas centellas / que suelen su lumbre muy presto dexar, / pero María, la muy singular, / nunca la pierde conjunta con ellas.'

En el concepto de Juan Ruiz la Virgen parió en el año décimotercero de su vida, en edad de doce años; y vivió 42 años más. Es éste el número de versos que abarca la descripción de los siete gozos en la segunda composición, en la que le corresponde a cada gozo una estrofa de seis versos. En los cuarto *Gozos* la descripción de los siete gozos abarca la mitad exacta de la composición, veintisiete versos[95], número que remite al lector a las otras tantas *coplas* de la pieza del comienzo que incita a entender bien el libro (44–70).

9. SEÑALES Y PUNTOS

'Do coidares que miente dize mayor verdat; / en las coplas pintadas yaze la falssedat.' Comenta Gybbon–Monypenny: 'El sentido general de 69ab es que la elegancia de la dicción puede ocultar cosas falsas (o feas), mientras que la verdad se dice muchas veces de una manera que despista.' Y continúa: 'En 69cd, el autor salta de pintadas a puntos, para introducir la metáfora musical que continuará en la c. 70: el lector debe juzgar cada *dicha* por los *puntos*, las notas de la melodía.' Pero lo cierto es que la metáfora musical no continúa, sino *comienza* en el famoso verso 70a: 'De todos instrumentos yo, libro, so pariente.'[96] Como todos sabemos y queda dicho, el humor de Juan Ruiz sirve muchas veces para desviar la atención del sentido recto, y precisamente esta copla 70 es un buen ejemplo: la verdad que se dice aquí despista, desvía de la que acaba de decirse en la 69. Los *puntos* 'notas del solfeo' y el *puntar* de la c. 70 les han desviado la atención a los críticos de los *puntos* de 69cd, donde tiene un sentido que ya tenía *punctum* en latín: 'espacio mínimo' o como lo define un diccionario moderno: 'Lugar del espacio al que no se atribuye extensión'[97]. Y eso que esta copla comienza aludiendo a lugares del texto: 'Do coidares que miente.' 'Lugares del texto' es lo que significa *puntos* en la copla 69. Juan Ruiz se refiere aquí al número de orden de ciertas coplas.

Ya en la c. 68 alude Juan Ruiz a lugares del texto: 'Las del buen amor son razones encubiertas: / trabaja dó fallares las sus señales ciertas'; es decir, 'esfuérzate por hallar dónde están'[98]. Acabo de señalar dos 'señales ciertas' en las dos últimas composiciones

[95] En la composición final, el primer gozo (1643) abarca cinco versos, el segundo (1644a-d) cuatro, el tercero (1644e-g) tres, el cuarto (1645cd) dos, el quinto (1645e-g) tres, el sexto (1646) siete, el séptimo (1647e-g) tres; total 27 versos. Los cuartos *Gozos* difieren de los otros tres en su estructura retórica en que no comienzan y terminan con súplica dirigida a la Virgen, sino con una incitación dirigida a un público. La misma diferencia existe entre las dos composiciones sobre la Pasión de Cristo: la primera (1046-1058) no sólo comienza y termina con súplicas a la Virgen (1045-1047, 1058), sino que está toda dirigida a ella; la segunda (1059-1066) comienza con incitación y se dirige a un público de oyentes.

[96] También Louise O. Vasvári, '«De todos instrumentos, yo, libro, só pariente» (*Lba* 70): el texto liminal como cuerpo sexual', en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander 2000, II, 1769-79, quien señala connotaciones sexuales posibles (pero que en el contexto en cuestión parecen un tanto rebuscadas) de *punto/puntar*; al decir de los *puntos* de 69cd: 'No son sino el comienzo del juego polisémico que se desarrolla plenamente en la estrofa 70,' cae en la trampa que nos armó Juan Ruiz. La investigadora compara la copla 70 con adivinanzas de tradición oral, sin mencionar el artículo de M. Molho que cité en notas anteriores.

[97] María Moliner, *Diccionario de uso del español*, s.v. punto. Es la acepción 8. La ac. 12 dice: 'Momento o lugar del tiempo al que no se atribuye extensión.' Es éste el sentido que tiene *punto* en varios pasajes del *Cantar de Mio Cid*.

[98] Así moderniza estas palabras Corominas en nota al verso.

del *Lba* propiamente dicho, cada una con una copla de forma irregular. Otra señal parecido se encuentra en mitad del libro, en la enumeración de los apodos de la alcahueta (924–927), donde los editores suelen poner puntos suspensivos al comienzo del segundo hemistiquio de 925b. Pero el verso es corto porque así lo escribió Juan Ruiz, y la colección de 41 apodos está completa. Lo prueba Juan Ruiz en tres *puntos* de su libro.

El primero de estos tres *puntos* es donde el protagonista da el nombre del libro también a la alcahueta: 'Por amor de la vieja e por dezir razón, / "buen amor" dixe al libro e a ella toda saçón'. Estamos en la estrofa 933 de la numeración al uso, que es la que estableció Ducamin en su edición de 1901. En la numeración original de Juan Ruiz[99], es la estrofa 984, número de orden que equivale a 24x41. El segundo *punto* es la mención de 'buen amor' en la última copla del episodio de Garoza, Ducamin 1507, Juan Ruiz 1558 = 38x41. Y el tercer *punto* es la doble mención de 'buen amor' al final del libro, Ducamin 1630, Juan Ruiz 1681 = 41x41.

Este tercer *punto*, que se define con dos factores 41, es el único caso en todo el libro de dos menciones de 'buen amor' en una sola copla. Entre los otros dos *puntos* se encuentra la carrera de Urraca bajo su nombre de guerra 'Buen Amor', porque después del episodio de Garoza la alcahueta es impotente para hacer nada por el protagonista: la mora la rechaza con palabras lapidarias, y enseguida se nos cuenta la muerte de Urraca. Juan Ruiz hace que la carrera de Urraca 'Buen Amor' se extienda por 14x41 coplas, y en este producto el factor compuesto, catorce, tiene su propio significado muy conocido. Jacobo sirvió por Raquel catorce años y el número se hizo símbolo del servicio. Por eso el retrato de don Furón, enumeración de catorce defectos, termina con el verso 'nesçio e pereçoso: tal es mi escudero' (1620d); 'pereçoso' es el defecto número catorce porque este mozo no sirve[100]. No cabe duda, pues, que Juan Ruiz asocia el número primo 41 con la alcahueta y también, a lo que parece, con el concepto 'buen amor'; pero veremos que el 'buen amor' como lo conciben la alcahueta y el protagonista frustrado no es el 'buen amor' que defiende Juan Ruiz.

La muerte de la dueña muy joven es causa de que el protagonista caiga enfermo; y la muerte de Garoza es motivo para que Juan Ruiz se sirva de un símbolo numérico del concepto 'enfermedad': Jesús sanó a un hombre que había 38 años que estaba enfermo (San Juan 5) y entre escritores medievales el número simbolizaba el concepto 'enfermo' porque no alcanza la perfección del cuarenta[101]. Desde este punto definido por el producto 38x41 hasta la doble mención de 'buen amor' en la copla 41x41 media una distancia de 3x41 coplas. O sea, mediante este artificio estructural el autor divide una cantidad de 17x41 en 14x41 y 3x41; presenta el 17 como la *suma* de dos números cuyo *producto* es 42.

Urraca recibe el nombre 'Buen Amor' después de rechazados 41 apodos: apunto a manera de conjetura que Juan Ruiz asocia el nombre de guerra de la alcahueta con el número 42, y lo hace con ironía mordaz. Para autores medievales, las 42 estaciones de los israelitas en el desierto prefiguraban las 42 generaciones de la descendencia humana

[99] Para las modificaciones necesarias, a causa de las lagunas de extensión calculable de los mss., para convertir la numeración de Ducamin en la original de Juan Ruiz, véanse mis 'Apuntes' de 1989, o.c., 109 (Cuadro 1).

[100] 'Necio' se asociaba con el trece (Sempronio en aparte sobre Calisto, Acto I: 'En sus treze está este necio') porque el Salmo 13 comienza con las palabras: 'Dijo el necio en su corazón: No hay Dios.' Vulgata: 'Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus.'

[101] Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975, 159-160.

de Cristo, que el evangelista Mateo enumera divididos en tres series de catorce[102]. El 42 era un símbolo consagrado desde muy antiguo, y la tradición judía habla de un nombre de Dios de 42 letras[103]. Juan Ruiz pudiera aludir al 42 también por cruce de cifras con el factor compuesto del producto 24x41 que hemos visto[104].

10. UNA CABEZA EQUILIBRADA

Con los tres puntos definidos por el factor 41 en la parte tercera del libro se relaciona un punto de la parte segunda, donde don Amor le señala al protagonista a su futura alcahueta: 'De aquestas viejas todas, ésta es la mejor; ruégal que te non mienta, muéstrale buen amor' (443ab). Es la estrofa 425 de Juan Ruiz, 25x17 – estamos a un cuarto cabal de las 1700 coplas del *Lba* propiamente dicho – y su relación con la parte tercera es compleja. Por una parte, el factor 17 parece anunciar que la aparente laguna en el verso 925b se encuentra en el que sería el lugar 17 de 42 apodos. Y por otra, desde estas palabras de don Amor hasta donde Urraca exige para sí el nombre de honor – 'Llamatme Buen Amor e faré yo lealtat' (932b) – median 558 coplas, número que nos trae a la memoria el de la copla final del episodio de Garoza, Juan Ruiz 1558. Ahora bien, el autor marca su estrofa 1000, desde donde media la misma distancia hasta la final de Garoza, como un punto de partida: 'Por me lo otorgar, señoras, escrevir vos he grand saçón, / de dicho e de fecho e de todo coraçón, / non puede ser que non yerre omne en grand raçón...'. En la copla siguiente comienza el episodio de las serranas.

La copla 949 (Juan Ruiz 1000) repite la rima de la 933, y en posición final del verso las palabras *sazón* y *razón*, para que el lector se fije en esta distancia de 17 coplas que separa las dos distancias de 558 (18x31). El *punto* de la parte segunda del libro, Juan Ruiz 425, queda relacionado así con los de la parte tercera. Parece que el autor demarca una porción de 1133 coplas (558+17+558) para que el lector se fije en el resto de las 1700 del

[102] Mateo 1:1-17. Las 42 estaciones, en Números 33, no están presentadas así, sino divididas en 33+9 por el relato de la muerte de Aarón (versículos 38-40) en edad de 123 años – lo que equivale a 3x41. La enumeración de las estaciones (5-37 y 41-49) ocupa 42 de los 56 versículos del capítulo.

[103] V.F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York 1938 (1969), 53, señala el 42 como número tradicional egipcio en la tradición de los escritos herméticos. E. Müller, *Histoire de la mystique juive*, Paris: Payot 1950, 46-47, escribe: 'La tradition talmudique distingue entre le nom divin usuel de quatre lettres, qui est remplacé dans les prières par le nom *Adonai* et dans la conversation par *Ha-Chem* (le Nom) simplement, plus tard aussi par Adochem et un nom de 42 ou 72 lettres, dont la nature est encore un problème.' Ludwig Blau, *Das altjüdische Zauberwesen*, Budapest 1898 (Westmead 1970), cita (pág. 138) a la autoridad más antigua del Nombre de 42 letras (Rab, muerto en 247): 'Den 42 bstb. Namen tradirt man nur einem Jünger, der sittsam und bescheiden ist, in der Mitte seiner Jahre steht, nicht zornig ist und sich nicht berauscht und nicht starrsinnig bei seiner Ansicht beharrt. Wer ihn kennt und auf ihn Acht gibt, wer ihn in Reinheit behütet, der ist geliebt im Himmel und angenehm auf Erden und seine Furcht liegt auf den Menschen und er erbt zwei Welten, diese Welt und die zukünftige Welt.' Las rigurosas condiciones morales servían para evitar que se hiciese del Nombre mediante hechicería un uso para fines egoistas. 'Der N a m e könnte zu Unzucht und Mord, den zwei Hauptverbrechen der Zauberkunst, missbraucht werden.' Especialmente los hechizos para ganar amores estaban muy difundidos: 'Liebe und Zauberei sind Schwestern, die einander nicht verlassen' (pág. 52).

[104] La aparente laguna de 925b divide los 41 apodos en 16+25. Conviene señalar un paralelo posterior, ya que nunca se puede excluir la posibilidad de que lo posterior obedezca a una tradición muy anterior. Me refiero a un detalle arquitectónico que encontré en Luis Cortés Vázquez, *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1984. La escalera, símbolo ascensional que historia la vida humana, el dominio de las pasiones, y el triunfo mediante el amor puro o amistad verdadera, conduce al claustro alto mediante tres tramos dispuestos en U que cuentan 15+8+15 peldaños; pero del último peldaño de los dos tramos primeros se sube al primero y al segundo descanso (en cuyo rincón puede uno sentarse en un banco), y del tramo final se sube un grado más al claustro alto. Quien sube al claustro alto da 41 pasos.

libro, que llega a 567 = 7x81, y se acuerde de las 162 = 2x81 coplas de la parte primera. Hemos visto que la cabeza del libro se divide en tres secciones relacionadas con sendas facultades del alma. Otro criterio conduce a un reparto equilibrado de las piezas. Contando las coplas de las cinco piezas doctrinales[105], se nota que son en igual número que el resto[106]. Las 27 coplas de la primera pieza doctrinal, la que instruye al lector sobre el entendimiento del libro, abarcan la tercera parte de esas 81.

Combinando las dos divisiones de la cabeza del libro notamos que en la sección segunda, la que corresponde a la voluntad, las dos piezas doctrinales, de seis y cinco coplas respectivamente, suman once coplas, símbolo del pecado; y los dos primeros fracasos amorosos, de treinta y de once coplas, suman 41 coplas. ¿Qué significa este número primo?

11. DOÑA VENUS

A la súplica del enamorado, doña Venus responde en 41 cuadernavías (608–648). Después de dos coplas de introducción (608–09), la parte doctrinal del discurso de la diosa, en la que encarece el servicio, el trabajo y el arte, comprende catorce estrofas (610–23). *Servicio* y *trabajo* son mencionados sobre todo al comienzo y al final de este trozo (611–13, 622–23); *arte* y *maestría* aparecen en la parte de en medio (613–22) con sorprendente frecuencia, que parece ser de catorce veces[107]. Siguen otras catorce estrofas (624–37) dedicadas a consejos prácticos sobre el comportamiento del enamorado para con la dueña; nueve coplas (638–46) de consejos relativos al proceder para con personas de su trato, el obstáculo de una madre vieja, la necesidad de buena medianera y de obrar con cautela; y dos cuadernavías de despedida (647–48)[108].

La extensión de 14 estrofas, símbolo del concepto de *servicio*, que tienen dos partes, se opone por cruce de cifras al 41 de todo el discurso de la diosa. Entre esas dos partes de catorce coplas, es decir, entre doctrina y práctica, corre la línea imaginaria que divide las 41 coplas en 16 y 25, los cuadrados de cuatro y cinco, de la misma manera como después la aparente laguna del verso 925b divide en 16 y 25 los 41 apodos de la alcahueta. Y dentro del ala de 25 estrofas del discurso de Venus está la parte de nueve estrofas, cuadrado del tres. Diríase que Juan Ruiz quería aludir al llamado triángulo de Pitágoras.

Juan Ruiz no toma del *Pamphilus* el número 41 como caracterización de Venus, ya que en la comedia latina el discurso de la diosa abarca 36 dísticos (vv. 71–142). Pero la súplica del enamorado protagonista tiene en el *Lba* igual número de coplas que dísticos en el modelo, 23 (*Lba* 585–607; *Pamphilus* vv. 25–70). La entrevista del enamorado con doña Venus va precedida de cinco coplas de introducción (580–84) para formar un capítulo de 69 coplas (=3x23) al cual se opone el siguiente de 46 coplas (649–694, =2x23). Ovidio hizo algo semejante en una parte central del segundo libro de su *Arte de amar*[109].

[105] Sobre el entendimiento del *Libro* 44-70, Sobre Natura 71-76, Sobre la mujer 107-111, Sobre astrología 123-150, Sobre el amor 151-165.

[106] Esta otra mitad de la parte primera se compone de la copla del comienzo (Ducamin 19, Juan Ruiz 1) con los dos *Gozos* (20-32, 33-43) y los tres episodios amorosos (77-106, 112-122, 166-180).

[107] *Arte* trece veces, *maestría* tres; pero *maestría e arte* en 616c y 617b, a fuer de reduplicaciones sinónimas, valdrían como dos menciones en vez de cuatro.

[108] Los medios estilísticos (imperativo *sírvela*, menciones acumuladas de *arte*) dividen el primer grupo de catorce coplas en seis y ocho; el paso de un tema a otro divide el segundo grupo de catorce coplas en 5+6+3 y el de nueve coplas en (2+3) + (2+1) + 1.

[109] Véanse mis 'Apuntes...', o.c., 123 (Cuadro 16).

Es de interés para el *Lba* el uso que hace Ovidio del número 41. En la parte segunda del primer libro de su *Arte de amar* el maestro da trece preceptos a los que quieren ganarse a una muchacha. El primero es el de tener confianza de poder conquistar toda mujer que se quiera, puesto que la mujer, aunque lo niegue, quiere lo mismo que el hombre. Esto es también lo primero que doña Venus le dice al protagonista de Juan Ruiz: 'Amar te ha la dueña, que en ello pienssa e sueña' (610d). En Ovidio este primer precepto se extiende por 41 dísticos (vv. 269–350). Entre una introducción de siete y una conclusión de cinco dísticos, la parte central, que abarca 29 dísticos, enumera diez ejemplos de libido femenina tomados de la mitología (vv. 283–340). Ovidio destaca la importancia de los símbolos 29 y 41 mediante la estructura que da al resto de la serie de preceptos. Al primero siguen seis que juntos abarcan 87 dísticos (= 3x29) y otros seis que llegan a 123 (= 3x41).

El discurso de doña Venus es la única pieza a la que Juan Ruiz dio una extensión de 41 coplas[110]. En vez de combinar, como hace Ovidio, el 29 con el 41, Juan Ruiz opone el 29 al 23. En la primera entrevista con la monja Garoza (1344–95) las palabras de la vieja abarcan 23 coplas, número que le conviene a la que aboga por el enamorado[111].

La monja, en esa primera entrevista, habla en 29 coplas, número que alude al ciclo lunar y mediante éste a la mujer. Recordemos que el año lunar abarca 354 días, el séxtuplo de 59[112]. El ciclo sinódico de la luna se completa en 29 días y medio. A la luna llena le corresponde el día quince, y Juan Ruiz habla sobre el amor (151–165) en este número de coplas, que es también la extensión del tercer episodio amoroso (166–180). Sobre astrología habla el autor en 28 estrofas (123–150), que es otro número lunar, para que la sección tercera de la cabeza del libro tenga 58 estrofas, doble 29.

Juan Ruiz vuelve a emplear el número 58 como extensión de la batalla de Carnal y Cuaresma (1067–1124). Cuando don Carnal pasa revista a sus tropas (1082–1093), contamos, entre grupos e individuos, 29 menciones de combatientes, y durante la pelea (1102–1120) aparecen otras tantas filas y soldados de Cuaresma[113].

Resumiendo sacamos en claro que Juan Ruiz asocia los números 41 y 29 con Venus, la mujer, el deseo sexual[114]. En esto sigue a Ovidio. Por otra parte destaca el 17: como factor de una distancia entre dos 'puntos' (de 24x41 a 41x41), como factor del 'punto' (25x17) donde don Amor le recomienda al protagonista a su futura alcahueta, y como un grupo de estrofas que, terminando en la copla 1000 de las 1700 del libro, separa dos distancias de 558 estrofas con las que suma 1133 para dejar un resto múltiple de 81 coplas, con el fin de llamar la atención a la parte primera y su estructura alternativa de equilibrio, y mediante ésta a las 27 coplas del episodio del griego y el romano. El número

[110] En 'Cien coplas de Juan Ruiz', o.c., omití un detalle quizá significativo: en las cien coplas 217-316 dedicadas a ocho pecados capitales, Juan Ruiz trata los cuatro primeros en 59 coplas y los otros cuatro en 41.

[111] La asociación del 23 con el enamorado funciona todavía en la *Celestina:* Calisto tiene 23 años. Ya que es el número de las letras del alfabeto romano, me preguntaría si para Juan Ruiz es símbolo del poeta, del hombre que sabe leer, del espíritu del hombre en oposición al cuerpo de la mujer, si no fuese precisamente una monja a quien caracteriza aquí un número lunar, una monja que por cierto no se nos presenta como analfabeta.

[112] Todo el episodio de Garoza abarca 177 coplas, mitad de 354.

[113] En ambos casos, una descripción de armas (1087, 1110) interrumpe la enumeración, dividiendo a los carnales en 17+12 y a la 'mesnada del mar' en 13+16. Las 17 primeras categorías de carnales vienen agrupadas en cinco grados: peones, ballesteros, caballeros, escuderos, infanzones; y entre las doce categorías de carnales que les siguen aparecen cinco individuos que con palabras corteses ofrecen sus servicios a don Carnal: jabalí, ciervo, liebre, cabrón montés, buey.

[114] El 'amor cobdiçioso' que dice Alfonso el Sabio, como señalé en nota anterior.

27 es un elemento de construcción del *Lba* que merece la atención del estudioso. Juan Ruiz lo usa nada menos que cinco veces.

12. EL TRES CUBICADO

La estructura global del episodio de la disputa por señas, en la que las 17 coplas del cuento vienen engastadas entre tres coplas de introducción y siete de conclusión[115], se repite espejada en la de la exposición sobre las armas del cristiano (1579–1605): aquí tiene siete coplas la introducción, y tres, la conclusión. Juan Ruiz confirma la relación entre estas dos piezas de igual extensión aludiendo en la copla central de las 17 que enumeran las armas para combatir a cada uno de los pecados[116], la 1594, al tema de aquella primera pieza doctrinal del libro: 'Con don de *entendimiento* e con caridad divina, / *entendiendo* su grand daño [de la ira], (...) bien podremos lidiar con tal capellina'. La capellina cubre la cabeza, el cerebro y la facultad de entender.

Al elogio que hace don Amor del dar y el poder del dinero, que se extiende por 27 estrofas (488–514)[117], se opone en contenido y extensión el último cuento del libro, el 'enxienplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima', parte central de un discurso de Garoza de 27 coplas[118].

Provocaron el largo discurso de la monja las palabras de incitación de la vieja: 'amad al buen amigo, quered su buen amor' (1452b), y en la respuesta de Garoza oímos 21 veces esta palabra *amigo*, trece veces en singular y ocho en plural. La monja menciona una vez más al amigo del diablo (1481b), de modo que en toda esta altercación final la frecuencia de las menciones llega a 23, símbolo de lo mencionado: el amigo o amante.

En el elogio del dinero, en cambio, éste es mencionado 29 veces (16 veces en singular y trece en plural) para destacar que para don Amor el dinero sirve para comprar a la mujer. Encontramos, pues, de nuevo opuestos entre sí el 23 y el 29, que ya vimos en la primera entrevista entre la vieja y la monja.

En el episodio de la dueña muy joven (910–944), tres partes de nueve coplas cada una van seguidas de una de ocho. En la primera parte el protagonista se enamora y emplea a una mensajera, quien comienza a seducir a la joven; el segundo estadio termina con la famosa enumeración de apodos de la alcahueta; en la fase tercera, Urraca se apodera del nombre de honor 'Buen Amor' y mediante un ardid deshace el daño que había causado; y en la parte final se lee cómo sacó de su seso a la dueña y que ésta murió 'a pocos días'. Las tres partes de nueve coplas se componen todas de elementos de dos, tres y cuatro coplas, pero los lugares que éstos ocupan varían: el elemento de tres coplas viene primero en la

[115] La parte central, el cuento (47-63), se divide en 6+5+6.

[116] Siete pecados tratados en sendos pares de coplas; la serie de catorce coplas termina con el verso 1599d: 'con estas armas de Dios a enbidia desterraremos.' Y para hablar de la acidia y concluir la enumeración, tres coplas que terminan con el verso 1602d: 'con estas armas lidiando podémoslos amansar.' La repetición del comienzo de verso une las tres coplas al grupo de catorce. Por otra parte, la metáfora de pecados que se procrean como seres animados se plantea a propósito de la acidia (1600d y 1601a) y se elabora a propósito de Mundo, Carne y Diablo (1603-04).

[117] Marca la copla final del episodio la mención repetida del tema entablado al comienzo: 'Si algo non le dieres...' (514a) frente a 'si podieres, dal' algo' (488c) y la vuelta al tema 'conversación': 'sey franco de palabra' (514b) frente a 'fáblal' por amor d'ella' (488b). Entre dos coplas de introducción y una de conclusión el tema se desarrolla en 3+4+(1+3+2)+(5+1+5) coplas.

[118] Entre una copla de introducción y cuatro de conclusión, los estadios de la narración dividen el cuento en 4+5+7+6 coplas.

fase primera (3+2+4), segundo en la segunda (2+3+4), y por último en la tercera (2+4+3). Las ocho coplas de la parte final vienen en cuatro pares.

Conjeturo que en el episodio de la dueña muy joven Juan Ruiz opone entre sí las terceras potencias o cubos del tres y del dos, lo cual confirma inmediatamente en el breve episodio de la vieja lasciva, en el que dos coplas de narración van seguidas de tres de comentario. La composición numérica es un medio más para unir dos episodios ya unidos por el contraste 'joven–vieja' y por la narración, ya que la vieja lasciva visita al protagonista caído enfermo a causa de la muerte de la joven. Dos episodios que pertenecen a diferentes sectores de la parte tercera para formar la parte más alta de las piernas izquierda y derecha, sugiriendo por eso mismo una unidad: la entrepierna de la mujer que es el libro[119].

De la copla central del elogio del dinero (Ducamin 501, Juan Ruiz 482) a la copla central de las 27 primeras del episodio de la joven (Ducamin 923, Juan Ruiz 974) media una distancia de 492 = 12x41 estrofas. Ducamin 923 precede inmediatamente a las cuatro coplas de la enumeración de 41 apodos, y diez coplas más adelante tropezamos con el homenaje a Urraca 'Buen Amor' en el 'punto' 24x41.

El análisis de las cinco piezas de 27 coplas nos enseña que el autor estableció claras relaciones entre las mismas. Volvimos a encontrar los símbolos 23, 29 y 41. Por otra parte Juan Ruiz llama la atención, mediante la oposición espejada del episodio de las armas del cristiano a la pieza inicial sobre el entendimiento del libro, hacia el número 17, extensión del cuento sobre la disputa por señas y también de la enumeración de las armas. Hemos visto varias maneras en que Juan Ruiz se sirve del 17 como elemento estructurador, y todas juntas son otras tantas referencias a las 1700 estrofas del libro.

Juan Ruiz consiguió formar una dueña garrida de 1700 coplas. El número se explica por sus factores. Diecisiete es el valor numérico, en uno de los métodos de contar de la gematría judía, tanto del nombre de Dios de cuatro letras, el *tetragrammaton* yod–he–vau–he, como del adjetivo *tob* 'bueno', teth–vau–beth (1+5+6+5 = 17 = 9+6+2)[120]. Esta isopsefía (igualdad de valores numéricos) valía como prueba mística de que Dios es bueno. Es de suponer que Juan Ruiz pensara en esto al hablar del 'buen amor, que es el de Dios'[121]. El número 100 significaba sobre todo la vida eterna y la expectación de una patria celestial; pero como cuadrado del diez simbolizaba también la realización perfecta del amor al prójimo[122].

[119] Al sexo (masculino) alude la última palabra del castigo a las dueñas, moraleja del episodio de Endrina con la que el autor da remate al tronco de la figura de mujer: 'sola con omne no t' fíes nin te llegues al *espino*.'

[120] Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig/Berlín 1922, 100. Fernando de Rojas conocía el pandán griego θεος = 284 = χγα0οσ y lo usó en el mensaje criptográfico que escondió en la *Celestina* (Henk de Vries, '"Libro, en mi opinión...', o.c., 243).

[121] No es raro que el número 17 tiene en poemas una función significativa. Calisto demuestra la belleza de Melibea, quien para él es Dios, por 17 'partes' (Acto I). Fray Luis de León compone en 17 liras su oda 'Vida retirada'. La elegía que escribió Diogo Brandão a la muerte del rey don Juan II de Portugal se compone de 42 octavas de arte mayor y las rimas de la estrofa 17 obedecen a otro esquema (ABBA ABAB) que las de las otras 41 (ABBA ACAC). (Valeria Tocco, 'La elegia funebre portoghese: Diogo Brandão piange la morte di D. João II', en *Actas del III Congreso de la AHLM (3-6 octubre de 1989), Salamanca 1994*, vol. II, 1049-1064; 1051. Appendice: [texto de la elegía], 1065-1074.) La octava 17 comienza: 'Teve nas cousas de Deus cicelência: / aquelas amava, honrava, temia...' Esta octava, pues, divide las otras 41 en 16 y 25, como la laguna aparente de 925b divide los apodos de la alcahueta; y en la estrofa 17 se habla de 'las cosas de Dios'.

[122] Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese...*, o.c., 177-78.

13. Tres muertas, una Muerte

Juan Ruiz nos presenta a un protagonista cínico, abominable, ejemplo de mala conducta y moral. Lo prueba el pasaje al final del quinto episodio amoroso. 'Como es natural cosa el nasçer e morir, / ovo por mal pecado la dueña a fallir: / murió a pocos días...' (943a–c). ¿Puede llamarse 'natural cosa' que muera una dueña 'niña de pocos días'? Juan Ruiz no repetiría estas palabras, 'pocos días', por descuido, ni será por acaso que se encuentren colocadas simétricamente en las coplas segunda y penúltima del episodio. Lo que dice en la última: 'pasaron bien dos días que no m' pud levantar' (944c) juega con el sentido obsceno de *levantar* para anunciar la impotencia del protagonista frente a la vieja lasciva, confirmando lo bien pensado de las enmiendas propuestas por Hilty en las coplas 945–46 que comentamos al comienzo del presente estudio.

'Tan presto se va el cordero como el carnero.' Juan Ruiz tenía tan presente como Celestina que 'ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que oy no pudiesse morir'[123]. Pero al narrador, el yo protagonista, la noticia de la muerte de una amada no le merece más que dos coplas, tanto en el caso de la monja (1506–07) como en el de la joven (943–44). Redacta las dos esquelas mortuorias en términos parecidos. 'A morir han los onbres que son o serán nados' (1506c, cp. 943a recién citado). 'Con el triste quebranto e con el grand pesar' (944a); 'Con el mucho quebranto..., con pesar e tristeza...' (1507ab); 'Dios perdone su alma' (943d, 1506d).

La muerte de Trotaconventos también se nos comunica en dos estrofas (1518–19). La importancia mayor del hecho le merece la cita de una autoridad: 'Dize un filosófo en su libro de nota / que pesar e tristeza el engenio embota'; lo cual le permite al narrador el anuncio cauteloso de un acontecimiento tan atroz en términos vagos, para evitar el choque cruel que tal noticia supone para el oyente: 'Trotaconventos ya non anda nin trota'. La palabra rotunda, que antes se daba luego en los primeros versos: 'ovo (...) la dueña a fallir' (943b), 'murió la buena dueña' (1506b), esa palabra casi indecible: 'non lo puedo dezir' (943c), aquí se difiere hasta la copla segunda: 'mi vieja es muerta' (1519a), 'non sé como lo diga' (1519c). Pero aquí no menos que en los últimos versos del episodio de la joven, el veneno está en la cola: 'mucha buena puerta / me fue después çerrada que antes me era abierta' (1519cd). El sentido obsceno de puerta 'sexo de la mujer' en 1519c hace pareja a aquel de *levantar* 'erigirse el miembro viril' que acabamos de ver en 943c;[124] y éste viene confirmada en el verso siguiente por la metáfora culinaria 'buen manjar'.

La pérdida de la alcahueta produce un cambio radical en la vida del protagonista. Esto explica por qué ahora siguen unas maldiciones tan efusivas contra la muerte, a quien el narrador achaca también la pérdida de las amadas: 'muerte, matas la vida, al amor aborresçes' (1549d)[125]. A esta explicación en el nivel psicológico agrega Juan Ruiz otra en el nivel de la estructura. Las maldiciones contra la muerte (1520–68)[126], el llanto

[123] *Celestina*, Acto IV. Lo dice la vieja a la joven: Celestina a Melibea.

[124] A las palabras de Lozana: '... Pues hago's saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta,' Rampín contesta: 'Abrilde vos la puerta, que él hará su oficio a la macha martillo' (*La Lozana andaluza*, Mamotreto 14). Al final del mamotreto 60, Lozana hace un obsequio a un mozo 'porque me abrió la puerta d'abajo', y no se refiere tan sólo a la de la casa.

[125] La equiparación de *amor* y *vida* se nota después en la cifra de Fernando de Rojas, en la que las dos palabras tienen el mismo valor numérico, 27 (Henk de Vries, '"Libro, en mi opinión, divi-"...', o.c.).

[126] Las increpaciones contra la muerte se interrumpen después de un primer apóstrofe de once coplas (1520-30) divididas en cuatro (1+3) y siete (5+2). Ahora el orador se dirige a un público de *señores* (1531a) y *amigos* (1533c) que abarca trece coplas (1531-43) divididas en cinco (2+3) y ocho (2+4+2). El segundo apóstrofe a la muerte tiene 25 estrofas, cuya parte central de 16 coplas (divididas simétricamente en [2+4] + 4 + [4+2]) viene

por Trotaconventos (1569–75)[127] y el epitafio de Urraca (1576–78) abarcan 59 estrofas. Todo el episodio de Garoza se extiende por 177 coplas, el triple de 59[128]. Entre este episodio y las maldiciones median doce estrofas (1508–19), y las que siguen al epitafio hasta que el envío (1626–1634) anuncia el fin del libro son 47 (1579–1625), total otras 59. Mediante la composición numérica, Juan Ruiz une al episodio de la monja toda la parte final del hilo narrativo con sus digresiones, y el conjunto (1331–1625) se extiende por el quíntuplo de 59 coplas, aludiendo a diez ciclos sinódicos de la luna. Esto da realce especial a la duración declarada de las relaciones amorosas de la monja: 'Atal fue mi ventura que, dos meses pasados, / murió la buena dueña.' Los dos meses del texto y los diez de la estructura suman un año lunar entero.

Mediante la estructura sugiere el autor que toda la digresión de maldiciones, llanto y epitafio no la provocó la muerte de la vieja, sino la de la monja. Y en efecto, esto es, bien mirado, lo que nos dice el texto. Después de la muerte de la monja, Trotaconventos ya no puede conseguir nada. Las últimas palabras que le oímos son: 'quiérome ir de aquí', aplaudidas por el 'Amxí, amxí' de la mora: 'Vete' (1512). Y se va la vieja, y se muere; no sabemos cómo, pero el yo narrador dice: 'murió a mí serviendo', y Urraca, en su epitafio: 'Prendióme sin sospecha la muerte en sus redes.' ¿Una muerte violenta? Por cierto no es por acaso que a las cinco coplas del episodio de la mora (1508–12) siguen otros tantos (1513–17) para enumerar los instrumentos que 'non se pagan de arávigo'[129]. 'De todos instrumentos yo, libro, so pariente', pero evidentemente, en este libro instrumento no convienen todos los cantares. No sorprende. Tampoco le convienen todas las interpretaciones al gusto de los que las proponen.

14. MÁS PUNTOS

En la parte central de las maldiciones contra la muerte, la que va dirigida a oyentes masculinos, tenemos otros *puntos* más de los que nos promete Juan Ruiz al comienzo del libro. En la quinta y en la última copla (1535, 1543) de esta parte de trece coplas se dice que cuando viene la muerte, nadie puede hacer su testamento; y la causa es que entonces el hombre 'pierde luego la fabla e el entendimiento' (1535a). Estamos en la copla 1586 (=26x61) de la numeración original de Juan Ruiz. El factor 61 llama la atención a la extensión del conjunto de esquela, maldiciones, llanto y epitafio. Y Juan Ruiz no deja de hacer constar que se trata de un número significativo.

Primero, la laguna aparente del verso 925b, que divide los 41 apodos de la alcahueta en 16 y 25, se encuentra en la copla 976 =16x61 de la numeración original. Otro *punto* es la última cuadernavía del segundo episodio serrano (986). Después de catorce coplas del narrador protagonista, el autor poeta se dirige en esta copla al lector: 'fasta que el

engastada entre seis iniciales y tres finales, total nueve: el cuadrado de cuatro engastado en el de tres, y el de cinco dentro del de siete: las 49 coplas 1520-68.

[127] Las siete coplas del llanto se dividen en cuatro dirigidas a Trotaconventos, dos dirigidas a dueñas, y una final, dirigida a las mismas y a 'todos los que l' oyerdes', en la que se anuncia el epitafio. Éste se nos presenta como dicho por la muerta misma.

[128] En la copla 59 del episodio de la monja, la 1389, dice el zafiro: 'Non entiendes nin sabes quánto yo meresçría.' La siguiente, en la que dice la vieja: 'Muchos leen el libro, toviéndolo en poder, / que non saben qué leen ni l' pueden entender', es la 1441 de la numeración original, y en las cifras se oponen los símbolos 14 y 41 tan importantes para Juan Ruiz.

[129] Las estrofas 1508-17 vienen divididas en 1+4+2+3 para presentar el diez como número triangular y las diez coplas como un conjunto coherente.

libro entiendas, d'él bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál.' Es la copla 1037 = 17x61 de Juan Ruiz. Y contando las ocho coplas que sirven de umbrales, Ducamin 11–18, con las 1700 del *Lba* propiamente dicho, llegamos a 28x61 coplas.

Ahora bien, 59 y 61 son las sextas partes respectivas de los días del año lunar y del año solar bisiesto. Juan Ruiz sigue al maestro Ovidio en la asociación de estos símbolos con lo femenino y lo masculino, respectivamente, y no se olvida de demostrar que éste es el sentido de estos símbolos que él quiere transmitir al lector.

Como queda dicho, los cuatro Gozos de la Virgen que marcan comienzo y fin del libro tienen 39 coplas (13+11 y 7+8) para aludir a un acontecimiento decididamente femenino. Las dos composiciones sobre la Pasión de Jesucristo, una dirigida a la Virgen (1046–58) y otra a un público (1059–66), tienen 21 coplas (13+8). Pero el autor poeta, que aquí pretende ser el mismo narrador protagonista, se dirige a la Virgen ya en la cuadernavía 1045: 'A tí, noble Señora, madre de pïadat, / luz luziente al mundo, del çielo claridat, / mi alma e mi cuerpo ante tu magestat / ofresco con cantigas e con grand omildat.' La añadidura de esta cuadernavía a las coplas en metros líricos produce un total de 61 coplas, al cual se opone por cruce de cifras el número de las coplas líricas que no van dirigidas a la Virgen, sino a un público, 16 (8+8). Y la añadidura a los cuatro Gozos de la Virgen de las dos Pasiones de su Hijo produce un símbolo de lo masculino, factor de los días del año definido por el Sol – que es María: 'luz luziente al mundo', 'luz del día'.

Aquí conviene citar de nuevo estos versos: 'Gozos fueron siete / e años çinquaenta / e quatro çiertamente / ovo ella por cuenta' (1648 a–d). Los gozos y los años suman 61.

15. 'Sinon por el escotar'

El año lunar entero no se completa solamente con la añadidura de los dos meses que menciona la esquela mortuoria de la monja. Las 35 coplas del episodio de la dueña jovencísima (910–44) suman con las 24 de las piezas finales del libro, Envío (1626–34) y Gozos (1635–49), 59 coplas. Son los cabos extremos de la pierna izquierda del libro mujer, cuyas 370 coplas se dividen en 354 que denotan el año lunar y las dieciséis de los episodios de la viuda lozana y la devota (1315–20, 1321–30), los dos fracasos que preceden al episodio de la monja[130].

El empleo del número 354 es otro homenaje a Ovidio, quien en su libro tercero recoge en 354 dísticos dieciocho preceptos para las muchachas. Juan Ruiz emplea este símbolo femenino también en la estructura de equilibrio de todo el libro referida arriba, la que divide las 1700 coplas en dos mitades; los dos episodios amorosos primeros suman con el de Endrina 354 coplas, tantas como las otras doce aventuras. Contando las dieciséis coplas que en la pierna izquierda sobran al número lunar con las 370 de la otra pierna tendríamos 386, que es el número de dísticos del primer libro del *Ars amandi* – y otras tantas cuadernavías tiene el conjunto del episodio de Endrina y la entrevista con doña Venus que le precede (Ducamin 576–891, Juan Ruiz 557–942).

Pero ¿qué se estaba haciendo este Juan Ruiz? ¿Quería establecer de veras una relación entre el episodio de la dueña 'niña de pocos días' que muere envenenada y abusada[131],

[130] La pierna derecha comienza con el episodio de la vieja lasciva, a cuyas cinco coplas siguen 365 para recordar el año solar.

[131] Dorothy Sherman Severin, 'The Relationship between the *Libro de Buen Amor* and *Celestina:* Does Trotaconventos Perform a *Philocaptio* Spell on Doña Endrina?' (en Haywood y Vasvári (eds.), A *Companion*

y la santísima Virgen que a los doce años de edad fue Madre de Dios? Por extraño que parezca, esto es lo que hace el poeta del buen amor.

La mezcla de lo divino con lo humano que Cervantes hubo de achacar a Fernando de Rojas, Juan Ruiz la elabora como ejemplo de mala conducta seguido de un castigo ejemplar. Fue un pecado mayor el de dar el nombre del buen amor, del amor que es el de Dios, a una vieja malvada para que ésta saque de su seso con filtros amorosos a una joven incauta. El autor del *Lba* no piensa como el cínico protagonista, para quien el episodio es un 'buen manjar' seguido de mala suerte.

'¡Qué buen manjar, sinon por el escotar!' El castigo viene a raíz del pecado. La joven muere, el amante cae enfermo, es impotente para con la vieja lasciva anónima, y en la sierra, lejos de su leal vieja, tiene que someterse a la lascivia de unas mujeres que él no quisiera. Y el castigo no termina con el destierro en la sierra, ni con la ofrenda a Santa María del Vado, ni tampoco con el regreso de Trotaconventos, ya que todo lo que ésta consigue para su protegido, son dos meses de amistad platónica con Garoza.

Toda la parte tercera del libro es una historia de pecado y penitencia. El episodio de Endrina, en el cuerpo del libro mujer, separa de los tres episodios amorosos de la cabeza los once de las piernas. El once simboliza el pecado, la transgresión de los diez mandamientos, y al pecado del episodio de la joven siguen diez episodios de penitencia. El once simboliza también el laberinto en el que entra el protagonista, anti–Teseo ejemplar que en el centro del laberinto encuentra a un Minotauro femenino, la cuarta serrana, Alda de la Tablada.

Es la monja doña Garoza quien rescata al protagonista, supuesto arcipreste, convirtiéndolo por el momento de cínico mujeriego en hombre maduro y sabio. 'Mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor: / en quanto ella fue biva, Dios fue mi guiador' (1503cd). El nombre 'Dios' se da aquí cinco veces en tres coplas. 'En quanto ella fue biva', dos meses enteros. La muerte de la buena monja le causa al amigo 'nuevos cuidados', es decir: pesadumbres no conocidas, penas crueles. Para olvidarlas se pone a hacer 'muchas cánticas', y en esto le viene la noticia de la muerte repentina de la vieja. En las maldiciones contra la muerte, Juan Ruiz se mofa de su protagonista, quien se queja de la muerte de la vieja en vez de llorar la pérdida de su buena amiga[132].

Y una vez más Juan Ruiz nos comunica mediante la composición numérica un detalle de la mayor importancia. La muerte de la dueña muy joven y la de la monja provocan

to the Libro de buen amor, o.c., 123-27), al investigar la cuestión de si Trotaconventos encanta a Endrina, por motivos que no acierto a imaginarme no menciona siquiera el episodio de la dueña muy joven, que ofrece paralelos obvios con el que analiza, como el papel que juega una sortija (724b, 826c; luego 916b, 918c). Me parece que están mal traducidos (pág. 126) *está lleno de doblas* 826d ('because it [la sortija] is full of flaws') y *encantador malo* 868c ('the evil enchanter' en vez de shrewd).

[132] De ninguna manera corresponde a la intención de Juan Ruiz la idea de que Trotaconventos sea 'entremetteuse et intermédiaire entre le monde et Dieu, sans qui le "yo" ne pourrait atteindre le "buen amor / que es de Dios"' (Françoise Maurizi, 'Du bon usage du *Libro* et de l'amour', en: Dominique Breton e.a., *Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, Nantes 2005, 13-27; 27). Esto se dice a propósito de la copla 105, que la autora toma en serio, aunque sirve precisamente para introducir el fin del episodio con el argumento de que 'responder do no m' llaman es vanidat provada'. En las pp. 26-27 se da tres veces la falsa cita 'buen amor que es de Dios' en vez de la forma correcta 'b. a. que es el de Dios' que la autora escribe en las pp. 14 y 15. Y eso que dice en nota (p. 27): 'Il faut accorder la plus grande attention (...) aux ocurrences de "buen amor".' Otras incorrecciones: en cuerpo limpio por en el cuerpo linpio (p. 14), se puedan guardar por se puedan mejor guardar (17 y 26), pecado son por pecado pon (18), usar del amor loco por usar del loco amor (19), E Amor por El Amor (22), leye bien mis castigos por leye mis castigos (22), tablero por tablajero (23), prueva do por prueva lo (24).

al protagonista a enunciar el pío voto 'Dios perdone su alma' (943d, 1506d); con arrogante certeza, en cambio, termina las maldiciones contra la muerte provocadas por la desaparición de la alcahueta: 'Jesu Cristo conpróla / por la su santa sangre, e por ella perdonóla' (1568cd). Es la última de 51 coplas que comienzan con la noticia de la muerte de la alcahueta[133]. Decían los comentaristas a propósito del Salmo 51, que anuncia la perdición de los impíos[134], que el número (porque *traspasa* el 50) denota a quienes ya perdieron la posibilidad de remisión de pecados[135]. Para Trotaconventos no hay perdón: una vez más, Juan Ruiz se distancia del 'mançebo liviano' que es su protagonista.

16. Hacia el buen amor de Juan Ruiz

Llegado al fin de su libro, Juan Ruiz nos dice lo que *no* es el buen amor: 'No ha grado nin graçia el buen amor conprado' (1630d). El amor comprado de la prostitución no es bueno y el adjetivo *bueno* en este verso es irónico. Tampoco puede ser bueno, entonces, el amor que le procura al enamorado, a cambio de su dinero, la alcahueta que usurpa el nombre Buen Amor; lo deja traslucir Juan Ruiz en el proverbio 'El que al lobo enbía, a la fe, carne espera', que le oímos a la vieja dos veces (1328c, 1494c).

Santa María es 'de todo bien comienço e raíz' (19), 'comienço e fin del bien' (1626). Y la mujer no es 'mala cosa': si lo fuese, Dios 'non la diera / al omne por conpañera' (109)[136]. No hay contradicción. El tema del libro es el amor de hombre y mujer. En todo el *Lba* el protagonista, dechado de mala conducta, secuaz empedernido del amor loco, no goza ni una sola vez este buen amor de hombre y mujer. Don Melón quizá lo consiga después de forzar a Endrina y casarse con ella; pero él no cuenta, porque no es el protagonista del *Lba*, sino un Pánfilo romanceado. No carece de significado que la parte ovidiana del libro, la que interrumpe la autobiografía ficticia del yo narrador, es el tronco con los brazos del libro mujer: el que abraza a Endrina no es el mismo que se enamora de la monja Garoza.

No es verdad que Juan Ruiz, como quieren algunos, le da al lector la opción entre dos maneras de leer el libro. Pero el lector cuerdo, el lector que, esforzándose por encontrar las señales ciertas del buen amor, consigue entender sus razones encubiertas, encuentra a su prometida donde la escondió el sabio poeta que la formó. Se estimará feliz de haberse mostrado digno de esta 'dueña garrida' de papel y tinta; le sorprenderá el tener en la mano un libro que tiene pies y cabeza; le inspirará piadosa veneración por la Madre de Dios el que la forma del libro aluda a la Virgen a la hora de parir 'su fijuelo'. Y comprenderá que el poeta del buen amor no le enseña solamente estos dos caminos de abstinencia sexual, el de contentarse con la dueña de papel y el de adorar a Santa María[137]; sino que le está

[133] El conjunto de llanto y epitafio (1569-78) se divide en 4+2+1+3 para oponer estas diez coplas a las 1508-17, divididas en 1+4+2+3. Juan Ruiz engasta las 51 coplas de esquela mortuoria y maldiciones entre dos conjuntos de diez coplas.

[134] '51. Iis qui peccant interitum (3-7), iustis prosperitatem praenuntiat (8-11)' (nota al margen en la Vulgata).

[135] El Salmo 50 trata de penitencia y remisión. 'Nam et quinquagenarius numerus ad remissionem pertinet peccatorum. Vnde et in psalmo eiusdem numeri paenitentia et confessio et remissio rescripta est peccatorum...' (Beda, citado por Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese*..., o.c., 165).

[136] A Françoise Maurizi se le ocurre escribir a propósito de esta copla 109: 'L'argumentation est toujours aussi rigoureuse et toujours aussi pervertie' ('Du bon usage...', o.c., 21). Pero en esta copla nos las habemos con un Juan Ruiz serio y sincero.

[137] ¿Será mero dato geográfico lo que leemos cuando la segunda serrana despide al yo narrador? 'Sacóme de la choça, llegóme a dos senderos: / amos son bien usados, amos son camineros...' (985ab). Estamos en la copla

diciendo que 'el buen amor, que es el de Dios' incluye el buen amor de hombre y mujer. En su copla 109 Juan Ruiz glosa el primer relato de la creación del hombre, donde se lee lo que vuelvo a citar: 'Y crió Dios al hombre á su imagen, á imagen de Dios lo crió; varón y hembra los crió'. Éste es el mensaje del *Libro de buen amor*, que por eso mismo es un libro subversivo, puesto que declara por bueno algo que la Iglesia condena como pecado. Juan Ruiz contribuye su parte a la discusión sobre el celibato obligado de los sacerdotes[138].

17. PUNTO Y APARTE

Recapitulemos. Juan Ruiz es un autor erudito que esconde su sabiduría tras un estilo juglaresco y un tono socarrón. Marca con precisión comienzo y fin del *Lba* propiamente dicho y provee al lector de los medios para descubrir la forma del libro y mediante ésta la intención inequívoca del autor.

El análisis de la composición numérica presupone una sólida basis filológica y una lectura detenida, que preste la debida atención a los medios estilísticos de los que se vale el poeta para deslindar las partes y divisiones de la obra. El análisis de la estructura, a su vez, es indispensable para la crítica del texto. La gran regularidad del manuscrito de Alfonso de Paradinas permite adivinar con gran verosimilitud, que el análisis convierte en perfecta certeza, la cantidad de coplas que faltan. Si no faltasen setenta coplas a causa de la pérdida de algunos folios, tendríamos el texto completo de este manuscrito. Los repetidos anuncios de cantares que a continuación no se dan son una mistificación de parte del autor, y asimismo obedecen a su designio la aparente laguna del verso 925b y la forma irregular de las estrofas 1637 y 1643. ¿No dice el ingenioso que quería mostrar a los simples 'fablas e versos estraños'?

Quedan muchos problemas por resolver, pero el camino está abierto y el método se impone[139]. Basta ya del desaliento de los que, al encontrarse con este texto difícil, optan por la salida de emergencia de achacar a Juan Ruiz el haber querido crear un libro que admite dos interpretaciones, o muchas interpretaciones, lo cual equivale a un libro ininterpretable. Juan Ruiz quiere ser entendido y nos provee con los medios para entenderlo. Al fin y al cabo, el *Libro de buen amor* es un libro abierto, sí, pero en este solo sentido: abierto para que entremos en él para buscar al autor, que tan sólo dentro del libro se dará a conocer.

'Fasta que el libro entiendas, d'él bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál' (986cd). Decir mal del *Libro de buen amor*; no se me ocurre. Muy al contrario, aun sin pretender que lo entiendo, lo pongo sobre mi cabeza.

41 de la pierna derecha. En la inmediata, el cnésimo aviso de entender bien el libro: 'ca tú entenderás uno e el libro dize al' (986d).

[138] José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 299 y *Temas del Lba*, o.c., 61, toma tan en serio como yo las estrofas 108-110, y cierra su estudio con las palabras: 'El Arcipreste rechaza el ascetismo y el celibato de los clérigos y de los religiosos y en el *Libro* se manifiesta un naturalismo y un didactismo muy parecido al que representa en la literatura francesa el *Roman de la Rose* de Jean de Meung, una conciliación del naturalismo aritotélico y la fe cristiana, los dos presentes en el *Libro del Arcipreste de Hita*.'

[139] Repito que no pretendo que el análisis de la composición aritmética resuelva todos los problemas que un poema presenta. En sus palabras de valoración del II Congreso de Alcalá la Real, el 12 de mayo de 2007, Alan Deyermond dijo que serán necesarias 'media docena' de aproximaciones al *Libro de buen amor*. Seis métodos quizá sean pocos. Conste que el análisis estructural –que en su aplicación a poemas medievales no puede desatender la composición aritmética– es indispensable, tan indispensable como cualquier otro método, y más útil que algunos otros. Sería de desear que les mereciese más atención a los investigadores el análisis de la estructura aritmética de poemas medievales y muy especialmente la del *Libro de buen amor*.

"De cómo el Arcipreste fue enamorado e del enxiemplo del Ladrón y del Mastín". Una interpretación en clave económica[1]

Natalia Escapa García, Diana Gañán Gutiérrez, Carolina García Moreno,
Ana Jiménez-Alfaro Vallejo, Rocío Lara Porras,
Isabel Moreno Sáez y Olga Tarrat Linde.
Universidad de Málaga

Siguiendo el camino propuesto en el anterior "Congreso Internacional sobre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el *Libro de Buen Amor*", sobre el interés de abordar el análisis de las obras literarias desde una perspectiva económica (ver García Lizana, 2004[2]), nos ocupamos aquí de las estrofas 166 a 180, tomadas de la impresión 7ª de la edición de Alberto Blecua[3], que corresponden al poema "*De cómo el Arcipreste fue enamorado e del enxienplo del Ladrón y del Mastín*".

En primer lugar, antes de empezar con el análisis del poema, procederemos a definir ciertos tecnicismos, que nos serán necesarios para dar agilidad y claridad a nuestro trabajo[4]:

- *Utilidad marginal:* satisfacción adicional o variación que experimenta la utilidad que obtiene un sujeto consumiendo una unidad más de un bien.
- *Relación marginal de sustitución:* Cantidad máxima de un bien a la que está dispuesta a renunciar una persona para obtener una unidad más de otro. Es el cociente entre las utilidades marginales de los dos bienes consumidos:

$$RMS_{1,2} = \frac{\text{UMg bien1}}{\text{UMg bien2}}$$

- *Asignación eficiente:* asignación de los bienes en la que no es posible mejorar el bienestar de un individuo sin empeorar el de otro.
- *Información asimétrica:* Situación en la que un comprador y un vendedor tienen información diferente sobre una transacción (que ambos realizan).

Una vez definidos estos conceptos comenzamos con el análisis del poema. Éste lo podemos estructurar en cuatro partes:

[1] Agradecemos al profesor García Lizana los comentarios, observaciones y ayuda prestada para la realización de este trabajo.

[2] García Lizana, A. (2004): "la Economía en el *Libro de Buen Amor*". En Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros (2004): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9-11 de mayo del 2002*. Ayuntamiento de Alcalá la Real (Jaén) y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, pp. 395-408.

[3] Arcipreste de Hita (2006): *Libro de Buen Amor*. Edición de Alberto Blecua. Cátedra, Madrid.

[4] Para las definiciones que siguen hemos tenido en cuenta a Pindyck, R. S. y Rubinfeld, D. L. (2001): *Microeconomía*. Pearson Educación, Madrid.

La primera es una introducción que correspondería a las estrofas 160 a 169, ambas incluidas. En esta introducción se muestra que la costumbre es como una segunda naturaleza y, por lo tanto, difícil de eludir. Así, pues, dado que es costumbre de mancebos tener una enamorada (estrofas 166 y 167), nuestro protagonista intenta conquistar a una tercera dama, después de dos intentos fallidos hacia otras. En estos versos, en las estrofas 168 y 169, se puede ver una descripción de cómo es esa tercera dama, la cual pertenece a la nobleza, es culta y virtuosa.

La segunda parte del poema comprende las estrofas desde la 170 hasta la 173, ambas incluidas, donde se muestran los esfuerzos del Arcipreste para conquistar a la dama, y la respuesta de la misma a su mensajero, exponiendo claramente las motivaciones que mueven al pretendiente y a la pretendida.

La tercera parte del poema comprende las estrofas desde la 174 a la 178, donde el Arcipreste utiliza una historia metafórica comparando la situación del cortejo e intento de conquista con la situación del ladrón que va a robar e intenta ganar el afecto del mastín que vigila la propiedad objeto de deseo.

La última parte del poema correspondería a las estrofas 179 y 180, donde el protagonista, de nuevo rechazado, se siente humillado, por el esfuerzo que ha hecho sin conseguir nada a cambio; pero ante este desánimo, no se rinde; si bien su rabia intentará canalizarla en otra dirección.

Después de esta breve estructuración del poema, vamos a centrarnos en el análisis económico del mismo, debiendo anotar ante todo la variedad de recursos desplegados por el autor, para transmitir al lector su mensaje, justificándolo de manera comprensiva y razonable para que sea aceptado.

Así, desde un punto de vista empírico podemos destacar el hecho de que aluda a vivencias compartidas en aquella época, sobre usos, situaciones, prácticas o personajes, como, p. ej., la inclinación o costumbre de que cada mancebo busque tener una enamorada, para "solaz bueno del amor con amada". Esto puede verse en las estrofas 166 y 167, donde nuestro protagonista, después de haber intentado engatusar a dos damas sin haber salido victorioso en su intento de conquista, intenta lo mismo con una tercera, muy distinta a las dos anteriores, virtuosa y recogida.

Pero, como en otros lugares del *Libro*, el Arcipreste pretende dotar a su argumentación de un soporte intelectual, apelando a fuentes de autoridad ("Como dize el sabio..."), y planteando un ejercicio netamente racional, destacando, por ejemplo, el mecanismo de intercambio, puramente lógico, que se puede ver en las estrofas 170 a la 173 incluidas, que correspondería a la segunda parte del poema, en función de lo que hemos estructurado antes. En realidad, tal intercambio, como ocurre desde un punto de vista económico, en general, parte de la existencia de una *necesidad*. En este sentido, nuestro autor actúa en este poema concreto del mismo modo que para el libro en su conjunto, como ya se indicaba en García Lizana (2004); es decir, iniciando su discurso tomando como punto de partida la existencia de una *necesidad* humana, de índole económica, ya que para ser satisfecha debe recurrirse a bienes de carácter limitado y susceptibles de usos alternativos. Como veíamos en la primera parte, es la necesidad que sienten los mancebos la que mueve al Arcipreste a buscar un recurso o bien, que sólo puede suministrar la dama, la cual en principio es reacia a ello. La identificación práctica de costumbre y naturaleza, como explicación de la necesidad, no deja de ser relevante en este sentido. Según Pereira

y Zahareas (1995, p. 353)[5], la alusión al "sabio" se refiere a Aristóteles, quien en su *Etica a Nicómaco* señala que "El hábito es difícil de cambiar porque se parece a la naturaleza". En realidad, tal manera de ver el problema estaba bastante generalizada, siendo de interés al respecto el símil de cómo los hábitos terminan por impregnar a los sujetos del mismo modo que un tinte impregna un tejido, viniendo a ser como una segunda naturaleza Así Platón, en *La República*, aludiendo a la marca indeleble de la educación aplicada sistemáticamente sobre los educandos, o Ibn Jaldún cuando se refiere a las habilidades técnicas de determinados pueblos (ver García Lizana 2000, p. 312)[6].

Como ocurriría con cualquier otra necesidad económica (es decir, cualquier necesidad que sólo pueda satisfacerse con recursos escasos y susceptibles de usos alternativos), una vez identificado el recurso, el sujeto inicia una relación con la otra parte para conseguirlo. Como se puede ver, se trata de una relación propia de una economía de intercambio (trueque), en que dos participantes o más intercambian bienes. Con el propósito de alcanzar un "solaz bueno" y culminar el intercambio entre ambos, dadas las condiciones de la dama, el protagonista le ofrece no objetos materiales, sino "trobas e cantares"; pero ella le rechaza, ya que la *utilidad marginal* que le reporta dicha relación es menor que la *utilidad marginal* imputable al bien que pierde como consecuencia de la relación, ya que esta joven es muy devota a Dios, y no quiere renunciar a Él ni al Paraíso (cuyo valor debe ser infinito de acuerdo con las convicciones de la joven) por algo fugaz ("pecado del mundo que es sonbra de aliso"), como le supondría una relación con el mancebo ("los omnes en dar poco por tomar grand riqueza"). El rechazo a la relación se acompaña de la no aceptación del regalo, utilizando un argumento netamente económico en el terreno del intercambio: "quien toma dar debe".

Por otra parte, al mancebo le da igual mantener una relación con esa dama o con otra, ya que todos sabemos de los múltiples intentos por parte del Arcipreste para conquistar a damas diversas. No le vale la pena preocuparse excesivamente por la misma ("Por lo perdido non estés mano en mexilla").

En definitiva, esa relación de intercambio no se va a llevar a cabo, porque para que se dé, ambas partes tienen que tener una compensación suficiente. Ocurre igual en el ejemplo del perro y el ladrón: en este caso, el perro pierde la confianza de su amo y arriesga su salud, como se expresa en los versos "No quiero mal bocado, non serie para mí sano; por el pan de una noche non perderé cuanto gano".

Es decir, en la relación de intercambio no se produce un equilibrio, ya que la *utilidad marginal* que le reporta a la dama (o al mastín) el bien que le ofrecen, no compensa la *utilidad marginal* del bien al que tienen que renunciar. Es decir, la RMS1,2 no favorece, precisamente, la aceptación por parte de la dama.

El caso del mancebo es diferente. Por una parte, en esta relación de intercambio se puede ver claramente una situación de lo que más arriba hemos denominado *información asimétrica*, favorable al mancebo, quien, en el proceso de conquista, no le dice a ella realmente lo que quiere conseguir con su amor, como tampoco el ladrón lo transmite con

[5] Pereira, O. y Zahareas, T. (1995): "Notas". En Arcipestre de Hita (1995): *Libro del Arcipreste o de buen amor*. Espasa–Calpe, Madrid.

[6] García Lizana, A. (2000): "Fronteras en el tiempo. Una aproximación al estudio de la dinámica evolutiva en el pensamiento económico de Averroes e Ibn Jaldún". En F. Toro Ceballos, y J. Rodríguez Molina, (2000): *III Estudios de Frontera. Convivencia, Defensa y Comunicación en la Frontera*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén, pp. 293–315.

respecto al perro (dentro del pan que le ofrece están escondidas las "çaraças"). Aunque no conocemos las cantigas remitidas a la dama, dado el contexto podemos suponer que en ellas debería ofrecerle un amor puro y verdadero como pudiese querer ella; pero este amor que le ofrece es falso, porque lo que pretende conquistando a la dama es obtener un buen solaz.

Respecto a la asignación de recursos escasos y alternativos, ponemos de relieve la estrofa 170 donde destaca el siguiente verso "Quien en el arenal sienbra non trilla pegujares", en donde se recoge el trabajo realizado por el mancebo para cortejar a su "amada", la oferta de poemas y buenas intenciones, etc., que bien pudo emplear en otros menesteres o en otras damas. Al rechazarlo la dama, pensamos que aumenta aún más la escasez del bien buscado, y, con ello, las posibilidades de satisfacer su necesidad; porque al igual que al sembrar en terreno inapropiado (un arenal) los campesinos no consiguen frutos ("non trillan pegujares"), en este caso del rechazo amoroso pensamos que ocurre lo mismo, ya que él pretende recoger "el fruto del amor" de ella, por los motivos que hemos comentado anteriormente, pero cuando ella le rechaza, vemos que su necesidad queda insatisfecha, y su frustración le lleva a pelear con el Amor, origen de sus problemas.

En síntesis, podemos decir que el intercambio será únicamente beneficioso para ambos cuando la RMS ^{Dama} sea compatible con la RMS ^{Mancebo}. Ambos *maximizarían su satisfacción* como fruto del intercambio de su "Amor". Pero existe un problema, ya que la RMS $^{Dama}_{1,2}$ no deja muchas opciones: ella no está dispuesta a renunciar a una unidad (¡la única!) del bien "Dios y Paraíso" por obtener una unidad más de "Amor".

En este caso observamos que la *asignación eficiente* no es posible, ya que la mejora que para el mancebo reportaría el intercambio no supone en ningún punto una mejora en el bienestar de la dama, sino más bien un perjuicio para ella. Además, el problema de información asimétrica hace desconocer las preferencias mutuas: ella desconoce las intenciones del mancebo; pero, posiblemente, él tampoco conoce hasta donde llega la fe de la dama, que ha infravalorado, moviéndole a sembrar "avena loca ribera del Henares". No observándose, por tanto, una situación eficiente en las condiciones de intercambio, pues, como dice la dama, "el mal mercar non es franqueza".

Le *Livre de Bon Amour*. Traducir al francés la obra de Juan Ruiz

Michel García
Université de París III

Debería empezar mi ponencia explicando cómo se me ocurrió proponer a los asistentes de mi seminario realizar una traducción al francés del *Libro del Arcipreste*[1]. Lo haré, desde luego, pero consciente de que mis explicaciones o justificaciones se limitarán a aportar una información, por superficial, muy baldía para el asunto. En efecto, hasta cierto punto, la traducción es un ejercicio "natural" por no decir "fatal", en la medida en que es natural o fatal para un lector y, más aún, para un lector universitario, sentir como una obligación hacer asequibles a sus coterráneos las obras maestras que a él le es dado disfrutar en la lengua original. Por si no bastara esta tentación, se da el caso de que, a lo largo de su cursus, un hispanista francés ha manejado casi a diario las técnicas de la traducción (directa e inversa), no sólo como modo de aprendizaje de las sutilezas del castellano sino también como ejercicio de cualificación para la obtención de los diplomas universitarios. Por fin, su propia lectura de la obra, por mucho que luche en contra, supone una constante búsqueda de equivalentes en su idioma nativo (o cultura dominante).

La propuesta que hice a mis colaboradores a principios de los años 1990 recibió por esas mismas razones un aplauso unánime, no sólo porque cada miembro del seminario se sentía en la misma disposición mental que yo frente a ese monumento de la literatura castellana medieval, sino también porque, es mera suposición mía, la perspectiva de una reflexión colectiva les garantizaba que conseguirían resolver las muchas dificultades con las que cada uno por su parte se había enfrentado en la lectura de dicha obra. Yo me sentía menos optimista, seguro de que, a fin de cuentas, la suma de nuestras ignorancias no se transformaría por arte de birlibirloque en un infalible saber y que nuestra traducción dejaría tras sí muchas oscuridades. Más aún, como iniciador y artífice principal de esa labor, sentía el peso de una tremenda responsabilidad, ya que me comprometía a producir, en contra de toda verosimilitud, un texto francés que pretendiera ofrecer un exacto equivalente del original castellano. Espero que a ninguno de Ustedes se le haya cruzado por la mente que yo cayera en tamaño pecado de orgullo. Estaba convencido que lo que saldría de nuestras manos sería un palidísimo reflejo de la obra del Arcipreste[2].

Entonces, ¿por qué atreverme, a pesar de todo, dirán Ustedes? Por dos motivos principales. El primero y principal era la virtud que suelo prestar a los trabajos realizados en común, que se viven como una aventura intelectual colectiva, modo eficiente de apretar los lazos entre los componentes del grupo concernido. La segunda, menos confesable, es

[1] Michel Garni, *Livre du Bon Amour: texto castillan du XIV^e siècle*, Paris, Stour, 1995.

[2] Aún contando con el asesoramiento de persona tan cualificada como mi admirado colega Jacques Joset que aceptó con gentileza hacer un repaso del borrador. Con todo, quede constancia de que en nada se le puede achacar los defectos de la traducción, que me atribuyo íntegramente.

que se echaba mucho de menos una traducción de esa obra al francés, y que la nuestra, cualquiera que fuera su calidad, no sufriría la comparación con ninguna otra. Teníamos todas las de ganar. Suponiendo que algún hispanista mal intencionado tuviera la idea absurda de leer atentamente nuestro texto y de criticarlo, estábamos seguros de que ningún lector francés de la obra se enteraría y que aquello no pasaría de ser una polémica aúlica, ergo desdeñable en sus consecuencias.

Sirva este derroche de confidencias cínicas como testimonio, a modo de sermón jocoso, de las angustias que asaltan al traductor el día en que se entera de que la vaga idea que ha soltado en público le rebota en la frente bajo forma de una aprobación contundente ante la que no hay manera de huir.

DIFERENCIA DE OBJETIVOS

La traducción es una *praxis* que tiene por objeto producir un texto de características predefinidas por el modelo que pretende reproducir. Dicho de otro modo, el traductor no puede quedarse, como el crítico, comentarista o glosador (como se le querrá llamar) en el umbral de la obra que comenta y valora, o limitarse a tal o cual aspecto de la misma en detrimento de otros. Está obligado a asimilarla y restituir un texto, lo más acabado posible, usando una herramienta, el idioma "meta", ajeno al original.

Esto no significa que haya que considerar a la traducción únicamente bajo el enfoque de una operación práctica, ni que el empirismo sea el único criterio a la hora de actuar. Parece inevitable fijar un mínimo de principios intangibles, aunque sólo sea para disponer de una solución única para atender a unas mismas dificultades que se reproducen a lo largo del texto. Tratándose de una traducción colectiva, la necesidad es aún mayor porque se hace imprescindible armonizar criterios por poco que se pretenda ofrecer la indispensable coherencia exigida a la obra traducida. Utilizaré esa diferencia existente entre la práctica del traductor y la del comentarista como hilo de mi ponencia.

Las dos prácticas, traducir y comentar, se proponen comunicar al lector unas claves de comprensión de la obra. Las analogías no van más allá, en efecto, cuando el comentarista restituye un significado, el traductor restituye un texto, y la clase de discurso que resulta de cada una de esas dos operaciones es radicalmente distinta: un metadiscurso para aquélla, un calco para ésta. Añadiré que la radical diversidad de los dos ejercicios implica una variedad de enfoques también opuestos. Tomaré un aspecto fundamental del *Libro del Arcipreste*, a saber su presunta unidad, tema de reflexión recurrente entre la crítica, desde que el Padre Sarmiento diera a conocer la obra. Cualquier crítico que se haya acercado al texto se ha enfrentado con esa interrogante. Como es bien sabido, las opiniones oscilan entre dos extremos: unos interpretan la obra como una miscelánea, otros como un conjunto dotado de una fuerte unidad. Cada uno de esos enfoques se apoya en argumentaciones que echan una luz distinta tanto sobre las circunstancias de la composición como sobre el significado de la obra.

Recientemente, nuestro colega Hugo Bizzari ha aportado un elemento más al debate, haciendo resaltar la "heterogeneidad linguística" del *Libro*, en sus numerosas manifestaciones[3]. La riqueza del vocabulario se manifiesta por el recurso a una terminología de una asombrosa tecnicidad, que incluye por eso mismo numerosos *happax*, y por el uso frecuente por no decir sistemático de sinónimos. Por otra parte, el autor

[3] Hugo O. Bizzari, "Un problema de estética en el *Libro de Buen Amor*: la heterogeneidad linguística". *Revista de Poética Medieval*, 16 (2006), pp. 203–223.

mezcla los registros expresivos, desde el más culto al más popular. Inserta empréstitos a lenguas extranjeras: el latín de la liturgia, palabras árabes, lingua franca gala. Concluye nuestro colega afirmando que esas variaciones linguísticas "colaboran[n] a la creación de una obra heterogénea".

¿Cómo actuará el traductor ante un hecho tan evidente como la heterogeneidad aparente del texto? ¿ En qué medida se siente concernido? o, dicho de otro modo, ¿hasta qué punto debe zanjar ese debate en su práctica traductora? Me atreveré a decir que, aparte de la dificultad de identificación de vocablos, que comparte con los editores, el traductor no puede hacer menos que alegrarse de esa diversidad porque es consecuencia de la riqueza del texto, la cual incidirá favorablemente en su propia labor, dado que es siempre más halaguëño habérselas con una obra repleta de significados que con una que tienda a la univocidad semántica. Lo que sí le parece evidente es que, de ningún modo, debe poner coto a la creatividad estilística de que hace alarde el autor, sino que tiene que procurar que su lector pueda disfrutar plenamente de ella. En ese sentido, el traductor acompaña sistemáticamente al autor cada vez que se evade por sendas imprevistas o incógnitas. Esa actitud se diferencia radicalmente de la del crítico. Mientras éste somete la obra a una forma de violencia, extrayendo de ella el menor signo que le pueda ayudar en su empresa explicatoria, disecándola, incluso modificando la letra cuando lo exige la imperativa norma filológica, el traductor la mima, la halaga, la acompaña cuando peca contra la norma, comparte con fruición su jardín de delicias, aunque sea pecaminoso.

Para ilustrar esta diferencia nada mejor que el episodio de las horas canónicas. Si bien los críticos suelen coincidir en la definición del alarde poético que supone, –aprovechamiento paródico de las oraciones que se cantan en coro en las distintas horas del día litúrgico para marcar las sucesivas etapas de una empresa de seducción–, el pasaje se presta a infinitas glosas dada la imbricación de registros y recursos utilizados por el poeta. Sin embargo, es uno de los fragmentos que menos trabajo cuesta al traductor por el reducido margen de iniciativa que le es concedido. La obligada reproducción de los términos latinos en el mismo lugar de la copla y del verso, la necesidad de tener en cuenta el sentido literal de esas fórmulas y el efecto de contraste exigido por el recurso al registro romance más trivial limitan la labor del traductor prácticamente a rellenar unos huecos predefinidos.

De hecho, salta a la vista que ese fragmento no exige tanto una comprensión precisa y aislada de cada uno de sus elementos, sino que supone una adhesión global del lector (y del oyente) a una forma que se caracteriza por un recorrido narrativo sin sorpresa (un día es un día) y por la repetición de recursos estilísticos similares. El traductor se conforma con hacer palpable esos efectos sin tener que asumir a rajatabla el deber de restituir la literalidad de las palabras romances.

374. « Tu dis fort bien tes heures avec de joyeux drilles :
cum his qui oderunt pacem, en accordant ton psalterion;
tu dis Ecce quam bonum, avec grelots et bassines,
in noctibus extollite, puis tu vas à matines.

375. « Devant chez ton amie, tu commences à entonner
Domine labia mea, chantant à gorge déployée,
primo dierum omnium, de tes instruments à jouer,
nostras preces ut audiat et les fais se réveiller.

387. « Jusqu'au quod parasti tu ne veux les lâcher,
ante faciem omnium tu sais t'en écarter,
ad gloriam plebis tuae tu les fais s'abaisser :
tu dis "Salve, Regina" si elles ont à protester.

DEL SIGNIFICADO: ENTENDER Y TRADUCIR

Contrastando con esa relativa tranquilidad del traductor frente al texto, que el filólogo no puede compartir con él, está la situación contraria. Nadie, en efecto, obliga al crítico a tratar tal o cual aspecto de la obra, si no lo necesaita para su demostración, en cambio, el traductor no puede dejar de enfrentarse al texto en su integralidad y dar cuenta de cada uno de sus componentes. Por lo menos es lo que pensó el equipo de traductores. Porque, aunque resulta feo delatar a los colegas, la práctica de algunos admite ciertas coartadas. La peor y menos confesable es negarse a enfrentarse con la dificultad. ¿Cuál de nosotros no se ha llevado el disgusto, al recurrir a una traducción ya publicada, de constatar que el traductor se había saltado a la torera un pasaje arduo, no sin dificultar así la comprensión de todo un fragmento? La huida ante el peligro es medida prudente pero nada aconsejable desde el punto de vista de la ética del traductor. ¿Cómo hacer frente a ese tipo de dificultad?

Antes de llegar a una solución aceptable, hemos tanteado bastante, alternando momentos de exaltación ante un aparente hallazgo satisfactorio con la consiguiente desilusión al apreciar, recuperada la calma, de que la mirífica solución no valía. Resulta curioso, aunque, pensándolo bien, bastante natural, cómo una dificultad de interpretación es capaz de liberar una imaginación desabrida, cómo la sinonimia y la perífrasis ofrecen a un grupo de apasionados colaboradores un sinfín de posibilidades insospechadas. Admitiendo aún que esa técnica puede deparar alguna solución, las conseguidas de ese modo no dejan de ser aisladas y aleatorias. No valen como principio metodológico.

La verdadera clave, si existe, o, mejor dicho, la más satisfactoria exige una adecuación la más estrecha posible con el contexto que envuelve a dicha dificultad. Para conseguirla, hace falta a la vez hacer uso de prudencia y de imaginación. Quizás la mayor dificultad para la traducción del *Libro* de Juan Ruiz, resida en la distancia cronológica y geográfico-cultural propia de una obra compuesta hace casi siete siglos en un contexto político marcado por un destino que no tiene equivalente exacto en la Francia de entonces. En este sentido, las claves de lectura que nos proporciona por ejemplo José Luis Pérez López sobre cierta terminología relacionada con la vida eclesial de la metrópoli o algunos aspectos legales de la misma, resultan utilísimas[4]. Pero existen otras oscuridades imposibles de interpretar, sin duda porque remiten a la vida del estrecho círculo que rodeaba al poeta y no exigían una formulación explícita para cobrar todo su significado, sino que les bastaba un estilo alusivo dado que el poeta y sus oyentes o lectores se entienden "a media palabra". A veces, esos misterios no impiden saborear tal o cual pasaje, porque el sentido general es suficiente para satisfacer la espera del lector. Éste es el caso de la *Cantiga de los clérigos de Talavera*. No importa, al fin y al cabo, que no captemos a qué canónigo en particular se refiere el poeta cuando denuncia tal o cual comportamiento incorrecto: lo que cuenta es la denuncia graciosa de un modo de vida poco conforme con la norma eclesiástica, compartida por todo el cabildo, sin que ninguno de sus miembros

[4] José Luis Pérez López, "El *Libro de Buen Amor* y la iglesia toledana". *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM* (1999), Santander, Alcalá de Henares 2000, pp. 1443–1467.

sienta cualquier empacho por ello. En esa falta de sentido ético más elemental es donde reside lo cómico del asunto.

1696. « J'aime mieux renoncer à toutes mes prébendes
et à ma dignité et à toutes mes rentes
plutôt que ma Bonneheure subisse cette offense.
Je crois que beaucoup d'autres choisiront cette sente. »

1697. « Quoique nous soyons clercs, nous sommes ses sujets;
nous le servons fort bien, en toute loyauté;
le roi, il le sait, lui, que nous sommes de chair
et il *compâtira* à *ces maux qui nous* frappent.

1698. « Que je laisse ma Bonneheure que je pris l'an dernier?
Si je l'abandonnais, j'en recevrais grand dam,
car je lui ai donné douze mètres de drap;
hier, par ma tonsure!, elle est allée aux bains.

1699. « J'aime mieux renoncer à toutes mes prébendes
et à ma dignité et à toutes mes rentes
plutôt que ma Bonneheure subisse cette offense.
Je crois que beaucoup d'autres choisiront cette sente. »

Otro gallo nos canta la copla 972:

Después desta ventura fuime para Segovia
non a conprar las joyas para la chata troya
fui ver una costiella de la serpiente groya
que mató al viejo Rando segunt dize en Moya.

¿Qué habrá querido decir Juan Ruiz en los dos últimos versos? Dudo que algún día se sepa porque es demasiado evidente que se trata de una alusión a una tradición local cuya memoria han perdido los propios segovianos. Dada su total ignorancia del significado de esos versos, el traductor no sabe no ya cómo restituirlo, ya que resulta imposible, sino a qué agarrarse para hacerlo literalmente comprensible para el lector. Su opción consiste en prolongar la aventura "amorosa" de la serrana, interpretando algunas de las palabras oscuras bajo ese prismo. Así "costiella" y "serpiente" remitirán a la mujer y a la tentación de la que se hace el instrumento en el paraíso. Al mismo tiempo, prolongará la metáfora haciendo del tal Rando, por ser viejo, víctima de los apetitos femeninos. En resumen, después del trauma de la violación sufrida por el narrador de manos de la serrana, se desquita visitando a una de las señoritas complacientes que viven en una acogedora posada del camino.

Después de dar cuenta de una manera aceptable de la dificultad principal de la copla, de naturaleza semántica, el traductor opta por someter las palabras–rimas, de significado impreciso, a un tratamiento fónico, procurando que la traducción de "troya" rime con la de Segovia: "truie" (una de las interpretaciones propuestas por los editores)– "Ségovie"; y que las otras dos palabras–rimas rimaran entre sí. En "groya"se quiso ver una referencia

al color rojo [rubeus], en francés "rouge", lo que ofrecía una rima fácil al topónimo más o menos imaginario de "Moya" en "Mouge". El resultado adoptado es el siguiente:

> 972. Après cette aventure, j'allai à Ségovie
> non point pour les atours d'une si rustre truie;
> j'allai voir fille d'Eve, où pend le serpent rouge,
> qui tua le vieux Rando à ce qu'on dit chez Mouge.

Valga este ejemplo para ilustrar concretamente la gran variedad de recursos que exige la traducción de una obra en muchos aspectos enigmática, pero también, paradójicamente, las amplias vías que ofrece a la imaginación de un traductor, por poco que esté versado en el contexto literario que arropa esa obra.

ACERCA DE LA VERSIFICACIÓN

Otro de los componentes de la obra que ayudan a distinguir la empresa traductora de la crítica es la versificación, tema esencial si los hay, porque las opciones al respecto inciden además en la fijación del texto, ya que el estudio filológico echa mano a ese factor, decisivo a la hora de situar los testimonios en la tradición. Sigue vivo ese debate entre los eruditos, por una parte los que admiten por parte del autor cierta *laxitud* ante las exigencias de la prosodia y, por otra, los que atañen a los copistas los defectos de una versificación que consideran como perfecta en su concepción. Confieso haber sido, y, aunque con ciertos matices seguir siendo, "corominiano" en este campo, aunque no hasta el extremo de imitar al ilustre editor en su afición enmendatoria. Parto del supuesto según el que Juan Ruiz sabía versificar, como lo demuestran ampliamente sus piezas líricas y religiosas, que ofrecen, además de una gran variedad de formas, un –casi– impecable rigor prosódico. Sería sorprendente que, habiéndose mostrado tan perito en la disposición formal de esos poemas, el trovador se mostrara incapaz de seguir una norma fija en la versificación de sus coplas cuadernas.

Verdad es que no sabemos hasta qué punto las normas enunciadas por los propios poetas del *mester de clerecía*, que los críticos (yo el primero) suelen considerar como inexcusables e incluso definitorias y genéricas, han sido aplicadas realmente en la composición de sus obras. Nuestro colega René Pellen, en un trabajo reciente basado en un estudio de las rimas en la obra de Berceo, llega a la conclusión de que resulta palmaria "la distancia existente entre el modelo prototípico que del mester de clerecía se han forjado poco a poco los filólogos y la realidad textual que a cada paso recuerda que del dicho al hecho hay gran trecho"[5]. Lo mismo se podría decir del supuesto isosilabismo de versos y hemistiquios, con la consiguiente discusión sobre unión y separación de sílabas cuando dos vocales están en contacto (sinalefa, sinéresis / dialefa, diéresis). No me pronunciaré aquí, salvo para decir que me parece arriesgado deducir de la obra de Berceo consecuencias aplicables a los autores del mester del siglo XIV, que el análisis de las rimas del *Libro Rimado*, que he emprendido hace poco, no parece llevarme a las mismas conclusiones que Pellen, sino a una regularidad muy superior. No son discusiones vanas, porque cada opción lleva consigo consecuencias para la lectura de los textos.

[5] René Pellen, "El diccionario de rimas de Berceo. Primer esbozo" en *Studia in honorem Germán Orduna*. L. Funes y J. L. Moure (editores). Consejería de Cultura (Cantabria), año Jubilar Lebaniego AHLM Universidad de Alcalá, 2001, p. 520.

Y allá voy, porque, para el lector de una traducción –y, por consiguiente, para el que la lleva a cabo–, lo esencial no está en la teoría sino en la praxis, no en el principio sino en el efecto, y éste se recibe principalmente a través del oído, aunque la lectura sea silenciosa. Tomemos la copla 44 que, si bien presenta variantes entre los testimonios, en cada uno de ellos ofrece una versificación sin falla (cito por J. Joset).

Palabras son de sabio e díxolo Catón
que omne a sus coidados que tiene en coraçón
entreponga plazeres e alegre razón
ca la mucha tristeza mucho pecado pon.

Cuando lee u oye una copla como ésta, el traductor no tiene otra idea que restituir íntegramente todos los elementos que contribuyen a producir esa sensación de un sistema perfectamente equilibrado: regularidad métrica, subrayada aquí por la sucesión sistemática de un primer hemistiquio paroxítono y un segundo oxitóno, y exactitud de la rima. Todos esos elementos concurren, cada uno por su parte, al resultado final. Por consiguiente, lo ideal sería reproducirlos todos y cada uno en la traducción. Desgraciadamente, es empresa prácticamente imposible.

El obstáculo más evidente está en la restitución de la rima. ¿Por qué? Porque la rima tiene como soporte una única palabra y que el equivalente de esa palabra no suena forzosamente igual en los dos idiomas. Si, en el original, esa palabra no presenta un peso semántico pleno, como puede ser un adverbio o algunos adjetivos puramente decorativos, siempre queda la posibilidad de encontrarles sinónimos aproximativos o, mejor aún, de desplazarlos de la rima, invirtiéndolos con la palabra anterior, con la condición, claro está, de que esta palabra responda fónicamente a la exigencia de la rima. También un verbo puede prestarse a esa operación, en la medida en que otra forma conjugada del mismo puede convenir. La cosa resulta más difícil cuando la palabra concernida es un nombre de persona o un sustantivo, por definición reacio a sustituciones de ese tipo. En el caso de esta copla, una sola palabra rima se conserva íntegra en el paso al francés: "Catón". Traducir "razón" por "raison" no es imposible, porque la palabra francesa poseía también una acepción similar en la época, pero supone, por lo menos, una nota, lo que conviene evitar en una traducción. De todos modos, sólo dos de las cuatro palabras permiten mantener la rima del original.

Ce sont les mots d'un sage puisque l'a dit Caton
Doit mêler des plaisirs et joyeuses raisons

En efecto, por mucho que queramos, "coraçón" no se traducirá por otra cosa que por "cœur" y "pon" por un verbo que sonará forzosamente de manera muy diferente o, si se antepone, quedará sustituido por "péché" para traducir "pecado". A falta de una solución satisfactoria, no queda, pues, más remedio que hacer caso omiso de la rima y favorecer el sentido, aunque se rompa así la musicalidad de la copla original.

44. Ce sont les mots d'un sage, c'est Caton qui l'a dit :
l'homme à tous les soucis qu'il porte dans son coeur
doit mêler des plaisirs et des propos joyeux,
car la grande tristesse engendre grand péché.

La generalización de ese tipo de dificultad a lo largo de toda la obra incita al traductor a no preocuparse demasiado de las rimas, salvo si las equivalencias fónicas entre palabras castellanas y francesas lo permitan. En este caso, la conserva.

353. « La première exception est en soi péremptoire,
mais l'excommunication est ici dilatoire;
j'en parlerai un peu, le cas est méritoire :
avocat coutumier, garde-la en mémoire!

354. « L'exception première justement alléguée,
mais l'excommunication quelque peu erronée
car la constitution devait être nommée
et, avant les neuf jours, devait être prouvée :

355. « par lettre, par témoins ou par constat valable
de notaire public il eût fallu, sans faute,
la plainte dilatoire, la prouver clairement;
si elle est péremptoire, il en va autrement.

No duda en intervenir para enmendarla si una de cuatro palabras-rimas amenaza su regularidad, como se puede ver en el verso 353c. La copla 354 ilustra el caso más corriente, el de una rima en [e], cuando la copla original utiliza como palabras-rimas a participios o verbos en infinitivo. Obsérvese, sin embargo, que la conservación de la rima original se traduce por cierta irregularidad del cómputo silábico, que hemos subsanado suprimiendo el predicado de la primera frase. La copla 355 ofrece otra posibilidad, la de mantener dos rimas, gracias a las que se conserva la presencia, aunque atenuada, del efecto original, sobre todo cuando están colocadas en situación estratégica como pueden ser a y d, b y d, o c et d, siendo esencial que la última rima haga eco a una anterior para mantener la impresión de una rima constante.

Si la rima es el elemento más llamativo de la versificación porque suena al oído, no menos importante es el ritmo que nace de la composición silábica de los hemistiquios y versos. Desempeña un papel fundamental, tanto en las partes en *copla cuaderna* como en las piezas líricas. Para aquéllas, admitimos dos tipos de hemistiquios, el alejandrino (heptasílabo), único en la primera época del *mester de clerecía*, que coincide con la producción del siglo XIII, y el octonario (octosílabo) que alterna con él a partir de la obra de Juan Ruiz en el siglo XIV. Nuestra hipótesis, por las razones ya aducidas, es que esta diferencia sólo se da entre coplas o series de coplas, nunca en el interior de la misma. Hasta aquí el principio de partida.

En la práctica, el traductor procura respetar el cómputo del original siempre que lo puede, o apartarse lo menos posible de esa norma. No lo consigue siempre en una lengua como el francés en que, al no existir la acentuación, tampoco existe la posibilidad de alargar o reducir el número efectivo de sílabas sacando partido de la colocación del acento. La única posibilidad que tiene al respecto es la supresión [¿elisión?] de algunas palabras como el pronombre sujeto, el artículo o el "pas" de la negación. Durante la primera etapa de la traducción, hicimos amplio uso de estos recursos, hasta que el experto designado para presentarla ante el Centro Nacional del Libro, del que el editor esperaba alguna ayuda (y la consiguió), denunciara el hecho como un abuso, en la medida

en que esas supresiones no correspondían a un estado de lengua sino a la comodidad del traductor, que hace uso de ellas según le convenía. Esta censura me pareció injusta porque achacaba el defecto únicamente al traductor, sin justificar en ningún momento la frecuente irregularidad de las lecciones de los manuscritos, ni tampoco que el propio poeta, por muy hábil que fuera (y lo era, no me cabe la menor duda), estuviera sometido a las exigencias propias de la *copla cuaderna*, lo que le obligaba a algunas contorsiones en la redacción. Por otra parte, ignoraba la dificultad inherente al paso de una serie alejandrina a otra octonaria, y vice versa, que, al ser mal percibida por el copista creaba ciertas distorsiones rítmicas de las que el traductor debía hacer caso omiso. Privarnos de las licencias denunciadas por el experto, sólo superficialmente irritantes, condenaba al traductor a una forma de prosificación del poema original, que considero por mi parte y sin circunstancias atenuantes posibles, como un crimen imperdonable. Por eso, la traducción no ofrece siempre la rítmica que el traductor hubiera deseado. Con todo, pienso que se ha preservado lo esencial, a saber una forma de regularidad perceptible, pero que hubiera sido mayor con los cambios mencionados.

951. C'était au mois de mars, le jour de Saint–Médard,
ayant passé Lozoya, j'enfilai le chemin;
nul moyen d'échapper à la neige, au grésil :
qui cherche ce qu'il n'a perdra ce qu'il avait.

952. Au sommet de ce mont, étant bien mal en point,
je trouvai la vachère postée près d'un fourré,
lui demandai son nom; répond : «La montagnarde!
la rude montagnarde qui s'attache les hommes.»

953. «Je garde le passage et perçois le péage,
qui me paie de bon gré n'aura pas de dommage,
qui ne veut me payer, sitôt je le dépouille :
paie–moi ou tu verras comment je tonds les chaumes.»

954. Me barre le chemin qui était fort étroit,
un sentier resserré, —des muletiers le firent—;
comme j'étais en peine, gelé et mal en point,
«Amie», dis, «malgré lui le chien garde les chaumes».

Al principio de esta ponencia, definía a la traducción como una praxis. Espero haber demostrado que esa característica no condena al traductor a buscar soluciones puramente prácticas a las dificultades que le salen al paso, a medida que va traduciendo, sino que es conciliable con una lectura renovada del texto. Éste adquiere un grado de materialidad que pierde a menudo en los ejercicios de crítica literaria. Por otra parte, se observa una especie de simbiosis entre el traductor y el autor que, en cierta medida, comparten las mismas preocupaciones, tanto expresivas (dominar la temática, encontrar la palabra justa, etc.) como estéticas. Que esa simbiosis sea pura ilusión, más aún tratándose de un autor desconocido, no me cabe la menor duda; sin embargo, la emoción existe a pesar de los pesares.

Si fuera del todo pretencioso, recordando la acogida entusiástica de mis compañeros cuando les propuse traducir la obra, podría pensar que no otra pudo ser la sensación de

vértigo que asaltara a nuestro querido Arcipreste, el día en que tuvo la peregrina idea de lucir su talento trovadoresco ante algunos de sus colegas del cabildo, y no tuvo más remedio que ceder a su –quizás no tan *amistosa*– presión para componer una obra que les iría leyendo en esos espacios de ocio que suele ofrecer la vida canonial. Hora llegaría en que el señor arzobispo se enteraría de ello y tomaría las medidas pertinentes. Aquí se termina el paralelo, porque hasta la fecha, mi iniciativa no me ha llevado a ningún calabozo, ni siquiera metafórico.

La economía en el *Libro de Buen Amor*: sobre avaricia y pobreza

Antonio García Lizana
José Aguilar Gómez
Universidad de Málaga

Introducción

Como se señaló en el *I Congreso Internacional sobre Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de Buen Amor* (2002) (ver García Lizana, 2004, p. 395[1]), en los últimos años se ha producido en el campo de la Economía, y, más en concreto, en el ámbito de la Historia del Pensamiento Económico, una novedosa línea de investigación sobre el contenido económico de obras maestras de la literatura.

Desde aquella fecha hasta ahora otras obras se han unido a la de Marjorie Grice-Hutchinson sobre el *Cantar de Mío Cid* y las *Cantigas de Nuestra Señora*[2], citada en aquel Congreso. Así, podemos incluir en la nómina el estudio de Ramón Tamames sobre el contenido económico del *Quijote*[3], la obra colectiva coordinada por Luis Perdices y Santos Redondo sobre la literatura española y la economía con 20 trabajos[4], así como el monográfico sobre el *Quijote* de *CLM Economía*, editada por la Asociación de Economía de Castilla-La Mancha, con diez artículos[5].

Tal proliferación de trabajos nos anima a continuar la labor emprendida en 2002. Si en el Congreso anterior se realizó un estudio sobre el contenido económico del *Libro de Buen Amor* en una visión de conjunto, aquí vamos a hacer avanzar el conocimiento centrándonos en uno de los poemas de la obra, "Aquí se fabla del pecado de la avarizia" (estrofas 217-225), con el propósito de hacer un estudio con detalle sobre el mismo. Por otra parte, si en aquella ocasión se planteó una doble perspectiva en el análisis (el estudio de los elementos de naturaleza económica contenidos en el *LBA* y el estudio económico del *LBA*, en cuanto tal, aproximación esta última aplicada en la presentación realizada esta misma tarde sobre el poema "De cómo el Arçipreste fue enamorado e del enxienplo del Ladrón y del Mastín") (ver Escapa y ot., 2007[6]), ahora nos vamos a centrar sólo en la primera. Para ello, consideraremos tres aspectos: vocabulario, referencias a la vida eco-

[1] Ver García Lizana, A. (2004): "La Economía en el Libro del Buen Amor". En Toro y Morros (2004): *Juan Ruiz Arcipestre de Hita y el Libro de Buen Amor*. Ayuntamiento de Alcalá la Real (Jaén) y Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, pp. 395-408.

[2] Ver Grice-Hutchinson, M. (1995): "El Pensamiento Económico Popular en la Castilla del Siglo XIII". En Grice-Hutchinson, M. (1995): *Ensayos sobre el Pensamiento Económico en España*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 209-225.

[3] Ver Tamames, R. (2005): "La condición económica de Don Quijote y Sancho en la sociedad española del siglo de oro". *Información Comercial Española*, 824, pp. 141-154.

[4] Perdices, L. y Santos, M. (coord.) (2007): *Economía y Literatura*. Ecobook, Madrid.

[5] Varios (2006): "La Economía del Quijote". *CLM Economía*, 5, número monográfico.

[6] Escapa García, N. y ot. (2007): "De cómo el Arcipreste fue enamorado e del enxienplo del ladrón e del mastín: Una interpretación en clave económica". Comunicación presentada en este mismo congreso.

nómica de la gente (incorporando la interpretación económica realizada de la misma) y juicios de valor emitidos sobre los comportamientos analizados.

De este modo, al mismo tiempo que avanzamos en el estudio del *Libro de Buen Amor*, podremos obtener algunas "pistas" sobre la realidad económica y social de la época en la que se escribió el poema, así como sobre la forma de pensar acerca de tales cuestiones durante la misma. Es una forma de averiguar el pasado, mediante el análisis de un texto, para saber más de dicha época y poder comprenderla mejor. Finalmente se expondrán las correspondientes conclusiones.

Análisis material y formal del poema

El poema, que comprende las estrofas 246-254 del *LBA*, tomadas de la impresión 27ª de Pereira y Zahareas[7] y de la 7ª de Alberto Blecua[8], se sitúa en el momento en que el protagonista participa en un diálogo (o "pelea" verbal) con Don Amor, como reacción ante los sucesivos fracasos "amorosos" vividos, y, en concreto, tras el de la dama virtuosa (presentado en este mismo Congreso por Escapa y ot., 2007), culpándole de ser el causante de todos los pecados capitales, en este caso el de la avaricia, y al que le reprocha las consecuencias de los mismos.

El poema que hemos seleccionado se divide en tres partes, que vamos a exponer a continuación:

a) Una primera parte, que comprende las estrofas 246 y 247, en la que se describe el pecado de la avaricia y una de sus principales manifestaciones: la falta de voluntad para compartir con los necesitados. Se trata de acaparar todo lo que se pueda, pero sin dar nada a nadie, ni siquiera a los pobres, aunque se acumulen riquezas y tesoros.

b) Una segunda parte que comprende las estrofas 248 y 249 y en la que se realiza una reflexión sobre el comportamiento del avaro, poniéndolo en relación con las normas divinas y religiosas, y las consecuencias que se siguen cuando haya que dar cuentas ante Dios de lo que se ha hecho y no se ha hecho, además de indicar la inutilidad de las riquezas en ese momento, ya que no le servirán para nada ante la posible condena divina.

c) La tercera y última parte del poema comprende las estrofas 250 y 251, en las que se toma de nuevo el discurso descriptivo aplicado en este caso a la vida del propio avaro, poniendo de relieve sus contradicciones. Tenemos por un lado, un recordatorio de las necesidades del protagonista cuando era pobre y las penitencias y promesas que le hacía a Dios para salir de las mismas. Sin embargo, cuando lo sacó de la pobreza y le concedió tesoros y riquezas, se olvidó de los pobres y de las promesas realizadas, concentrándose solo en las riquezas y cayendo en el pecado de la avaricia.

Tal actitud se explica, como viene siendo habitual en los otros pecados capitales, mediante una fábula, en este caso la titulada "Enxiemplo del lobo e de la cabra e de la grulla". De este modo, el debate o diálogo sobre la avaricia continúa en el siguiente poema que ha sido mencionado, mediante un ejemplo que muestra más de las características de ser avaro, que pone de relieve la ingratitud y el egoísmo de que hace gala, olvidando cuanto prometió en tiempo de necesidad, por considerar que es digno y acreedor de cualquier beneficio que se le haga, sin que deba reconocer nada a nadie, aunque le haya ido en ello la vida.

[7] Arcipestre de Hita (1995): *Libro del Arcipreste o de Buen Amor*. Edición de Óscar Pereira Zazo y Tony Zahareas, Espasa Calpe, Madrid.

[8] Arcipestre de Hita (2006): *El libro del Buen Amor*. Edición de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid.

EL CONTENIDO ECONÓMICO DEL POEMA SELECCIONADO

Como ya comentábamos anteriormente, vamos a centrarnos en este apartado en tres cuestiones:

a) Vocabulario económico contenido en el poema.
b) Principales hechos económicos contenidos en el poema.
c) Cómo se enjuician los hechos y comportamientos económicos descritos en el poema. Es decir, ¿qué juicios de valor se emiten sobre la situación analizada?

Nos ocuparemos a continuación de cada uno de estos puntos.

a) Vamos a empezar con el vocabulario económico. En el cuadro nº 1 se recogen los términos que han sido identificados, clasificándolos de acuerdo con las categorías temáticas recogidas en García Lizana (2004), al estudiar las referencias a la vida económica y a las normas de conducta seguidas en relación con la misma en el *LBA*. Conviene advertir que cuando aparecen diversos términos vinculados entre sí, como avaricia-avariento, o tiempos verbales de un mismo verbo, etc., sólo se indica el término más genérico de ellos. Entre paréntesis se señala el número de veces que se cita el término en cuestión o cualquiera de sus variantes.

CUADRO Nº 1 TÉRMINOS ECONÓMICOS CONTENIDOS EN EL POEMA "AQUÍ FABLA DEL PECADO DE LA AVARIZIA"

CATEGORÍAS TEMÁTICAS		VOCABULARIO
Referencias sobre la vida económica	NECESIDADES	dolençia (1), salud (2), mantenençia (1), fambriento (1), desnudo (1), posada (1)
	RECURSOS	thesoro (3), riqueza (1), averes (1), renta (1), çatico (1), reinos (1), Duero con el su aguaducho (1), buen consejo (1)
	ACTIVIDADES	tomar (1), dar (6), fartar (2), fue perdido (1), pedir (2), fazías penitençia (1), partirías (1), farías fallençia (1), despensa (1)
	ORGANIZACIÓN	Sobre distribución de la propiedad: poble (6), rico (1) Sobre el proceso de asignación de recursos: oyó Dios tus querellas (1), demandare cuenta (1)
Normas de comportamiento	INDIVIDUALES	avarizia (2), alegras (1), escasez (2), no quieres ver (1), no amas (1), mesquino (1), sospirabas (1), caésete el cejo (1)
	COLECTIVAS	(pidiéndotelo) çiento (1)

Nos encontramos en el poema un amplio y variado vocabulario de contenido económico; aun cuando en la mayoría de los casos poco convencional. Posiblemente, muchos economistas dudarían bastante acerca de considerar, por ejemplo, "fazías penitençia" como denominación de una actividad de índole económica. Pero está muy claro en el texto que es el procedimiento seguido por el avaro para obtener recursos cuando era pobre. Mientras que en el conjunto del *LBA* abundan los términos relativos al intercambio mercantil, el acento en este poema está puesto en el ámbito de lo que se conoce como "economía de la donación" (ver García Lizana, 2004). Dar y pedir, y otros términos y expresiones equivalentes, destacan con fuerza en el texto. Parece como si el autor intentara subrayar que lo relevante en el avaro es la posesión por sí misma, y no el esfuerzo sistemático para conseguirla o transmitirla. Por tanto, solo cabe tenerla, pedirla o donarla, con el fin de resaltar tal idea. El avaro no se define por su trabajo sistemático para obtener riquezas. Se define por las riquezas en sí mismas; o, más claramente, por su afán desordenado de poseerlas; por su amor a la riqueza, por encima de todo. "Tú eres avarizia", le dice el Arcipreste al Amor, con quien disputa. No es que tengas avaricia: eres avaricia.

En cuanto a los recursos, en sintonía con lo anterior, tampoco destacan denominaciones precisas que identifiquen bienes económicos concretos, sean de producción o consumo, sino términos de carácter genérico para designar o bien las riquezas poseídas, o bien los flujos de dineros o bienes percibidos, en sentido real (rentas) o figurado (aguaducho). Considerar "Duero con el su aguaducho" como denominación de un recurso económico es fácil de aceptar por sí mismo. Pero en el texto no se utiliza en cuanto tal, sino como una alusión a recursos superabundantes, que aún así no son suficientes para saciar la sed de riquezas del avaro. Pero más que la riqueza en sí, que los recursos, o, incluso, que la avaricia, o el propio avaro, parece preocuparle al Arcipreste la pobreza, y todo lo anejo con la misma, a juzgar por la variedad y número de veces que utiliza los términos correspondientes. El término poble, en concreto, es el que más se repite. Muestra, con ello, estar familiarizado y sensibilizado con tales situaciones.

b) A continuación, vamos a ver los hechos económicos contenidos en el texto, y lo primero que vamos a destacar son las referencias a las necesidades humanas. Es evidente que el tema de las necesidades humanas puede ser muy variado y cambiar según la situación de cada persona, cada contexto social, etc. No obstante, el texto analizado tiene una validez universal, puesto que se citan las necesidades básicas, sobre todo la salud (con tres citas, una con el término "dolençia" y dos con el término "salud") y la alimentación (dos referencias, "mantenençia" y "fambriento"). Pero también el vestido y la vivienda.

Tales necesidades aparecen asociadas a la pobreza. Cuando se habla de pobreza nos referimos, según el poema, a la situación de personas que tienen una serie de necesidades básicas sin cubrir: carecen de techo, no tienen alimento, ni ropa, y son más propensos a enfermar (ver estrofas 248 y 250). Por tanto, en este caso se trataría de una situación de pobreza absoluta o de extrema pobreza, y no relativa; es decir, según un contexto social y cultural determinado, en términos comparativos dentro del mismo. Pobre es, según podemos deducir del texto, el que no tiene nada o tiene muy poco, estando asociado, en particular, el hambre y la salud (ver 250e; pero también 247b, donde la alusión al "poble Sant Lazaro" centra nuestra atención en un leproso que espera restos de comida con que alimentarse).

En definitiva, se describe al pobre como a alguien que lo pasa mal, debido a que no puede tener recursos por sí mismo para satisfacer las necesidades: "Cuando tu eras

poble tenías gran dolençia [...], pidías a Dios que te diese salud e manteneçia [...]". Es decir, que al ser pobre no se puede acceder a determinados recursos con que satisfacer las necesidades más elementales, como la salud y la alimentación. Por tanto, si hablamos de pobreza como realidad social, se está centrando la atención en los menesterosos, los absolutamente desposeídos, sugiriendo una realidad conocida por el lector en la sociedad de aquella época.

Como contraste, la figura del rico. En este caso, la descripción que se hace es la de alguien que tiene mucho dinero ("averes") y muchos bienes, en general (que el poema engloba en las denominaciones genéricas de "thesoros" y "riqueza": "Diote Dios gran riqueza e thesoro sobejo") y posesiones ("reinos cinquenta"), así como abundantes ingresos ("tu mucha renta"). Pero adviértase que, además, o en cierto modo con preferencia, el poema alude a otros recursos muy diferentes: lo primero que se cita que Dios otorga al nuevo rico es "buen consejo" y "salud". Buen consejo; esto es, capacidad de discernimiento, conocimientos suficientes para moverse en la vida; lo que, por contraste, nos sugiere una nueva necesidad, no mencionada antes: la de poseer estudios o formación suficiente. Y salud: tal como aparece reflejada en 251b, no es tanto una necesidad cubierta como un recurso más poseído por el rico. Un activo que administrar adecuadamente, y que define su propia posición social. Educación y salud definen, pues, en primer lugar, lo que hoy llamaríamos capital humano, activos invisibles, claves para explicar tanto la prosperidad personal como colectiva. Es muy interesante esta prelación establecida, lo que pone de relieve una cierta valoración o percepción al respecto en aquella época acerca de su importancia.

Como hemos indicado más arriba, las actividades económicas señaladas están constreñidas al ámbito de la economía de la donación: dar y pedir, y otros actuaciones vinculadas. También perder, tomar... Pero sin movernos del mismo escenario. La "despensa" del rico debe estar orientada a este reparto gratuito de bienes entre los necesitados. Parece como si la posesión de recursos dependiera de la generosidad de otros; de Dios, en primer lugar, o de los ricos, que "parten" (comparten, reparten) sus bienes con los necesitados. Es decir, la idea que se mantiene acerca de la asignación de recursos es de carácter vertical. Todas las riquezas del rico, según el texto, no las tiene fruto del trabajo diario, sino porque Dios se las ha facilitado o concedido, en respuesta a sus ruegos, penitencia, etc. De este modo, se deja bien claro en el texto que las riquezas no se consiguen mediante el trabajo, sino a través de Dios; de forma que no aparece el trabajo como una fuente para obtener recursos. El correlato que se desprende es obvio. Si son un don de Dios, deben donarse a su vez (la alusión a los mandamientos que debe cumplir el rico es muy clara, en cualquier caso; yéndose más allá de considerar que son simplemente obras de misericordia vestir al desnudo o dar de comer al hambriento, etc.). En otro caso será perdido el rico: el propio Dios le pedirá cuenta de la administración efectuada de los bienes poseídos ("de la despensa cuenta"). De acuerdo con la distribución de la riqueza y la renta, la sociedad en el poema aparece dividida en dos grupos sociales, pobres y ricos, prescindiendo de la variedad de posiciones sociales a que se hace referencia en otros lugares del *LBA*. Y, por supuesto, ninguna alusión a cuestiones como división del trabajo, ejercicio del poder, etc.

El poema presta, en cambio, mucha atención a las normas individuales de comportamiento; no con carácter general, sino en relación con los dos grupos sociales presentados. En cuanto a los pobres, parecen abocados exclusivamente a pedir, bien a los ricos

(como tácitamente se sobreentiende con la cita de Lázaro y el rico Epulón, estrofa 247; o, explícitamente, en 248d), bien a Dios (como se señala en la estrofa 250). En cuanto a los ricos, se les tacha de tacaños y mezquinos. Posiblemente no con carácter general; pero tampoco deja mucho espacio para pensar que haya ricos no avarientos). Cuando hablamos de avaricia se hace referencia a la idea de acumular, aunque no pensando en utilizar los bienes con alguna finalidad práctica, sino por el placer de atesorar. Nada puede saciar la avaricia: no se hartaría ni con toda el agua del Duero. Se trata, según el texto, de alguien que, en consecuencia, no reparte nada, a pesar de que tiene muchos tesoros. La avaricia es afán de acumular por el placer de acumular y tener, y, por tanto, mezquindad, tacañería. ¿Pero es compatible la avaricia con la posibilidad de gastar en el propio beneficio, para la propia molicie, incluso despilfarrando? Podría desprenderse una respuesta positiva si pensamos en el ejemplo del rico Epulón frente a Lázaro. Pero adviértase que al presentar el ejemplo se matiza: "Por la grand escaseza fue perdido el rico". No por el gasto realizado en propio beneficio; sino por no compartir con el pobre. De hecho, no se dice que Epulón fuera avaro. Era rico y era "escaso", "mesquino"; y fue esta característica el origen de sus males. El problema grave que intenta poner de relieve el poeta es que la avaricia, en cuanto modelo individual de administración de recursos (aun cuando él, obviamente, no utilice esta terminología), es "escaseza" fundamentalmente. La consecuencia en términos de funcionamiento social es grave. El avaro rompe la lógica del orden establecido: "Tú eres avaricia, eres escaso mucho", "Maguer que te es mandado... nunca le diste a uno". La circulación de riqueza se ve truncada, y las necesidades de la población quedan insatisfechas. Población necesitada existente en un gran número, y cuyo comportamiento responde a las pautas que estamos considerando: pedir, para que le den: "pidiéndotelo çiento". Por eso, Dios, de quien proceden los bienes, actúa finalmente para pedir cuenta de la administración de los bienes realizada por el rico: el avaro no tiene salida. Lo que no se justifica en ningún momento, como ocurre con otros pecados, es el hecho de que el Amor sea avaricia. ¿O habría que entender que el Don Amor con quien pelea en este pasaje el Arcipreste lo único que busca es su propia satisfacción personal, haciendo promesas falsas, y negándose a compartir, incluso, con la propia persona supuestamente amada, a pesar de los beneficios que ésta puede haberle prestado? Tú, "avarizia", "fazes como el lobo doliente en el vallejo": no compartir sus bienes con la grulla, a quien le debe la vida, y a quien prometió pagar por la ayuda prestada. Resulta interesante, en este sentido, que se cierre el alegato sobre la avaricia apelando a la ingratitud y al incumplimiento de promesas. Aun cuando no lo dice, es la conexión más clara que se alcanza a ver entre este pecado capital y el loco amor... Aunque, dadas las circunstancias, más bien habría que hablar del No-Amor, del puro egoismo: todo para mí, mi placer, mi satisfacción personal...

c) Vamos a estudiar, finalmente, cómo se enjuician los comportamientos descritos, es decir, qué juicios se emiten sobre la situación analizada. En realidad, tales juicios están implícitos en la propia exposición de los hechos económicos descritos y en las actitudes y comportamientos humanos ligados a los mismos. De este modo, el autor deja en evidencia su valoración ética de tales cuestiones al destacar los riesgos y las consecuencias del incumplimiento de las normas morales ("santo mandamiento") relativas al comportamiento económico (recuérdese, el comportamiento relativo a la administración de recursos limitados que tienen usos alternativos, entre los que elegir), como ocurre, en nuestro poema, con el dinero y las riquezas.

En el texto podemos ver, así, como se enjuicia la avaricia. En este sentido el juicio que se emite es bastante claro: el avaro es un tacaño que no da nada a los pobres aunque disponga de riquezas. Y, como consecuencia, será finalmente condenado en la hora de su muerte. Se trata de una concatenación de situaciones a partir de una determinada conducta. El modelo esquemático que representa lo que significa la avaricia en este poema puede verse en el siguiente cuadro:

LA AVARICIA Y SUS CONSECUENCIAS SEGÚN EL POEMA

ACUMULACIÓN DE RIQUEZAS → AVARICIA → NO REPARTIR → CONDENA

De este modo, podemos comprobar que el avaro es juzgado de forma negativa, no por el hecho de acumular riqueza (es decir, no se condena al rico por serlo: al fin y al cabo la riqueza es un don de Dios), sino por su afán desmedido por acapararla y por no repartir dichas riquezas entre los que más la necesitan: la percepción es tan grave, que sólo con escuchar al avaro, el poeta se siente mal (246d). Así, el autor trata de poner de relieve los peligros y riesgos que representa ser avaro.

También se emite un juicio tácito en el caso de la pobreza. El poema adopta una actitud condescendiente, de simpatía, con respecto al pobre (por ejemplo, el pobre utilizado como símbolo lleva el título de santo). No obstante, hay que matizar que no existe en el poema una crítica a la situación existente, ni con respecto a la presencia generalizada de una pobreza compartida por muchos sujetos, ni sobre la desigualdad social. Es evidente que la pobreza, en sí, es vista como algo negativo, en la medida en que es fuente de sufrimientos; de ahí la responsabilidad del rico, quien debe resolver tal problemática; y de ahí la crítica del avaro que no asume tal responsabilidad. Es decir, de los comportamientos que considera inadecuados en relación con esa realidad social (estrofas 247-249). Pero el hecho de tener todas estas riquezas no se ve de forma negativa, sino la actitud de no repartirlas entre los más necesitados, y guardárselas uno mismo con el objeto de atesorar. La valoración de las mismas riquezas es coherente con todo lo anterior: poseen una finalidad social, que limita su verdadero alcance. El cumplimiento de tal función es lo que las justifica. Pero todas las riquezas poseídas no servirán para evitar la condena al final de su vida, si tal función no fue cumplida: "non te valdrán thesoros nin reinos çincuenta". El recuerdo de los textos evangélicos sobre las riquezas es obvio que está presente en cada línea del poema.

CONSIDERACINES FINALES

El análisis efectuado nos permite considerar que nos encontramos ante un poema "rico" en cuestiones económicas, tanto por el vocabulario económico utilizado, como por los hechos económicos que aparecen en el mismo y por los juicios emitidos sobre cuestiones económicas.

En este sentido, el poema nos permite conocer no sólo ciertos aspectos de la economía y la sociedad de la época; sino, igualmente, del pensamiento económico mantenido, tanto sobre cuestiones de naturaleza positiva como normativa. La identificación de un orden social establecido por Dios, en el que existe una determinada distribución de la renta y la propiedad, con unas funciones sociales anejas que deben ser cumplidas de forma taxativa, implica una determinada concepción del funcionamiento económico, en el

que la clave se encuentra no en el intercambio, o en la austeridad que permite ahorrar e invertir, etc., sino en la donación de quienes tienen a favor de quienes no tienen, como un modo de garantizar el equilibrio social. Sin embargo, a diferencia de otros poemas de la obra, como se puso de relieve en García Lizana (2004), en éste no se analizan las implicaciones temporales que se derivan de determinadas prácticas sociales (por ejemplo, la codicia, citada entonces, frente al caso de ahora, la avaricia), sino que se transfiere la solución de los hechos presentados exclusivamente al más allá, donde se sancionará a los que no cumplen con la función asignada a sus bienes por Quien, en última instancia, es dueño de los mismos. El valor de estos bienes, por tanto, queda relativizado y constreñido, pues su utilidad queda mermada, al no poder influir en la resolución del asunto en definitiva valioso desde el punto de vista de aquella sociedad: la salvación eterna. Resulta curioso, por tanto, esta limitación de perspectiva, ya que en otros lugares del *LBA* sí se tienen en cuenta las consecuencias sociales negativas de los comportamientos humanos analizados, y como estas mismas se vuelven en contra del propio sujeto protagonista en el propio plano temporal. Sin menoscabo, ciertamente, de la perspectiva trascendente que caracteriza, siempre, al Buen Amor.

Por nuestra parte, hemos tratado de seguir contribuyendo en el esfuerzo iniciado por diversos autores para estudiar las obras de la literatura española desde una perspectiva económica. Consideramos que es una forma de avanzar tanto en el conocimiento de la historia del pensamiento económico, como un camino más de conocer la vida económica en distintos momentos de la historia de España. Pero también de enriquecer el conocimiento de las obras maestras de la literatura, poniendo de relieve aspectos y dimensiones no considerados habitualmente.

En definitiva, simplemente hemos intentado dar un paso más y esperamos que no sea el último, animando a otros investigadores en este camino.

BIBLIOGRAFÍA

Arcipreste de Hita (1995): *Libro del Arcipreste o de buen amor*. Ed. de Óscar Pereira Zazo y Tony Zahareas, Espasa Calpe, Madrid.

Arcipreste de Hita (2006): *Libro del Buen Amor*. Ed. de Alberto Blecua, Cátedra, Madrid.

Escapa García, N. y ot. (2007): "*De cómo el Arcipreste fue enamorado e del exienplo del ladrón e del mastín:* Una interpretación en clave económica". Comunicación publicada en estas actas.

García Lizana, A. (2004): "La economía en el *Libro del Buen Amor*". En Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros (2004): *Juán Ruiz Arciprestre de Hita y el "Libro del Buen Amor". Congreso Internacional del Centro para la edición de los clásicos españoles, Alcalá la Real, 9-11 de mayo de 2002*. (Alcalá la Real: Ayuntamiento, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles), pp. 395-408.

Grice-Hutchinson, M. (1995): "El pensamiento económico popular en la Castilla del Siglo XIII". En: Grice-Hutchinson. (1995): *Ensayos sobre el pensamiento económico en España*. Alianza, Madrid, pp. 209-225.

Perdices, L. y M. Santos. (coord.) (2007): *Economía y Literatura*. Ecobook, Madrid.

Tamames, R. (2005): "La condición económica de Don Quijote y Sancho en la sociedad española del siglo de oro". *Información Comercial Española*, 824, pp. 141-154.

Varios (2006): "La Economía del Quijote". *CLM Economía* 5, (número monográfico).

El puerro Cuellealvo:
un felón entre las huestes cuaresmales

Pablo García Piñar
Universidad de Delaware

Aun corriendo el peligro de iniciar la presente comunicación con una solemne perogrullada, habremos de convenir que no puede afrontarse la lectura del *Libro de Buen Amor*, o de cualquier otro texto, sin una debida comprensión de los diferentes códigos utilizados por el autor, indefectiblemente unidos éstos a su contexto, histórico e intrahistórico. El sempiterno problema que esta relación conlleva es manifiesto: el *corpus* conservado será siempre insuficiente para conocer fielmente la realidad no oficial del hombre medieval, así como para advertir todas aquellas referencias que para éste eran *vox populi*. Esta problemática se hace patente en la *Pelea que ovo don Carnal con la Quaresma*, episodio en el que Juan Ruiz mezcla el uso de fórmulas épicas[1] con un lenguaje *carnavalizado*, marcado por la relexicalización, conducente a una subversión paródica del género épico[2]. Puede resultar relativamente sencillo apreciar momentos en el texto en los que las ingeniosas imágenes dibujadas por el Arcipreste movieran a la risa a la audiencia de la época. Otras referencias, sin embargo, de sobra conocidas por los contemporáneos del autor, podrían pasarnos desapercibidas. En las últimas tres décadas ha habido un notable esfuerzo por parte de la crítica en aclarar los contenidos semánticos que realmente subyacen al discurso de Juan Ruiz y, específicamente, a la *Pelea*. Grande es la deuda contraída a propósito de esta cuestión con el trabajo realizado por hispanistas como Monique De Lope y Lee Ann Grace[3], que desvelaron una lectura erótica del texto. Mención especial hay que hacer a la aportación de Louise O. Vasvári[4], quien delimitó la creación, por parte del Arcipreste, de un lenguaje *carnavalizado*, basado en la reinterpretación semántica de las metáforas usadas en los tres niveles más importantes de lo carnavalesco: la comida, el sexo, y la violencia, que, parafraseando a la propia Vasvári, pueden darse de forma simultánea, sobrepuesta, alternada o entremezclada, siendo estas relaciones establecidas a través de equivalencias, como ella misma denomina, gástrico–genitales. La intención de esta investigación es, pues, mucho más humilde: intentar desvelar en la *Pelea* un guiño, socarrón a la vez que crítico, obvio para el receptor del texto coetáneo a Juan Ruiz, pero quizá más difícil de advertir para el lector actual.

En el episodio de la *Pelea que ovo don Carnal con la Quaresma* se desarrolla un motivo de amplia difusión en la tradición europea: el enfrentamiento alegórico en un campo de batalla entre el carnaval y la cuaresma. En éste, ambos contendientes se baten en duelo

[1] Sobre esta cuestión ver Girón Alonchel, "Enunciación y estilo épico en el *Libro de buen amor*. Sánchez Vázquez, M.E. Actas del I Congreso Internacional "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el *Libro de buen amor*" y Mª Esperanza Sánchez Vázquez. "Fórmulas épicas en el *Libro de buen amor*."

[2] Para ver más extensamente: Vasvári, "The Battle of Flesh and Lent in the 'Libro de Arçipreste'"

[3] Ver De Lope, "Pour une lecture érotique de la bataille de Carnal et Quaresma dans le *Libro de Buen Amor*" y Grace, "Multiple symbolism in the *Libro de buen amor*.

[4] Vasvári, "The Battle of Flesh and Lent."

acompañados cada uno por un ejército integrado por representantes de la gastronomía permitida y prescrita en ambos momentos del calendario eclesiástico: los derivados cárnicos y el pescado. Sin embargo, el primer golpe en lid, cual obispo don Jerónimo, lo asesta el puerro, único representante en el campo de batalla del mundo vegetal y vanguardia del ejército cuaresmal. El golpe provoca en don Carnal la expulsión de flema y esto es celebrado por doña Cuaresma como una gran señal, pues delata la debilidad de su adversario, carencia del vigor de la que la audiencia es ya consciente. En las dos estrofas anteriores a su encuentro con el puerro, don Carnal es caracterizado por Juan Ruiz con los rasgos propios del temperamento flemático. Cuando éste es alertado de la llegada de su enemiga se siente *apesgado* y *adormido*, y, como el resto de sus lacayos, *amodorrido*. Es éste carácter temperamental del flemático, que, como nos dice el anónimo *Libro de recetas*[5], "deue ser asosegado". El "flematico es frio & umido de la natura del agua e deue ser blanco y no colorado & mucho grueso & de vil grosura"[6], dice el mismo autor, descripción que nos transporta a la representación que del mismo motivo realizó Brueghel. Así, el ser revelado don Carnal como flemático es un motivo de júbilo para su duelista, pues automáticamente deja éste de significar una amenaza sexual, puesto que, como menciona Constantino el Africano en su *Liber de coitu*, "si vero fuerit frigida humida, appetitus erit modicus ex frigiditate"[7]. Preso de una menguante aptitud sexual, las perspectivas del pobre don Carnal no son demasiado halagüeñas: le aguarda un gran atracón de pescado. Y es que, el pescado, al que se consideraba húmedo y frío, se pensaba que era generador de flema y, por tanto, causante de impotencia, de ahí que fuera un alimento muy oportuno en cuaresma, hiato en el que se preceptuaba la abstención sexual[8].

Al puerro, en contraste, como nos dice el maestre Gil en su *Melecina llamado macer* de 1519, se le consideraba de constitución caliente y seca. Se creía popularmente que esta aliácea tenía "propiedad de fazer pró á la dolencia de los flemáticos"[9], puesto que "alimpiaban mucho el gañón de los humores viscosos y gruesos"[10] y así era normalmente recetada como expectorante, aunque sus bondades terapéuticas se extendían a las dolencias relacionadas con los humores flemáticos en general. De esta manera, por ejemplo, el anónimo *Tratado de patología* del siglo XIV aconsejaba para "la cura por las materias flematicas es que tomes los puerros & las mages muy bien & buelvelo con manteca & ponlo al sieso"[11]. Es por esta cualidad expectorante del puerro que su golpe, para regocijo de doña Cuaresma, ponga de manifiesto la constitución flemática de don Carnal, condición que lo descubre, como ya hemos indicado, como un contrincante bastante inoperante. Sin embargo, este escupir flema no es sino prueba de la eficacia del puerro como medicamento que, lejos de estar dañando a don Carnal, lo está sanando. Vasvári ha querido ver en la acometida del puerro, junto con la de ciertos pescados de forma fálica que forman parte de las huestes de doña Cuaresma, la peor de las formas

[5] *Libro de recetas*. Salamanca, Universitaria 2262: [fol. 33v].

[6] Idem. [fol. 34r].

[7] Constantinus Africanus. *Liber de coitu*, (1983): 96.

[8] Para un descripción detallada sobre la estimación del pescado en el Medioevo así como una profunda clasificación de los pescados integrantes del ejército de doña Cuaresma ver Pérez Vidal, "Doña Cuaresma y su mesnada del mar".

[9] Monardes, *Sevillana medicina*. 92.

[10] De Herrera. *Obra de agricultura*, 249.

[11] Anón. *Tratado de patología*. Ed. de Herrera, *Corpus diacrónico del español*.

de humillación: una reiterada violación anal[12]. La afiliación, sin embargo, del puerro, de cualidades contrarias a las del pescado, como ya hemos visto, a la vanguardia del ejército cuaresmal, obedece exclusivamente a pura tradición popular, pues, como señala Cejador y Frauca[13], empezaba la comida de vigilia. La llegada del puerro era sin duda considerada fastidiosa, pues era anuncio de que se acababa el buen comer. Su consumo, no obstante, venía supeditado a una serie de creencias médicas que atribuían al puerro la facultad de tajar la flema y tirar la viscosidad del pescado, como dice Nicolás Monardes en su *Sevillana medicina*, anulando los efectos dañinos del consumo de este último y produciendo de esta manera una cualidad ineficiente. Así, la aliácea, antes de consumir pescado, actuaría como protector del organismo ante una sobreabundancia de flema.

Sin embargo, existe una cualidad más del puerro lo suficientemente grave como para terminar de ponerle el sambenito de traidor irreconciliable con el espíritu cuaresmal. En aquellos tiempos existía la difundida creencia de que era éste un potente afrodisíaco. Cuenta Fray Vicente de Burgos en su traducción de el *Libro de Propietatibus Reru* de Bartolomé Anglicus que "el puerro comido crudo vale contra la enbriaguez, [&] aguija la luxuria"[14], mientras que, como avisa Juan de Aviñón, si se comen cocidos "ayudan á dar apetito de dormir con muger"[15], y, siendo mascados, incrementan la fecundidad de la doncella, según el anónimo *Macer floridus*. Parecería, entonces, más lógico que el puerro, por sus características análogas con los cárnicos, formase parte de las huestes carnavalescas, como sucede en *La bataille de Carême et Carnage*, en la que, parafraseando a Lourdes Simó[16], los platos son colocados según su constitución en uno u otro bando, perteneciendo de esta forma el puerro al bando de Carnage.

Parece improbable que Juan Ruiz ignorase estas cualidades medicinales del puerro. Un reciente estudio de Marcelino V. Amasuno[17] nos muestra un *Libro de buen amor* que esconde un dilatado conocimiento de la *scientia medica*, la doctrina fisiátrica greco–oriental, tanto a nivel anatómico como nosológico. Investigaciones como las de Elisha K. Kane y José Pérez Vidal[18] manifiestan que este conocimiento se extiende al manejo de *regimenes sanitatis* y de recetarios para la elaboración de electuarios. Este entendimiento en medicina casa, por otro lado, perfectamente con la biografía de la supuesta identidad auténtica del Arcipreste, Juan Ruiz de Cisneros. Cisneros, según creían Emilio Sáez y José Trenchs[19], podría, una vez habiendo sido nombrado capellán

[12] Vasvári entiende la violación anal en el sentido de un juego de dominación en el que el órgano masculino se convierte en un arma y en el que la posición pasiva se iguala con el deshonor, la debilidad y la feminización. Vasvari, Louise O. "The Semiotics of Phallic Aggression and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the Libro de buen amor".

[13] Ruiz, *Libro de buen amor*; 89.

[14] Fray Vicente de Burgos, *Libro de Propietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*. Ed. de Herrera. Corpus diacrónico del español.

[15] Monardes, Nicolás. *Sevillana medicina*. Lasso de la Vega y Cortezo, Javier, Ed. Sevilla: Bibliófilos andaluces, 1885: 92.

[16] Loudes Simó traduce "Primes vindrent crasses porees" (la cursiva es mía), línea 209 de *La bataille de Carême et de Carnage como potaje de puerros*. Traduce también "Et de ces porïons porees" (418) como puerros cortados. Simó. *La Bataille de Caresme et de Charnage*, pp.75 y 87.

[17] Amasuno. "El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*".

[18] Ver Kane, "The Electuaries of the Archpriest of Hita" y Pérez Vidal. "Las golosinas de las monjas en el *Libro de buen amor*".

[19] Para ampliar sobre la figura de Juan Ruiz de Cisneros consultar Sáez, & Trenchs, "Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296–1351/1352), autor del *Buen amor*" y Sáez, "Ruiz de Cisneros, Juan, o Arcipreste de Hita".

papal en 1327 y concedido una dispensa por Juan XXII para poder continuar sus estudios, haber pasado a la prestigiosa universidad sita en Montpellier. Allí, según cree probable Amasuno, podría haber conocido a Giraldo da Solo y a Bartolomé de Brujas, regente de la cátedra de medicina. Montpellier era, además, como declara Trotaconventos (1338a), un importante centro de distribución y envase de especias, fundamentales para la elaboración de electuarios. De esta forma, no dejando lugar a la arbitrariedad o al desconocimiento, entendiendo que exista por parte del Arcipreste una intencionalidad a la hora de elegir al puerro como único representante del mundo vegetal en el campo de batalla, deducimos que el significado no puede ser otro que el de un guiño cómico de cuya obviedad participaba la audiencia de la época pero que en la actualidad nos habría pasado desapercibido. Conocido ya de sobra por todos el motivo del enfrentamiento en un campo de batalla entre el carnaval y la cuaresma, es fácil de imaginar la risa que provocaría entre el respetable el pensar que el primer golpe que recibe el rijoso don Carnal sana su dolencia, lo protege ante la que le viene encima y, además, lo excita sexualmente. La acción del puerro no sería más que un anuncio de lo ya sabido por toda la audiencia: la futura victoria final de la carne, así como sucede en la *Bataille*, eso sí, creando un poco más de suspense. Juan Ruiz, guiado por ese espíritu crítico que lo caracteriza, parece burlarse de una iglesia que prescribe el consumo de la carne pero que admite el de otros elementos de iguales características. A cualquier lector de hoy en día la imagen de un hombre golpeado por un puerro, o por cualquier otro elemento culinario, tenga forma fálica o no, le resulta divertido por grotesco. Reducir, sin embargo, la inventiva de Juan Ruiz a toscas imágenes cómicas sería desestimar su capacidad creadora y crítica.

Obras de referencia

Amasuno, Marcelino V–. "El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen Amor*; loco amor, y amor hereos". *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor": Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002*. Ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros. Alcalá la Real: Ayuntamiento, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (2004) : 247–270.

Constantinus Africanus. *Constantini Liber de coitu. El tratado menor de andrología de Constantino el Africano*. Ed. Emilio Montero Cartelle, Santiago de Compostela, Universidad (1983).

Corpus Diacrónico del Español (CORDE). http//www.rae.es (24/11/06).

De Herrera, Gabriel Alonso. *Obra de agricultura*. Ed. Jose Urbano Martínez Carreras, Madrid: Biblioteca de autores españoles (1970).

De Lope, Monique. "Pour une lecture érotique de la bataille de Carnal et Quaresma dans le *Libro de Buen Amor*". *Imprévue* (Montpellier) 2 (1979): 93–101.

Drayson MacDonald, Elizabeth. "Translation or Re–creation? A Textual Comparison between two sections of Juan Ruiz's *Libro de buen amor* and their Latin and French Counterparts". *Forum for Modern Language Studies* 35 (1999): 372–85

Kane, Elisha K. "The Electuaries of the Archpriest of Hita". *Modern Philology* 30.3, (1933): 263–66.

Girón Alonchel, José Luis. "Enunciación y estilo épico en el *Libro de buen amor*: algunos aspectos de la polifonía textual". *DICENDA: Cuadernos de filología hispánica* 8 (1989): 53–70.

Grace, Lee Ann. "Multiple symbolism in the *Libro de buen amor*: The Erotic in the Forces of Don Carnal". *Hispanic Review* 43.4 (1975): 371–80.

Herrera, Mª Teresa, Mª Estela González de Fauve, eds. *Textos y concordancias electrónicas del Corpus Médico Español* (CD–ROM). Madison (1997).

Márquez Villanueva, Francisco. "El carnaval de Juan Ruiz". *DICENDA: Cuadernos de filología hispánica* 6. Madrid (1987): 177–88

Monardes, Nicolás. *Sevillana medicina*. Ed. Javier Lasso de la Vega y Cortezo, Sevilla: Bibliófilos Andaluces (1885).

Pérez Vidal, José. "Las golosinas de las monjas en el *Libro de buen amor*." *El Arcipreste de Hita*, ed. M. Criado de Val. Barcelona: SERESA (1973), pp. 473–8.

Pérez Vidal, José. "Doña Cuaresma y su mesnada del mar". *Actas del V congreso internacional de estudios lingüísticos del mediterráneo*, Instituto de Cultura de Málaga, (1977): 331–67.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Ed. Julio Cejador y Frauca. Ediciones de "La Lectura", Madrid (1913).

Sáez, Emilio & José Trenchs, "Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296–1351/1352), autor del *Buen amor*", *ed. M. Criado de Val*. Barcelona: SERESA. (1973): 365–8.

Sáez, Emilio. "Ruiz de Cisneros, Juan, o Arcipreste de Hita," *Diccionario de la historia eclesiástica de España*, vol. III. Madrid: CSIC, 1972–3, pp. 2119–20.

Salvador Miguel, Nicasio. "Una obra reciente sobre *medicina y dulcería* en el *Libro de buen amor*". DICENDA: *Cuadernos de filología hispánica* 3 (1984): 263–69.

Sánchez Vázquez, Mª Esperanza. "Fórmulas épicas en el *Libro de buen amor*". Actas del I Congreso Internacional "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el *Libro de buen amor*" (2002) <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/sanchez.htm>

Simó, Lourdes. *La Bataille de Caresme et de Charnage. Cinco epopeyas alegóricas.* Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, (1989).

Vasvári, Louise O. "Vegetal–Genital Onomastics in the *Libro de Buen Amor*". *Romance Philology* 42, 1 (1988–89): 1–29.

— "The Semiotics of Phallic aggression and Anal Penetration as Male Agonistic Ritual in the *Libro de buen amor*" en Josiah Blackmore & Gregory S. Hutcheson, eds. *Queer Iberia: Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance.* Durham: Duke U. Press (1999): 130–56.

— "The Battle of Flesh and Lent in the Libro de Arçipreste: Gastro–Genital Rites of Reversal". *La Corónica* 20 (1991–92): 1–15.

—"Festive Phallic Discourse in the *Libro de Buen Amor*". *La Corónica* 22.2 (1993–94): 89–117.

La escritura dual de Juan Ruiz. El *Libro de Buen Amor* desde su historicidad

Juan García Única
Universidad de Granada

De los "pocos favorecidos de Apolo" a lo "tan enigmático": una dualidad externa

Quisiera abrir esta comunicación con dos planteamientos ajenos, muy distanciados temporalmente entre sí, pero muy reveladores ambos, acerca de las percepciones del *Libro de buen amor* mediante las cuales hemos aprendido a leerlo. El primero se remonta hasta 1790, año en que ve la luz en la imprenta el cuarto y último tomo de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, compilada por Tomás Antonio Sánchez, con el título de *Poesías del Arcipreste de Hita*; por ahora lo que nos interesa es la inclusión, en dicho volumen, de una "Censura de la Real Academia de la Historia" fechada en Madrid el 23 de junio de 1789 y firmada ni más ni menos que por Gaspar Melchor de Jovellanos. En dicho escrito pide el por entonces Alcalde de Casa y Corte a Tomás Antonio Sánchez que no dé la obra a la imprenta censurada, sino en su versión íntegra; petición, por cierto, que fue ignorada por Sánchez quien, receloso ante lo que él debió de considerar obscenidad en el Arcipreste, creyó conveniente suprimir varios trozos. Visto hoy con perspectiva más que suficiente, las razones que esgrime Jovellanos para evitarle la censura de su propio editor a los versos del Arcipreste, nos permiten extraer algunas conclusiones que no tienen por qué ser baladíes.

Al menos dos de las cuatro razones a las que recurre Jovellanos son dignas de tenerse en cuenta. En la segunda leemos que, de la misma manera que los clásicos y latinos tratan "las mismas materias de un modo harto más licencioso" (Sánchez 1790: XXXI), debe recomendarse por igual en las escuelas la lectura del Arcipreste, puesto que ésta "no sólo será provechosa al estudio de nuestra propia lengua, sino tambien al de nuestra historia civil, á la que tan particularmente pertenecen las costumbres, usos, estilos y ritos de los siglos pasados" (XXXI). En la cuarta razón, a su vez, le resta importancia al supuesto alcance de la obscenidad del Arcipreste, puesto que estima que "será poco leída esta obra de las gentes de letras, pues entre ellas, los que se llaman sabios desdeñan, por lo comun, no sé si bien ó mal, semejante lectura; y de los puramente literatos, sólo sabrán apreciarla aquellos pocos favorecidos de Apolo" (XXXI–XXXII).

El otro planteamiento que queremos traer aquí antes de continuar resulta, comparativamente, bastante más breve y muchísimo más reciente; concretamente data del 23 de abril de 2006, fecha libresca donde las haya, y día en el que en *El País Semanal* aparece una entrevista realizada por Juan Cruz a nuestro hoy justamente homenajeado Alan Deyermond en la que, preguntado éste último por la obra del Arcipreste, dice lo siguiente: "Es casi imposible estudiar bien el *Libro de buen amor*; es tan enigmático... Las palabras cambian de significado en una parte y en otra del libro... Es más difícil este libro que *La Celestina* o que *Mio Cid*" (Deyermond 2006: 15).

Entre uno y otro testimonio hay mucho más que una enorme distancia temporal: hay palabras llenas de matices y cargadas de historia. Jovellanos se remonta a los griegos y

latinos para insertar la obra del Arcipreste en una especie de continuidad de "nuestra historia civil", en la que "los hombres de letras" suelen despreciar, tal vez a la ligera, una obra que sólo está al alcance de "los puramente literatos", y ni siquiera al de todos ellos, sino tan sólo al de "aquellos pocos favorecidos de Apolo" (dios, como se sabe, de la luz, de la poesía, y de la elocuencia, entre otras cosas), cuya misión es justamente "alumbrar" aquella parte del pasado que da esplendor a la lengua española. "Hombres de letras", "literatos", son palabras que están en pleno proceso de cambio, de institucionalización de un fenómeno que hoy conocemos como "literatura", pero que no siempre fue así. Ya de las palabras de Jovellanos se sobreentiende que el "esplendor" de la lengua estaba supuesto en los textos del pasado, y es tarea de los "literatos" talentosos alumbrarlo, hacerlo hablar en presente.

En el momento en el que Alan Deyermond, a su vez, define el *Libro de buen amor* como "tan enigmático", han pasado, además de varios siglos, no pocos manuales de historia de la literatura española (incluso uno imprescindible acerca de la literatura española medieval escrito por él mismo), lo cual supone que toda una amalgama de textos de la más diversa procedencia e intención, han sido asimilados dentro de una institución que, más o menos desde el siglo XVIII, precisamente, se viene denominando "literatura" y definiéndose, entre otras cosas, por la incesante dialéctica entre tradición y novedad, por la creencia en que una serie de individuos plasman su verdad a través de la letra escrita contribuyendo, en palabras del profesor Juan Carlos Rodríguez, a "la condensación última de un supuesto «espíritu humano elevado» que habría ido evolucionando, o desvelándose, desde los presocráticos a Platón y Aristóteles hasta hoy" (Rodríguez 2005: 40). Visto así, la unidad que se le supone a ese supuesto "espíritu humano", eterno y esencial, que sustenta la obra "literaria", no puede dejar de ser "enigmático" el heterogéneo, contradictorio, y poco sujeto a la unidad que se le supone a una "obra literaria", *Libro de buen amor*.

En un precioso libro hablaba el gran medievalista británico C. S. Lewis de una "variedad ordenada" propia del Universo medieval (1980: 74); pero ésta, añadamos, no es propiamente la misma que nosotros frecuentemente tratamos de resolver –en el caso del *Libro de buen amor*– en términos de oscilación de polos contrapuestos (o contiguos a través de la ironía), ambigüedad, modernidad anticipada, ambivalencia, y recientemente hasta caos. Precisamente una de las investigadoras que trata de hacer valer la aplicación de la teoría del caos, Elizabeth Drayson, en un trabajo reciente, hace notar que existe una *amorphous nature* definidora de la obra del Arcipreste, y que "The Libro has sometimes been characterized as anthological in structure" (Drayson 2004: 151) ya desde el siglo XIX, poniendo como ejemplo, entre otros, los juicios de José Amador de los Ríos al respecto en su magna *Historia crítica de la literatura española*. En realidad, esta concepción "antológica" del *Libro* podríamos incluso adelantarla a la primera edición de Sánchez, pues no olvidemos que lo edita con el título de *Poesías del Arcipreste de Hita*, y no como *Libro del Arcipreste*, ni *Libro de los cantares*, ni *Libro de buen amor*; como se ha venido conociendo sucesivamente desde la mención de la obra en el "Proemio e carta" del Marqués de Santillana hasta nuestros días, sugiriendo que lo que se edita es en realidad un muestrario de poesías, una colección de composiciones no necesariamente homogéneas, cuyo nexo de unión no es otro que la propiedad de estar escritas por el mismo autor, Juan Ruiz.

A continuación nosotros vamos a considerar efectivamente la obra del Arcipreste como *Libro de...*, pero no a la manera, mucho más moderna, del libro que resulta de la plasmación de una verdad interior por parte de un sujeto. Paul Zumthor nos habló en un

artículo clásico de "un effet trompeur de proximité, libérant ce que j'appellerais le préjugé littéraire" (Zumthor 1986: 132), al tiempo que clamaba por "l'abandon du préjugé ou de l'inertie en vertu desquels (depuis le romantisme) on a tendance à parler de *littérature* (mais, aussi bien, *d'écriture*, voire de texte) comme d'une essence ou d'un fonctionnement dégagé des servitudes temporelles" (132–133). *El Libro de...* que aquí contemplamos no es exactamente el libro en sentido moderno: a grandes rasgos la plasmación de un sistema binario en el que un significado queda codificado, cerrado –literalmente entre dos tapas– en un significante mediante la intervención de un sujeto. El *Libro de...* del que nosotros hablamos no pretende constituirse a sí mismo como "literatura", sino que gira en torno a un factor mucho más obsesivo y presente en los textos medievales –especialmente desde los poemas de clerecía del siglo XIII: la escritura. Escritura entendida no como elemento constituyente de la noción más amplia de "literatura", sino como práctica definida por un conjunto de leyes en cierto modo ajenas a nuestra actual lógica "literaria", y en sí misma significativa como herramienta de glosa de la Verdad divina, escritura en vulgar anterior al surgimiento de lo que hoy llamamos "literatura" y que se revela, de uno u otro modo, como aproximación imperfecta, terrenal, humana, a la Escritura de Dios sobre el mundo, en la que un texto es la actualización de una verdad ya anticipada y leída anteriormente y, al mismo tiempo, la promesa de una verdad en potencia, a descubrir, a leer y completar, en el futuro, y no tanto un objeto cerrado que guarda una verdad individual, establecida, sobre la que ejercer la exégesis.

Del "mundo por figura" a las "figuras del Arcipreste": una dualidad interna

Antes de pasar a analizar algo más detenidamente un ejemplo concreto, quisiéramos señalar que a nuestro entender el Arcipreste parte de una planteamiento hasta ahora no desconocido, pero que en la inestable sociedad del siglo XIV se hace especialmente relevante: la dificultad en la interpretación de los signos. Unas palabras de Jacques Le Goff y Nicolas Truong en su *Une histoire du corps au Moyen Âge* nos resultan ahora tan sencillas como acertadas para introducir el problema: "Le XIVe siècle en crise préférera repeupler la Terre plutôt que le Ciel et naturalisera les valeurs sexuelles" (Le Goff y Truong 2003: 48). Sin ninguna pretensión de dogmatismo por nuestra parte quisiéramos apuntar una sencilla posibilidad: si, como parece, hay que situar la escritura del *Libro de buen amor* en Castilla en un espacio comprendido entre 1330 y 1343, años en los que los historiadores parecen estar de acuerdo en que se produce una recesión demográfica (propiciada por las malas cosechas, los periodos de carestía, de guerras, de conflictos sociales, de peste negra finalmente), entonces el *Libro de buen amor* viene a constituirse, de manera lógica, como *ars amandi*, como código de una sexualidad que requiere al mismo tiempo de pautas y de vigilancia. En otras palabras, más que la alegría vital o el descubrimiento del cuerpo y los placeres de la carne, como tantas veces se ha señalado, podemos considerar que el poema de Juan Ruiz no elude la necesidad de afrontar un tema que se antoja del todo necesario, pero que al mismo tiempo resulta especialmente espinoso por la posibilidad de convertirse, automáticamente, en causa de pecado en una sociedad sacralizada.

Es en este sentido en el que hablamos de una escritura dual, una escritura a través de la cual el Arcipreste muestra los placeres del mundo, sí, pero para hacerlos reconocibles, para mostrarnos que un mismo signo –paradigmática sin duda es la disputa entre los griegos y los romanos– puede ser leído de dos maneras distintas, y es fácil equivocarse

si no se tiene constancia de este hecho. Juan Ruiz nos plantea una escritura dual, en la que ambos caminos se nos hacen visibles, pero al incidir en la dificultad que conlleva la interpretación de los signos nos aleja de alguna manera de una tensión dialéctica sin resolver, de cierta ambigüedad oscilante... quizá todo lo contrario, al plantearnos desde el principio la dualidad de los signos no hace sino clamar por la necesidad de un estamento, la "clerecía", especialmente preparado, letrado, capaz de reconocer y salvar esa dificultad en función de la consecución del "buen amor". Pensamos por eso que la, en nuestra opinión hoy algo injustamente olvidada, tesis del agustinismo no ha dejado de ser útil. En el Prólogo en prosa se nos dice que "la natura umana que más aparejada e inclinada es al mal que al bien, e a pecado que a bien: esto dize el Decreto. E éstas son algunas de las razones por que son fechos los libros de la ley e del derecho e de castigos e constunbres e de otras çiençias." (8)[1].

Palabras que, ciertamente, no difieren tanto de aquellas que –ya conociera el Arcipreste directamente o como parece ser a través de las *Summae* escolásticas– San Agustín dice a propósito del hombre interior y "la verdad que dirige interiormente nuestra alma" (Agustín de Hipona 2003: 123) en su *De Magistro*, cuando nos avisa de que: "Toda alma racional la consulta; pero a cada hombre se abre en la medida en que es capaz de captarla, en virtud de (*propter*) su propia voluntad, buena o mala. Y, si alguna vez se comete un error, no es por defecto de la verdad consultada" (123). A partir de ahí, no nos resulta ambiguo que el Arcipreste diga que "fiz esta chica escriptura en memoria de bien" (9).

Entre los muchos ejemplos que podríamos analizar, vamos a tratar de ilustrar esta comunicación con uno de sobra conocido. En la centuria anterior al *Libro de buen amor* encontramos, entre las estrofas 2508 y 2513, un conocido pasaje del *Libro de Alexandre* en el que éste, ayudado por dos grifos, contempla la forma de la tierra desde el aire. La primera de esas cuadernas, la 2508, conocidísima, dice lo siguiente:

> Solémoslo leer, dizlo la escriptura,
> que es llamado mundo del omne por figura;
> qui comedir quisiere e asmar la fechura,
> entedrá que es bien a razón sin pressura. (550)[2]

De alguna manera podemos aventurar que buena parte de los mecanismos que definen la constitución del *Libro de Alexandre* como escritura en vulgar, como glosa de la Escritura divina, están implícitos en estos cuatro versos: la legitimación en la autoridad de la escritura ("dizlo la escriptura"), incuestionable por ser ésta una manifestación directa de la voluntad divina, la lectura como lógica productiva ("solémoslo leer") de la verdad en una sociedad sacralizada, donde la palabra escrita tiene propiedades quasi–mágicas, el razonamiento por analogía ("asmar la fechura" porque el "llamado mundo del omne" lo es "por figura"), que mediante la lectura de la semejanza lleva a concluir ("entendrá que es bien a razón sin presura") que la disposición del mundo sublunar tiene forma de cuerpo humano, significando de paso la Crucifixión. En otras palabras: que la escritura supone también la lectura de unos signos materiales, corpóreos, que parten, en el caso del *Libro de Alexandre*, del referente de un mundo relativamente estable.

[1] Sigo siempre la edición de Alberto Blecua, *Libro de buen amor*; Madrid, Cátedra, 1996 (3ª ed.). Me limito a señalar el número de página y de estrofa.

[2] Cito por la edición de Jesús Cañas, *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 2003 (4ª ed.). Me limito a señalar el número de página entre paréntesis.

Un ejemplo privilegiado de cómo recorrer ese camino, pero a la inversa, lo tenemos entre las cuaderna 1485 y 1490 del *Libro de buen amor*, en el pasaje conocido como "De las figuras del Arcipreste". Será suficiente para nosotros con detenernos en el comentario de la primera estrofa, la 1485, en la que Trotaconventos empieza por describirle a Doña Garoza la figura del Arcipreste de la siguiente manera:

> «Señora» diz la vieja, «yo.l veo a menudo:
> el cuerpo ha bien largo, mienbros grandes, trefudo;
> la cabeça non chica, velloso, pescoçudo;
> el cuello non muy luengo, cabelprieto, orejudo (380).

A menudo considerados como un auténtico autorretrato, o como una fidedigna traslación al castellano de un motivo literario (el retrato de Teodorico, escrito por Sidonio Apolinar, como nos recordó María Rosa Lida), lo cierto es que gracias a los trabajos, ya clásicos, de Elisha K. Kane (1930), la propia María Rosa Lida (1940), o Peter N. Dunn (1970), entre otros, hoy podemos descodificar los rasgos que aquí se nos presentan en función de la fisionomía medieval.

Ni siquiera el "diz la vieja" del primer verso puede escapar a este análisis; por ejemplo, en un texto médico traducido al catalán –probablemente del árabe o del hebreo– a finales del siglo XIV o principios del XV, el *Speculum al joder*, leemos lo siguiente: "Quiero ahora deciros cuál es la razón por la que las mujeres se enamoran de los hombres; es de dos maneras: en primer lugar, por la vista, y en segundo por lo que oyen decir" (*Speculum* 2000: 49); siendo claramente la función de Trotaconventos la segunda. Con el predominio del temperamento sanguíneo en el Arcipreste podemos relacionar el cuerpo largo y los miembros grandes y musculosos, mientras que el vigor sexual propio del alma sensitiva queda patente, además de en los rasgos ya citados, en el vello corporal –indicador también de un predominio de lo caliente y lo seco–, en el cuello ancho y corto, en las orejas grandes, y en el hecho de que tenga "la cabeza non chica", pues "usar mucho del joder" –nos dice el ya mencionado *Speculum*– "Adelgaza y empequeñece la cara, disminuye la sangre y la vista de los ojos, el calor y la belleza; hace caer el cabello hasta que uno se queda calvo" (18), con la consiguiente disminución del vigor sexual. Además, si el "cuerpo largo" sugiere una propensión hacia Venus (y "en este signo atal creo que yo nasçí", nos dice el Arcipreste en el primer verso de la cuaderna 153), tanto los rasgos ya citados del cuerpo musculoso, la abundancia de vello, el cuello ancho y corto, así como las orejas grandes, indican influencia de Mercurio, del que en el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* se nos dice que es planeta:

> de fermoso parecer e apuesta persona, mancebo, ama los libros e las cuentas, paga.s de las maestrias e de las cosas bien fechas e de las fermosas razones e de romanços e de uersificar e de libros e de sciencias. Es ligero de mouer e de ardiente propriedat e alegre, mouedizo en todas las cosas, arriedra la infortuna de las infortunas por fablar e por razonar [...] e enflaquece.s en la casa de Venus (*Libro conplido* 1954: 16).

Resumiendo, si en el *Libro de Alexandre* veíamos una lectura de la corporeidad de los signos, en el *Libro de buen amor* parece estar presente, en mayor medida, la lectura sígnica del cuerpo, comprensible en un momento de profundos cambios sociales en el que el cuerpo, "cruel conpañón", como nos dirá el *Libro de miseria de omne* en una

respuesta mucho menos compleja ante una misma situación, ha de ser asumido en su doble dimensión: el mundo es un cuerpo, pero el cuerpo también significa al mundo, digámoslo así, en lo peor y en lo mejor. En los versos citados el Arcipreste nos muestra cómo ambas posibilidades están potencialmente presentes, solo resta ser conscientes de que, como dice la en realidad nada ambigua cuaderna 67:

> En general a todos fabla la escriptura:
> los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura;
> los mançebos livianos guárdense de locura:
> escoja lo mejor el de buena ventura. (26).

BIBLIOGRAFÍA

Agustín de Hipona (2003): *El maestro o Sobre el lenguaje y otros textos*, Madrid, Trotta.

Aly Aben Ragel (1954): *El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Traducción hecha en la corte de Alfonso El Sabio* (ed. Gerold Hilty), Madrid, Real Academia Española.

Deyermond, Alan (2006): "Entrevista [por Juan Cruz]", *El País Semanal [23 de abril]*, pp. 12–16.

Drayson, Elizabeth (2004): "Chaotics, Complexity, and the *Libro de buen amor*", en Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (eds.), *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'*, Woodbridge, Tamesis, pp. 151–163.

Dunn, Peter N. (1970): "De las figuras del arçipreste", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *"Libro de buen amor" Studies*, London, Tamesis, pp. 79–93.

Kane, Elisha K. (1930): "The Personal Appearance of Juan Ruiz", *Modern Language Notes*, XLV, 2, pp. 103–109.

Le Goff, Jacques y Nicolás Truong (2003): *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi.

Lewis, C. S. (1980): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Bosch.

Lida de Malkiel, María Rosa (1940): "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *Revista de Filología Hispánica*, II, pp. 105–150.

Rodríguez, Juan Carlos (2005): "Lectura y educación literaria", estudio preliminar a Gabriel Nuñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Fígares, *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850–1960)*, Madrid, Akal, pp. 5–50.

Sánchez, Tomás Antonio (1790): *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e indice de voces antiquadas por D. Tomas Antonio Sanchez, bibliotecario de S.M. Tomo IV. Poesias del Arcipreste de Hita*, Madrid, Antonio de Sancha.

Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito (2000): Barcelona, José J. de Olañeta.

Zumthor, Paul (1986): "Y a-t-il une «littérature» médiévale?", *Poétique*, 66, pp. 131–139.

Juan Ruiz "lector" de Matfre Ermengaud de Béziers

Jacques Joset
Université de Liège

A la verdad en materia de intertextualidades literarias de procedencia occidental, lo esencial había sido publicado por Félix Lecoy en sus clásicas *Recherches sur le "Libro de buen amor"* de 1938, que le valieron un alud de reproches, bastante injustificados cuando no injustos en mi opinión, de parte de los adalides y peones de una lectura mudéjar de la obra del Arcipreste. El filólogo francés había desmenuzado las posibles relaciones con textos anteriores o posteriores a 1343 de las tradiciones (neo) latinas sea para tejer vínculos más o menos estrechos con ellos, sea para desatarlos. Últimamente Fernando Gómez Redondo insistió sobre el conocimiento que tenía Juan Ruiz de las tradiciones literarias occitanas a la zaga de F. Lecoy, quien había señalado la deuda general de Juan Ruiz con procedimientos líricos de esta procedencia[1].

Los textos de índole ético–religiosa ocupan en la literatura occitana, como en todas las literaturas medievales, un vasto espacio. Ya en las cercanías cronológicas de nuestro Arcipreste una obra inacabable, a pesar de su título, conoce un éxito de que son testigos los doce manuscritos completos o lacunarios y los trece fragmentos en lengua original hoy conservados del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud de Béziers[2]. Ésta es la tradición manuscrita más amplia de la literatura occitana medieval con excepción obvia de la de los cancioneros[3].

El primero en vincular el *Breviari* y el *Libro de buen amor* en una argumentación filológica es otra vez, que yo sepa, Félix Lecoy, quien colocaba los más de 34.597 octosílabos de Matfre, compuestos entre 1288 y 1291, al lado del *Libro de Alexandre* y del *Carmen de mensibus* de Bonvesin da Riva en una misma tradición de la representación simbólica de los meses del año (*LBA*, cc. 1270–1300): " [...] il n'est même pas impossible, agregaba Lecoy, qu'il [Juan Ruiz] ait pratiqué le *Bréviaire d'Amour*."[4] En 1970, recogí,

[1] F. Gómez Redondo, "El *Libro de buen amor*: las líneas de pensamiento poético", in C. Heusch (ed.), *El "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Ellipses, 2005, pp. 160 y 164; F. Lecoy, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Droz, 1938, p. 304. El estudio clásico de Henry J. Chaytor, "The Influence of Provençal Literature on the *Libro de buen amor* of Juan Ruiz", en *Bulletin of the Modern Humanities Research Association*, XVIII, 1939, pp. 10–17, también había recorrido la pista occitana.

[2] Citaré el *Breviari* según la edición de Peter T. Ricketts cuyos 5 volúmenes se publican desde 1976 por editoriales diferentes: t. V, Leiden, Brill, 1976; t. II, Londres, Westfield College, Association Internationale d'Études Occitanes, 1989; t. III, Londres, Association Internationale d'Études Occitanes, 1998; t. IV, Turnhout, Brepols, Publications de l'A.I.E.O., 2004. El tomo I ha de ser un estudio literario y filológico, y el VI un glosario. Peter T. Ricketts anuncia también una reedición revisada del t. V con una traducción al francés. Para la cuenta de los códices, remito a la *ed. cit.*, V, pp. 1–5, a lo cual hay que añadir nuevos descubrimientos de los que me informó el erudito colega inglés en un mensaje electrónico del 8 de noviembre de 2006. Véase también Geneviève Brunel, "Un fragment du *Breviari d'Amor* au Palais du Roure (Avignon)", en *Romania*, CIV, 1983, pp. 177–197 (en particular pp. 178–183).

[3] R. Richter, "En marge d'une édition critique des citations de troubadours dans Matfré Ermengau ", en *Cultura Neolatina*, XXXVIII, 1978, p. 201.

[4] Lecoy, *op. cit.*, p. 277.

después de Henry J. Chaytor y Gerald B. Gybbon-Monypenny, esa prudentísima sugerencia al examinar las ocurrencias de *bon' amor* en la obra del rimador de Béziers, quien contribuyó más que nadie a la plurisemantización de la lexía[5]. Ahora añadiría que ese *bon' amor* polivalente ('amor de Dios', 'amor del próximo', 'amor del hombre por la mujer y recíprocamente', 'amor cortés', 'amor de los hijos', 'amor de los ángeles entre sí', 'amor entre los humanos', 'amor por sí mismo', 'amor de Cristo por la humanidad', 'amor de los santos por los hombres', etc.) ocurre sobre todo bajo la forma completa *amar de bon' amor* en la última parte del *Breviari*, rubricada "Perilhos tractat d'amor de donas" que constituye una célebre antología de la poesía occitana de los siglos XII y XIII, con sus 266 citas de trovadores del sur y del norte de Francia. El *Breviari d'Amor* me hizo otro guiño cuando al seguir las transformaciones de las metamorfosis amorosas, que Juan Ruiz plasmó en una estupenda serie de antítesis (cc. 156–159)[6], volví a topar con una posible fuente suya, la estrofa 3 de la pieza 15 de Aimeric de Peguilhan citada en el tratado antológico de Matfre (vv. 31.977–31.984)[7].

Quizás antes de ahondar en una lectura paralela del enciclopedista de Béziers y del Arcipreste de Hita, cabría recordar, con Arturo García de la Fuente, que la disposición formal del *Breviari*, esa larguísima retahíla de octosílabos monorrimos, se parece a la *cuaderna vía* castellana[8]. Por otra parte, la estructura general del tratado occitano se presenta como un calco verbal de la iluminación del "albre d'amor" que encabeza los principales manuscritos. El orbe todo es una emanación del Amor cuya genealogía se remonta a Dios, creador de Natura que rige a todos los seres por el intermedio de dos hijos: derecho de Natura y derecho de Gente. Aquél, común a todas las criaturas, a su vez tiene dos descendientes: amor de macho y hembra y amor de los hijos; de éste, reservado al hombre, nacen el amor de Dios y del prójimo y el de los bienes temporales.

[5] H. J. Chaytor, *art. cit;* G.B. Gybbon-Monypenny, "Lo que buen amor dize con razon te lo pruevo", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp. 13–24; Jacques JOSET, "Le 'bon amors' occitan et le 'buen amor' de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, (Réflexions sur le destin d'une expression 'courtoise')", in *Actes du VIème Congrès international de langue et littérature d'oc et d'études franco-provençales. Montpellier septembre 1970*, Montpellier, Centre d'estudis occitans–Revue des langues romanes, 1971, pp. 349–368 (en particular pp. 359–361).

[6] Citaré el *Libro de buen amor* por mi edición (Madrid, Taurus, "Clásicos Taurus, 1", 1990).

[7] Matfre, *Breviari.*, V, pp. 225–226; J. JOSET, "Transformaciones de las metamorfosis amorosas: Juan Ruiz, Rodrigo Cota, Lope de Vega", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, I, pp. 95–107: a lo dicho en las pp. 99–100, agregaré ahora que el tópico trobaderesco se encontrará también en el primer soneto de la segunda parte del *Canzoniere* de Petrarca ("in morte di madonna Laura"), probablemente de 1348: "oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero / facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo!" (CCLXVII, vv. 3–4). La editora de Petrarca, Rosanna Bettarini, rastrea las antítesis en poetas "prestilnovísticos" como Bonagiunta ("ch'Amore ha in sé vertode: / del vile uom face prode, / s'egli è villano en cortesía lo muta") y Guitone ("Lo vil pro', parladore lo nisciente / [...] / dicon que fai [Amor]") (Francesco Petrarca. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta* ed. de Rosanna Bettarini, Turín, Giulio Einaudi, 2005, II, pp. 1197–1198). Mientras tanto los paralelismos entre el *Breviari* y el *Libro* fueron objeto de argumentaciones opuestas de Eduardo Forastieri Braschi, "La descripción de los meses en el *Libro de buen amor*", in *Revista de filología española*, LV, 1972, pp. 213–232 y Alicia C. de Ferraressi, *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, "Estudios de Lingüística y Literatura, 4", 1976, pp. 163 y sigs.

[8] Arturo García de la Fuente, "El *Breviari d'Amor* de la biblioteca de San Lorenzo", en *Religión y Cultura*, XIX, 1932, p. 64. El empleo del octosílabo es tanto más notable que los tratados de cortesía occitanos anteriores al *Breviari* solían escribirse en heptasílabos (véase Amos Parducci, "Sul Perilhos tractat d'amor de donas di Matfre Ermengau di Béziers", en *Romania*, LI, 1925, pp. 1–33, en particular p. 31, n. 2).

Siguiendo la pista que nos da la concentración de la expresión *amar de bon' amor* en la parte que trata del amor "de masc' ab feme" y del peligroso tratado del amor de las mujeres, el lector del *Libro de buen amor* que tiene en memoria las célebres coplas 71–76 las vinculará sin vacilación con los siguientes versos del *Breviari:*

> [...] amors de mascl' ab feme,
> la quals ven de dreg natural,
> quar de lui han dezir carnal
> totas creaturas sentens,
> auceilh, peicho, bestias e gens,
> d'ajustamen far entre lor,
> lo qual nos apelam amor.
> Aquest deziriers naturals,
> sabchatz cert que non es res als
> mas talens et affeccios
> qu'es entre femes e masclos
> de se carnalmen ajustar
> per lur natura cosservar,
> lo qual recep de natura
> e·l sec per l'azordenamen
> de Dieu lo pair'omnipoten,
> quar Dieus, quant hac creat lo mon
> e las creaturas que·i son,
> a las criaturas, sabchatz,
> digs: "Creichetz e multiplicatz."
> E per sso plac al Creator
> que s'ajustesson entre lor,
> quar autramen no·s poiria
> cosservar ni duraria
> per re la natura de gens
> ni d'autres animals sentens.
> (*Breviari.*, vv. 27.262–27.288)[9]

Gracias a este amor, macho y hembra, pues hombre y mujer en tanto criaturas dotadas de alma sensitiva, pueden "aver juntamiento" (*LBA*, 71d) ("*se carnalmen ajustar*") en razón de la ley natural, "por aver mantenencia" de la especie (*LBA*, 71c) ("*per lur natura cosservar*"). "Omes, aves, animalias, toda bestia de cueva" (*LBA*, 73c) ("*auceilh, peicho, bestias e gens*") no sólo actúan "segund natura" (*LBA*, 73c) ("*lo qual recep de natura*") sino que además obedecen la ley divina de *Génesis*, I, 22: "Crescite et multiplicamini"[10]. Y este amor "de mascle ab feme *es bona*", como reza la rúbrica del *Breviari* que sigue el largo pasaje que acabo de aducir[11], por más que el hombre sepa usar bien del mismo ("*ab qu'om*

[9] Matfre, *Breviari.*, V, pp. 35–36. Estos versos habían sido anunciados por una sección del *Breviari* titulada "De dreg de Natura" (III, pp. 2–8, vv. 8.880–9.094) de la que extraemos el pasaje siguiente: "[...] e d'aquell azordenamen / devetz entendre que dichen / le talens e l'affexios / qu'es entre·ls femes e·ls masclos / d'ajustamen far entre lor, / lo qual nos apelam amor" (vv. 9.007–9.012).

[10] Precepto al que acudirá también el protagonista del *LBA*, pero en otro lugar donde se enuncia la nueva coartada de las cc. 109–110. V.q. Fr. Rico, "'Por aver mantenencia': el aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, II, 1985, pp. 169–198 (en particular p. 183).

[11] Lo subrayado es mío. Michel Zink, "L'amour naturel de Guillaume de Saint-Thierry aux derniers troubadours", en *Journal des savants*, 2001, pp. 321–349 (en particular pp. 344–345) cita estos mismos versos

n'uze be, et en qual maneira·n pot hom ben uzar"), lo que no deja de evocar el famoso y muy equívoco v. 76c del *Buen amor:* "e saber bien e mal, e usar lo mejor."

Además arguye Matfre en versos pedestres:

> Diguam doncz que *l'amors en se*
> *es bona*, qui·n uzava be,
> e si·lh muzart, per lur follor,
> uzon malamen d'est'amor,
> no·n rema per lur folia
> que *l'amors bona no sia*,
> quar de sso quez en se bon' es,
> uza hom mal per nescies.
> (*Breviari.*, vv. 27.311–27.318)[12]

Este mal uso del buen amor, que es el "de Dios e sus mandamientos" (*LBA*, Pr. pr. 25–26, p. 79) ("*azordenamen*") entre los cuales está el de crecer y multiplicarse, es el hecho de los "mucho disolutos e de mal entendimiento", los "non cuerdo[s]" del prólogo en prosa (63–64, p. 81; 116, p. 83) del *Libro de buen amor.* ¿Quién dudaría de que en el *Breviari d'Amor* nos las habemos con una modalidad más del aristotelismo radical, sin referencia explícita a Aristóteles, que la agudeza de Francisco Rico había entresacado de varios pasajes de la obra de Juan Ruiz?[13] Los paralelismos ideológico y expresivo aún no bastan para afirmar una relación de fuente directa entre el *Breviari* y el *Libro de buen amor:* consabido es que antes y después de la condenación del aristotelismo heterodoxo por el obispo de París Etienne Tempier en 1270, ampliada en 1277, la doctrina se difundió tanto en tratados filosóficos como en textos literarios en términos forzosamente parecidos. Estalló como un desafío en los versos que Jean de Meun pergeñaba en el mismo decenio de la condena, lo que no impidió que Félix Lecoy, quien iba a ser el editor del *Roman de la Rose*, rechazase, después de Frederick Bliss Luquiens, la influencia de Jean sobre Juan: « [...] nulle part on ne remarque dans le *Libro de Buen Amor* le moindre indice que Juan Ruiz ait pratiqué le *Roman de la Rose*»[14]. Pero trabajos más recientes de Luis Beltrán, Jeremy N. H. Lawrence, Francisco Rico, Antonio Torres Alcalá, Alan D. Deyermond y Francisco Márquez Villanueva ponen en duda tales afirmaciones y vuelven a revitalizar el vínculo primero postergado[15]. A la luz de los argumentos aducidos por

del *Breviari* sin sospechar la presencia del aristotelismo radical en ellos. Esa omisión de un dato tan evidente, que no merece ni una mención en el artículo de M. Zink, hay que achacarla a la reducción del "amour naturel" al "amour des enfants" y a la merma de la sexualidad en el concepto que informa el trabajo del colega francés. Debo la referencia de la contribución de M. Zink a la gentileza del profesor Ricketts.

[12] Matfre, *Breviari.*, V, p. 37. Subrayo.

[13] F. Rico, *art. cit.* Gabriel AZAÏS, primer editor del *Breviari d' Amor*; Béziers–París, Publications de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers, 1862, I, pp. XLIV y LVI, ya había observado el transfondo aristotélico de la obra de Matfre Ermengaud.

[14] F. Lecoy, *op. cit.*, pág. 337; Frederick Bliss Luquiens, "*The Roman de la Rose* and the Medieval Castilian Literature", en *Romanische Forschungen*, XX, 1907, pp. 284–320 (en particular pp. 289–296).

[15] Luis Beltrán, "La Vieille Past", en *Romanische Forschungen*, LXXXIV, 1972, pp. 77–96 (en particular pp. 92–95) ; Jeremy N. H. Lawrence, "The Audience of the *Libro de Buen Amor*", en *Comparative Literature*, XXXVI, 1984, pp. 220–237; Francisco Rico, *art. cit.*, p. 198; Antonio Torres Alcalá, "El *Libro de buen amor* y el *Roman de la Rose:* algunas analogías", en *Anuario Medieval*, II, 1990, pp. 172–183; Alan Deyermond, "El *Libro de Buen Amor* y la poesía del siglo XIV", en *Historia y crítica de la literatura española, 1/1, Edad Media, Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, p. 181; Francisco Márquez Villanueva, "Juan Ruiz y el celibato eclesiástico", en Bienvenido Morros y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen*

estos investigadores y de la relectura de versos tales como los del discurso de Raison (vv. 5.766–5.770)[16], no me cabe duda de que entre el *Roman de la Rose* y nuestro *Libro* hay una relación siquiera indirecta pero clara.

Como la hay entre Matfre y Juan Ruiz, aunque tendremos que acumular más puntos de contacto antes de hablar de intertextualidad, tanto más cuanto que, en sentido inverso, no encontramos en el *Breviari*, por lo menos en el razonamiento naturalista introductorio al "perilhos tractat"[17], un equivalente a la "fenbra *plazentera*" (71d) del *Libro*, "'traducción', según Francisco Rico, de las facultades del alma vegetativa al plano del alma sensitiva, con hincapié –cómicamente determinado– en unos aspectos de la segunda y en detrimento de muchos otros"[18] pero, no, según Carlos Heusch, del alma *razonal*, que elabora el criterio estético[19].

El amor natural de Matfre lleva al matrimonio conforme a una recuperación cristianizada del aristotelismo heterodoxo: el tratadista de Béziers no puede admitir "la natura cosservar" (v. 32.659) fuera del "matremoni" (vv. 32.644 y sigs.). La doctrina, ni que decir tiene, cojea un tanto. El arcipreste (digo el personaje) más atrevido, por más radical, es a la vez más pagano y más cortés: su conducta se guía "segund natura" sin perspectiva matrimonial declarada, menos en el caso de las bodas "a ley e a bendición" de doña Endrina y don Melón. El Arcipreste (digo el autor–comentador) es quien anuncia que "Doña Endrina e Don Melón en uno casados son", disculpándose de "lo feo de la estoria" achacada a "Pánfilo e Nasón" (*LBA*, 891a y d), es decir a un narrador fuera de juego.

De menos peso me parece la ausencia de Dios en las estrofas 71–76 del Arcipreste: hubiera sido un estorbo en la lógica falaz de un personaje que lo sustituye por el argumento de la capacidad sexual del hombre "todo tiempo, sin mesura [...] cada que puede" (74 c–d), observación tópica sin relevancia aristotélica particular[20]. Un Dios

amor", *Congreso Internacional del CECE*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real – Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, pp. 17–33 (en particular, pp. 25–26). P. Pellen-Barda, "Une lecture du *Libro de buen amor* et du *Roman de la Rose*", en Rica Amran (coord.), *Autour du "Libro de buen amor"*, París, Indigo–Université de Picardie Jules–Verne, 2005, pp. 239–252, al pasar por encima de la bibliografía básica sobre el tema, redescubre lo ya descubierto.

[16] "C'est naturels enclinemenz / De vouloir garder son sanblable / Par entencion convenable / soit par voie d'engendreüre / ou par cure de norreture", versos citados por Michel Zink, *art. cit.*, p. 342.

[17] Aunque sí más allá en el *Breviari d' Amor*; en los retratos de las donas pintados por los trovadores.

[18] F. Rico, *art. cit.*, p. 174.

[19] Carlos Heusch, "'Por aver juntamiento con fenbra plazentera': el astuto naturalismo amatorio de Juan Ruiz", in C. Heusch (ed.), *El Libro de buen amor*; pp. 129–142 (en particular pp. 136–137). En la ponencia "Una posible fuente para el pensamiento ruiziano, más allá del naturalismo: el Virgilio cordobés", presentada en las "Jornadas en torno al *LBA*" organizadas por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Barcelona el 26 y 27 de octubre de 2006, C. Heusch dio un paso más al achacar el "determinismo naturalista" del personaje del Arcipreste al Virgilio cordobés, ya razonablemente evocado por F. Rico en tanto testigo de un ambiente cultural al cerrarse el siglo XIII aunque no como "fuente" del *LBA*. De hecho el radicalismo de las propuestas del heterodoxo averroísta, editado en su tiempo por M. Menéndez Pelayo, no me parece pertenecer al ámbito ideológico de Juan Ruiz mientras que las huellas del *Breviari* se encuentran a la vez en el aristotelismo tergiversado y en otros lugares, formas y modismos de la obra de Juan Ruiz.

[20] F. Rico, *art. cit.*, p. 177. Otro tópico estacional dejó su huella en el *Breviari:* "de las filhas del dreg premier [el derecho de Natura] / l'annada qu'es del dezirier / comu a las criaturas / sentens, segons lur naturas, / e d'omes especialmen / e de femnas en lur joven / quan sento venir le dous temps / de Pascor, lai part Careme, / es amors de masc' ab feme" (vv. 321–330, ed. cit., II, p. 16–18) y "Enquaras podetz vezer mais / quez aichi quo homs es plus gais / e plus ardite per cel'amor / el gai termeni de pasquor" (vv. 9.021–9.024), lo que, a su vez, no deja de recordar versos del Arcipreste: "Vigilia era de Pascua, abril çerca pasado" (1210a), cuando la Cuaresma ha huido vencida y Amor sale en triunfo recibido por "los omnes e dueñas con amores" (1227c).

que, todo lo contrario, estaba presente en el *Libro de Alexandre* donde se conservan "los trazos germinales de la idea de Natura como manifestación de la voluntad divina"[21]. En el *Breviari* hay un poco más que "trazos germinales"; ahí se reivindica la colaboración divina con Natura, la misma que le servirá a Trotaconventos en su debate con Garoza:

> lo que Dios e Natura han vedado e negado
> de lo fazer el cuerdo non debe ser osado. (1407cd)[22]

Dios reaparece de manera sonada en una digresión del Arcipreste donde se ha observado otra huella de naturalismo radical. En una secuencia paralela de la obra de Matfre Ermengaud se lee:

> Quascus homs doncs naturalmen
> sus el ponch de son naichemen
> segon que sus hai tocat,
> recep natural qualitat
> e sos movemens naturals
> et astre de bes o de mals,
> e tota dispozitio,
> segon la costellatio
> dels planetas e dels signes
> malicios o benignes,
> renhans el cel o mens o mais
> el ponch et en l'ora qu'om nais.
> Mas sabchatz, per cert e per ver,
> que·ilh planeta non an poder
> ni lh'autre corss celestial
> que puesco far ni be ni mal
> per se ges, ans han be vigor
> del omnipoten Creador,
> e lur natural regimen,
> et a lui son obedien,
> don fan tot per necessitat
> sso quez a Dieus azordenat.
> (*Breviari.*, vv. 5.109–5.130)[23]

El Arciprestre empieza la digresión astrológica declarando "qu'el omne, quando nace, luego en su naçençia, / el signo en que nace le juzgan por sentençia" (123cd), y remachando "qual es el ascendente e la costellación / del que nace, tal es su fado e su don" (124cd). Es el mismo determinismo naturalista de la conclusión del tratado astrológico de Matfre (*Quascus homs donc* naturalmen, / *sus el ponch de son naichemen, /[...] recep* natural *qualitat / [...] segon la costellatio / dels planetas e dels signes*)[24]. Pero mientras éste contrapone la

[21] Jorge García, "La influencia del *Libro de Alexandre* en el *Libro de buen amor*", in B. Morros y F. Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, pp. 183–198 (cita de la p. 195).

[22] En mi edición de 1990, escribí "natura" con minúscula. Ahora la mayúscula de la entidad alegórica se me impone. Traigo el *Libro de Alexandre* a esta altura del razonamiento para que conste lo enmarañado de las tradiciones que informan el *Libro de buen amor*.

[23] Matfre, *Breviari.*, II, pp. 244–246.

[24] Lo subrayado es mío. En la introducción del tratado (vv. 3.997–4.107), cuya fuente declarada es la misma de Juan Ruiz, Tolomeo (*Breviari.*, v. 4.093; *LBA*, 124a), ya Matfre Ermengaud había seguido los mismos pasos.

omnipotencia divina al "*natural regimen*" a renglón seguido (*ilh planeta non an poder / ni lh'autre corss celestial*...), el Arcipreste, más hábil y con consumado arte del suspenso, deja espacio para un buen trecho de texto y para el relato de las desgracias del hijo del rey Alcaraz a modo de *enxiemplo* antes de introducir el poder de Dios en la argumentación ("el poderío de Dios tuelle la tribulaçión", 149d)[25].

Sin embargo el protagonista del *Libro*, ni corto ni perezoso, recupera pronto las facilidades morales del naturalismo riguroso aduciendo que *cree* haber nacido bajo el signo de Venus lo cual lo induce a él y a todos los de su condición a trabajar y afanarse para amar a las mujeres (*LBA*, c. 152). Matfre, al no ahorrarnos la descripción completa de la "natura" de todos los planetas, nos recuerda que Venus "vol dire luxuria" (v. 4.369) y que los nacidos bajo su signo son, por lo tanto, lujuriosos (v. 4.376), pero también "se devon far plus volontier / que d'autre mestier [...] / juglar d'esturmens o cantor" (vv. 4.391–4.392, 4.394). La vocación poética del Arcipreste como la de su personaje estaba inscrita en su constelación según los pronósticos de Matfre Ermengaud de Béziers.

Pero hay más: el arcipreste remata su argumentación astrológica falaz con una "escritura": "buen esfuerzo vençe a la mala ventura" (160c). Ahora bien se lee en el *Breviari* entre las últimas y farragosas elucubraciones sobre el poder compartido de Dios y de los astros:

> sso es, pot be son desastre
> per esforss mudar en astre,
> "Que bos esfors malastre vens".
> (vv. 5.216–5.218)[26]

Esta sentencia que tiene todas las trazas de ser un refrán es, en realidad, un verso del poema "Ben for'oi mais sazos e locs" de Guilhem Ademar que Matfre vuelve a citar (v. 33.330) en el antológico "peligroso tratado del amor de las dueñas", en un contexto de consejos de conquista amorosa cuyo ápice no deja otra vez de evocar advertencias del Arcipreste:

> Qui vol doncz d'amor jauzimen
> *am* lialmen *de bon'amor*
> ses malvestat e ses folor.
> (vv. 33.368–33.370)[27]

[25] Aprovecho la oportunidad para rectificar la opinión mal expresada en 2004 ("El pensamiento de Juan Ruiz", in B. Morros y F. Toro (eds.), *Juan Ruiz y el "Libro de buen amor"* Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real y Centro para la edición de los clásicos españoles 2004, p. 115) y en 2006 "Mesure" et glissements de sens: approche du système de pensée de Juan Ruiz", in C. Heusch (ed.), *El Libro de buen amor*, París, Ellipsess, 2006, p. 51 donde se podía entender que rechazaba la posibilidad de que el apólogo del horóscopo del hijo del rey Alcaraz tuviera fuentes orientales. La versión española de mi artículo es ambigua y la francesa viene desfigurada por una lamentable errata por falta de una negación esencial. La buena lectura es: "Les sources orientales *directes* des doctrines (l'orthodoxe et l'hétérodoxe), sont à écarter même si celles de a'pologue de l'horoscope du fils du roi Alcaraz ne peuvent l'être". La argumentación de María Jesús Lacarra, "El cuento del hijo del rey Alcaraz (*Libro de buen amor*, 128–41) entre Oriente y Occidente", in *Medioevo Romanzo*, XXX, 2006, pp. 282–29, es impecable.

[26] Matfre, *Breviari.*, II, p. 250.

[27] *Íd.*, V, p. 282..

¿No se transparentaría esta microgenealogía literaria en la palabra "escritura" empleada por Juan Ruiz? De ser así, tendría que matizar la nota a mi edición (p. 142) donde remitía *faute de mieux* a Corominas, quien rechazaba el verso 71a*P* del *Libro de Alexandre*, como fuente aducida por María Rosa Lida y reafirmada por Jorge García: para éste, la "escritura" mencionada por el Arcipreste en el verso 160b no puede ser sino una cita del *Alexandre*, 71*aP*: "Dizen que buen esfuerzo vençe la mala ventura"[28]. Corominas daba también la equivalencia 'proverbio, sentencia popular' para "escritura", lo que no es la norma en el *Libro de buen amor* donde la palabra integra siempre el concepto de "texto escrito"[29]. Pero ¿por qué al *Libro de Alexandre* como fuente de la "escritura" no se podría unir la sentencia de Guilhem Ademar citada por Matfre? Nos la habríamos con una relación poligenética bastante común no sólo en la literatura medieval sino en la literatura universal de todos los tiempos.

La aparición en el *Breviari* de una tradición folklórica que en el *Libro* se textualiza en el reproche del arcipreste a Don Amor que actuaría "como faze la loba: / al más astroso lobo, al enatío ajoba" (402bc) sería demasiado común para tildarlo de intertextual[30]. Pero cuando la comparación del *Breviari* aparece otra vez en una cita de un poema atribuido a Aimeric de Peguilhan que relata la misma desgracia que le ocurrió al arcipreste con Cruz la panadera y Ferrand Garçía, el estatuto de "coincidencia" del encuentro algo se aleja[31]:

> Aichi cum cell qu'a la lebre cassada,
> e pueis la pert et autres la rete,
> tot atressi es avengut a me,
> d'una falsa qu'ai lonjament amada
> e servida de bon cor humilmen.
> E quan cugiei penre mon jauzimen
> pres sordejor e me mes en soan,[32]
> aichi o fes cum las lobas fan.
> (vv. 28.745–28.752)[33]

El último verso más bien alusivo se aclara a la luz de la reiteración de la tradición cuando compara la mujer que escoge a un vil amante con la loba:

[28] Jorge García, *art. cit.* pp. 186–187; véase también Barry Taylor, "*Exempla* and Proverbs in the *Libro de Buen Amor*", en Louis M. Haywood y Louise O. Vasvári (eds.), *A Companion to the "Libro de Buen Amor"*, Woodbridge, Támesis, 2004, p. 97. Para la bibliografía sobre la intertextualidad *Alexandre* – *LBA*, véanse las notas 9, 20, 21 (pp. 186 y 192), de la ponencia de Jorge García y el *status questionis* bibliográfico y crítico más detallado de Vittorio Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul "Libro de buen amor"*, Nápoles, Liguori editore, 1983, p. 39.

[29] *LBA*, Pr. pr. 74, 92–93, 1142d.

[30] Véase la nota a 402b en mi edición de 1990, p. 228 y mis *Nuevas investigaciones sobre el "Libro de buen amor"*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 91–102.

[31] A la verdad el poema no es de Aimeric sino de Guiraut de Salignac (*Breviari.*, V, p. 21), pero la falsa atribución da cuenta de la preferencia de Matfre por Aimeric de Peguilhan, el trovador más citado de la antología con 24 ocurrencias, y de una atracción entre éste y Juan Ruiz, Matfre mediante. Otra "coincidencia", ésta tan verdadera como divertida, es que Aimeric de Peguilhan, quien actuaba en la corte de Aix–en–Provence, era hijo de "panadero".

[32] "Me ha jugado la peor jugada y me ha despreciado".

[33] *Breviari*, V, p. 94

e fai semblan de loba[34]
que pren lo plus vil que troba.
(vv. 30.988–30.989)

Si pasamos ahora de estos paralelismos entre pasajes para examinar "coincidencias" estructurales, no se nos puede escapar que el marco general de ambas obras es "autobiográfico". Por supuesto entre el "ieu" de Matfre, que corresponde las más de las veces al autor de carne y huesos, y el "yo" complejo, equívoco y denso de Juan Ruiz hay un mundo, aunque cuando aquél reconoce "qu'ieu sui en ver'amor conplitz" y "d'amor verais filhs" (vv. 97, 100), uno puede legítimamente preguntarse si no asistimos al principio de una difracción entre la persona y un personaje en ciernes, más allá de una declaración de conocimiento de los códigos y usos amorosos de finales del siglo XIII. Y vuelve a repetirse la pregunta cuando al umbral de la última parte del *Breviari*, el rimador de Béziers, experto en asuntos de amor, regañando a los trovadores que hablaron mal del amor, les opone su pericia "quar hieu sui aimans verais" (v. 27.999)[35], más capacitado que nadie para ser protagonista en primera persona del debate que ahora se abre.

Un paralelismo estructural común estriba en la importancia del concepto de *mesura* que puse de manifiesto en un trabajo anterior sobre el *Libro de buen amor*[36]. Por su parte Peter T. Ricketts escribe que Matfre "a bien compris la notion de *mezura* à sa façon, même s'il n'y consacre pas un chapitre entier, [...] car non seulement il s'en sert dans son propre texte mais elle devient un *leitmotiv* dans plusieurs chapitres (veánse v. 29.895, 30.615, 32.009, 32.027, 32.087, 32.094, 32.600, 33.085, 33.985)[37]". La "mezura" imprescindible hasta en el ayuno según el *Breviari* (vv. 9.675–9.681) anticipa la "mesura" que condena los excesos de la penitencia impuesta por la Cuaresma a don Carnal de la que sale engañado don Ayuno (*LBA*, cc. 1162–1182).

Otro componente estructural común de menor bulto por no ser infrecuente en obras medievales es la presencia de un prólogo en prosa rubricado "L'entendemens del albre d'Amor abreujatz e senes rimas" (*Breviari*, II, pp. 28–34), desdoblamiento de un "prolex" anterior en versos que consiste en una exposición de la materia y de las propiedades del "árbol de Amor". Este doble comentario de la iluminación que encabeza los manuscritos del *Breviari* no corresponde exactamente a la composición más compleja de los prólogos del *Libro de buen amor*, aunque los argumentos de la exposición doctrinal en prosa se repiten de alguna forma en las coplas de cuaderna vía que exigen del lector/oyente que no se quede en la superficie de las palabras (cc. 11–18) y en "la disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron" (cc. 44–70).

Tampoco carece de interés el análisis de contenido de los títulos de nuestras obras. Si bien la corrección del de Juan Ruiz ha sido verificada repetidas veces, y a pesar de las

[34] "Hace como la loba", no la "prostituée" como propone el glosario de Ricketts, V, p. 343.

[35] Y unos cuarenta versos más abajo, da una lista de "verdaderos amantes" a los cuales se compara el "ieu", "plus fis en amor" (v. 27.837) que "Floris ab Blanchaflor" (v. 27.838) y que el mismísimo "Tristans" (v. 27.843). Gabriel Azaïs, un tanto perturbado por lo atrevido de la comparación puntualiza: «Le titre de sincère amant qu'il se donne n'est probablement qu'une fiction qu'il emploie, à l'exemple des autres troubadours pour écrire son traité» (*ed. cit.*, p. LXXXI).

[36] Jacques Joset, "'Mesure' et glissements de sens: approche du système de pensée de Juan Ruiz", in C. Heusch (ed.), *El "Libro de buen amor"*, pp. 39–65.

[37] Peter T. Ricketts, "Matfre Ermengaud, un homme de son temps?", in C. Heusch (ed.), *Bitteris. Béziers et son rayonnement culturel au moyen âge*, Perpignan, Ville de Béziers / Presses Universitaires de Perpignan, 2003, pp. 13–24 (cita de pp. 21–22).

dudas y propuestas que más bien tienen que ver con una reacción antipidaliana que con la lucidez filológica[38], el título de la enciclopedia sobre el Amor de Matfre tampoco sufre rodeos y cambios: la primera rúbrica de los manuscritos de más fiar reza "Comensa le Briviaris d'Amor", rótulo confirmado a continuación en los versos del *incipit:*

> Matfres Ermengaus de Bezerss,
> .....
> comenset lo primero dia
> de primavera, sus l'albor,
> aquest Briviari d'Amor:
> (vv. 9, 17–20)[39]

Sea en las notas a mi edición, sea en otros lugares, no me he cansado de disertar sobre la polisemia del *buen amor* del Arcipreste y de sus empleos tergiversados por su personaje[40]. Un estatuto semántico igual de polivalente tiene el *Amor* de Matfre Ermengaud. El ensayo de definición que nos dio Gabriel Azaïs en 1862 no tiene desperdicio:

> Le mot *Amour*, ainsi que nous le verrons dans l'arbre généalogique qu'il [Matfre] en dresse, y est pris dans le sens le plus étendu. C'est l'amour mystique qui unit les trois personnes de la sainte Trinité, c'est l'amour créateur de tout ce qui existe, l'amour de Dieu et du prochain, l'amour de l'homme pour les biens terrestres, l'amour des créatures entre elles, l'amour du père pour les enfants[41].

Sin olvidar el amor "de mascle ab feme", el del hombre y de la mujer, el amor cortés,...

¿Será casual el encuentro de esos amores tan polifacéticos en los títulos del *Breviari* y del *Libro*? ¿Y será casual la contradicción entre el consejo de Matfre a cuantos son asechados por la tentación carnal de no leer a los trovadores que exaltan "aquesta natural amor" (v. 34.318) y la elaboración de una antología del amor cortés cuyo fin es el *jauzimen* erótico, contradicción con la que topamos a cada rato en el *Libro* entre, digamos, la invitación a practicar el *buen amor* de Dios y los consejos de Don Amor y Doña Venus? Pero Juan Ruiz, más ducho que su compadre de Béziers, juega a sabiendas con la contradicción, organizando también a su manera un cancionero antológico de composiciones personales que abarcan tanto lo cazurro como lo religioso, a la panadera Cruz y a la Virgen, a don Hurón y a Cristo.

Matfre se da cuenta de la contradicción y trata de salir de apuro mediante una pirueta dialéctica:

> qu'ieu, per pagar los trufadors,
> hai desus dig tan de lauzor
> d'aquesta natural amor,
> quar tems y ha de prezicar,
> tems de rire e de trufar,
> e quar, per cert, l'amors en se

[38] Véase Jacques Joset, "El pensamiento de Juan Ruiz", en B. Morros y Fr. Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.*, pp. 105–128 (en particular p. 105 y la bibliografía de la nota 1).

[39] *Breviari.*, II, p. 2.

[40] J. Joset, *El pensamiento.*, pp. 105–109.

[41] G. Azaïs, *ed. cit.*, p. XXXIII.

es bona quant hom n'uza be
quo ceilh qu'estan en estamen
de matremoni leialmen
quar autramen ses ajustar
no·s poiria ges cosservar
nostra natura humanals.
(vv. 34.439–34.449)[42]

"En plaçant ce traité [el tratado peligroso del amor de las dueñas] dans son livre, Ermengaud a donc voulu nous donner le mérite de résister à la tentation de le lire", como dice de manera elegante Gabriel Azaïs[43]. Peter T. Ricketts explica la contradicción por la coexistencia en el *Breviari* de dos éticas incompatibles, la de la *fin'amor* y la del amor de Dios[44]. Sin embargo la pirueta es peligrosa y termina, como he dicho, en una andadura de cojo que se esfuerza por acreditar la ecuación "natural amor" = "bon' amor" = "matrimoni". El Arcipreste bien vio el peligro y se sale con las suyas dando lecciones de *buen amor de Dios* por la vía negativa de aventuras amorosas que siempre fracasan a pesar de los socorros ovidianos.

Ni el uno olvida que "homs e femna son carnal / et aparelhat a far mal" (vv. 34.415–34.416), ni el otro que "la natura umana que más aparejada e inclinada es al mal que al bien" (*LBA*, Pr. pr. 69–70). Pero el rimador occitano encamina los pasos hacia la salvación por medio de un tratado pesado y el poeta castellano lo hace en un *Libro* compuesto no sólo siguiendo las técnicas del buen trovar sino con la inteligencia de quien conoce y practica como un maestro los recursos del humor y de la ironía.

Quedarían más verificaciones por hacer cotejando de más cerca aún *Breviari* y *Libro*. Pero no me quedan muchas dudas sobre el hecho de que Juan Ruiz haya conocido la obra de Matfre Ermengaud. Esa convicción vendría reforzada, por supuesto, si pudiéramos dar alguna pista sobre el cómo llegaron los versos del occitano a la vista o a los oídos del Arcipreste. El *Breviari d'Amor* fue, como he dicho, todo un éxito en su tiempo. A los códices occitanos completos o fragmentarios de la obra, se agrega una tradición manuscrita en catalán que abarca diez testimonios de tamaño vario, todos de los siglos XIV y XV[45]. Complétese el panorama textual con una versión castellana descrita por Edouard Roditi[46], posterior al año de 1400, fecha aproximada del manuscrito catalán del British Museum, Yates Thompson 31, de la famílla del que parece proceder[47]. Roditi propone una fecha aún más tardía, posterior a 1495[48]. Lo eliminaremos, pues, por razones

[42] *Breviari.*, V, p. 324.

[43] G. Azaïs, *ed. cit.*, p. LXXIX.

[44] Peter T. Ricketts, "Matfre Ermengaud, un homme de son temps ?", pp. 17–19. Dicha incompatibilidad conceptual redunda en una confusión terminológica ya que en el *Breviari* el amor que los hombres le tienen a Dios es también "natural": "mais devem doncs lo creador / amar de natural amor" (vv. 9.287–9.288, III, p. 18).

[45] Peter T. Ricketts, "The Hispanic Tradition of the *Breviari d'Amor* by Matfre Ermengaud of Béziers", en D. M. Atkinson y A. H. Clarke (eds.), *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1972, pp. 227–253, contribución completada por una lista puesta al día de las tradiciones manuscritas occitana, catalana y castellana que debo a la amabilidad del profesor Ricketts (véase nota 2).

[46] Edouard Roditi, "The Chicago Manuscript of the Castilian *Breviario de Amor*", en *Modern Philolgy*, XLV, 1947–1948, pp. 15–22.

[47] P.T. Ricketts, *The Hispanic Tradition.*, pp. 233 y 253.

[48] E. Roditi, *The Chicago Manuscript.*, p. 17.

cronológicas. Por otra parte, la tradición catalana del *Breviari* depara, desde un principio, una decepción: en todos los manuscritos falta la última parte, después del verso 27.252[49]. Ninguno transmite el "perilhos tractat" que me sirvió de pieza fundamental en el análisis genético.

En cambio la tradición occitana de los manuscritos completos ofrece paradójicamente más oportunidades de contacto con el Arcipreste. De hecho, el manuscrito *N* de San Petersburgo se copió "in civitate Ilerdensi" y el *D* (BN París, fr. 1601) en alguna parte de Cataluña. En cuanto a *M*, de principios del siglo XIV[50], el mejor manuscrito según Peter T. Ricketts, el que le sirve de base a su edición del *Breviari*, se encuentra actualmente en la biblioteca del Escorial, sign. S.I.3[51], ejemplar que según Félix Lecoy, era de la propiedad del marqués de Santillana[52]. Ahora bien, Mario Schiff en su clásico libro sobre la biblioteca del marqués registra la existencia de un manuscrito del *Breviari* en ella, pero lo da como perdido, después de que Amador de los Ríos lo hubiera someramente descrito en 1852 tras haberlo visto en el fondo de la biblioteca de los duques de Osuna incorporado en 1884 a los de la Biblioteca Nacional de Madrid. No obstante en el catálogo de la BN nunca figuró ejemplar alguno, completo o fragmentario, del tratado de Matfre[53]. La verdad es que la afirmación de Lecoy sigue siendo para mí un enigma[54], tanto más opaco cuanto que, para mayor confusión, Arturo García de la Fuente, autor de un larguísimo (y algo farragoso) estudio sobre el manuscrito escurialense del *Breviari* afirma que éste "perteneció a la Biblioteca del Conde Duque de Olivares"[55].

Por más que estudios a veces elementales todavía nos falten, por lo menos sabemos que como mínimo tres o cuatro manuscritos provenzales circularon en la península, quizás algún que otro en tierras de Castilla en la primera mitad del siglo XIV.

[49] *Ibíd.*

[50] Arturo García de la Fuente, *Catálogo de los manuscritos franceses y provenzales de la biblioteca del Escorial*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, I., 1933, p. 38, aunque a vuelta de página confiesa que la fecha de composición del manuscrito "nos es desconocida". G. Brunel, *art. cit.*, p. 180, confirma la fecha propuesta por A. García de la Fuente.

[51] P.T. Ricketts, *ed. cit.*, V, pp. 2–3.

[52] F. Lecoy, op. cit., p. 277, n. 11: «Le marquis de Santillana en possédait un très bel exemplaire conservé encore aujourd'hui à l'Escurial».

[53] Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, Bouillon, 1905, pp. 383–384. Este libro de referencia no figura en la bibliografía de Lecoy.

[54] Enigma reforzado por el hecho de que no conocemos la historia del manuscrito *M* ni la fecha de su incorporación a la Biblioteca del Escorial, como el profesor Ricketts, a quien vuelvo a agradecer la paciencia en contestar mis consultas, me lo confirmó por mensaje electrónico del 5 de mayo de 2006.

[55] El erudito agustino agregaba "y no la de de Felipe II", según había indicado J. Fernández Montaña (*Museo Español de Antigüedades*, VI, p. 377). Véase Arturo García de la Fuente, "El *Breviari d'Amor* de la Biblioteca de San Lorenzo", en *Religión y Cultura*, XIX, 1932, pp. 55–68, 183–199, 364–383 (en particular pp. 66, 183–184).

Juan Ruiz de Cisneros, autor del *Libro de Buen Amor*

Carmen Juan Lovera
Archivo Municipal de Alcalá la Real

De la identificación de Juan Ruiz de Cisneros con Juan Ruiz Arcipreste de Hita no puede dudarse si se confrontan, sin prejuicios, los datos personales y la trayectoria vital de ambos.

Conocidos los del primero por la amplia documentación aportada por los medievalistas Emilio Sáez y José Trenchs al Congreso del año 1972 sobre el Arcipreste de Hita, celebrado en Madrid, y deducidos los del segundo por una lectura de su obra atenta a estos aspectos.

Los descubridores de Juan Ruiz de Cisneros consideran un doble origen en el trabajo que les llevó a ese resultado. En primer lugar la investigación que realizaron, durante siete años, para reunir y editar los documentos del cardenal don Gil de Albornoz. Y, en segundo, la comunicación presentada por el profesor Criado de Val en el Congreso sobre don Gil de Albornoz, celebrado en Madrid el año 1969, que terminaba así:

> ... para aclarar el misterio de la verdadera personalidad de Juan Ruiz la mayor esperanza está en interesar a los investigadores albornocianos, para que estén atentos por si oculto bajo el nombre inexpresivo de algunos de los familiares de don Gil se encuentra ese misterioso personaje que conocemos bajo el nombre, todavía literario, de Arcipreste de Hita.
> En ningún caso creo que pueda ser ni un desconocido para sus contemporáneos, ni un hombre insignificante para quien, como don Gil de Albornoz, debió tenerlo de un modo u otro a su servicio. Quizá una afortunada confluencia de la investigación literaria y la histórica se pueda superar esa frontera, a parecer infranqueable, a la que la exégesis textual del *Libro de Buen Amor* está llegando.

Recogida la sugerencia por Emilio Sáez y José Trenchs se ponen manos a la obra y no tardan en darse cuenta de que uno de los familiares de don Gil, Juan Ruiz de Cisneros, en su biografía, ampliamente documentada, viene a dar la razón a las más opuestas y diversas teorías que sobre la persona del Arcipreste se habían dado basadas en su obra. Cultura occidental y mudejarismo conviven en la persona de Juan Ruiz de Cisneros.

Biografía de Juan Ruiz de Cisneros

Documentación

Numerosos documentos pontificios atestiguan que Juan Ruiz de Cisneros nace, hacia 1295, en la España musulmana; Sáez y Trenchs creen que en Alcalá la Real, llamada entonces de Benzayde (1510c), donde pasa los diez primeros años de su vida.

Su padre, un ricohombre palentino, Arias González, señor de Cisneros, había caído prisionero en una batalla contra los musulmanes en la que murieron muchos cristianos, entre ellos su padre, Rodrigo González, y su hermano, Juan Ruiz, permaneciendo él cautivo veinticinco años.

El rey musulmán, o sea el rey de Granada, le permitió convivir con una cristiana cautiva virgen, de la que tuvo seis hijos, todos varones, concediéndoles la libertad el año 1305.

En los primeros documentos, del año 1312, el papa Clemente V se dirige a Fernando Arias, Juan Ruiz, Simón Rodríguez y Rodrigo González, canónigos de Sigüenza, confirmándoles en sus canonjías al dispensarles de la ilegitimidad de su nacimiento y la minoría de edad, en atención a la sangre derramada por sus antepasados en defensa de la fe cristiana.

Los cuatro hermanos –posiblemente murieron los otros dos– habían sido encomendados por su padre, cuando llegaron a Castilla, a su hermano Simón de Cisneros, obispo de Sigüenza, mientras él se casaba con señora de su condición social, de la que tuvo descendencia legítima antes de morir en 1311.

Los ilegítimos, protegidos por su tío, acumulan prebendas con dispensas papales donde siempre se hace constar las circunstancias de sus nacimientos.

A mediados de 1321 el papa Juan XXII, a petición de los reyes María de Molina y su nieto Alfonso XI, concede a los cuatro hermanos que puedan ser nombrados obispos al cumplir los treinta años, sin necesidad de nuevas dispensas.

Unos años después no aparece el mayor de los hermanos, Fernando, en varios documentos pontificios. Puede que se dedicara a otra profesión, como intuye el gran filólogo don Rafael Lapesa en una de las cartas que tuvo la bondad de enviarme: "Creo sabrá que en los cartularios de Toledo, publicados en 1985 por Francisco J. Hernández, hay un documento otorgado en Alcalá de Henares, donde figura, hacia 1330, 'Johanne Roderici, archipresbítero de Fita'. Lo curioso es que entre los otros firmantes aparece 'Fernando Royz milite' y que entre los hijos del noble 'desnaturado' en tierra de moros había un Fernando y un Juan. Pienso que ese 'uno que es de Alcalá' pudo tener doble sentido en el Arcipreste humorista que tanto sabía de música y dichos moriscos" (24-xii-1987).

Con la palabra "desnaturado" aclara Lapesa el asunto de los veinticinco años de cautiverio de Arias González. Demasiados para un ricohombre que podría haber sido rescatado mucho antes, a no ser que prefiriese quedarse impulsado por el amor. Sentimiento y personaje tan importantes en el Libro del Arcipreste.

Francisco J. Hernández podía pensar que, si Juan Ruiz Arcipreste de Hita no aparece en ningún otro documento del Archivo Catedralicio de Toledo, de tantos como él tiene y ha manejado, es porque quizá fuera nombrado sólo temporalmente, con el único objeto de dar fin a ese pleito que duraba tantos años y del que el arzobispo don Jimeno de Luna estaba más que harto.

De no ser así Juan Ruiz debía figurar en los sínodos convocados por don Jimeno los años 1330, 1332 y 1336. Sínodos a los que tenían que acudir todos los arciprestes, según nos decía Ramón Gonzálvez Ruiz, de la catedral de Toledo, en el anterior congreso celebrado en Alcalá el año 2002 ("La persona de Juan Ruiz", pp. 37-67).

El año 1329 nombra don Jimeno canónigo de la catedral de Toledo a Juan Ruiz de Cisneros, que ya era abad de Santa Leocadia. Y, desde entonces, parece que su vida gravita en torno a la de don Gil de Albornoz, canónigo desde 1324 y arzobispo desde 1338, sucediendo a su tío don Jimeno, hermano de su madre, Teresa de Luna.

Como dice Francisco Márquez Villanueva: "Juan Ruiz de Cisneros, lo mismo que el autor que trasparentan los folios del *Libro de Buen Amor*, es persona sin duda hecha a la vida de curia y experto canonista, que ha visto mucho mundo, es decir todo lo contrario

del clérigo rural ajuglarado en que una crítica incauta creyó por mucho tiempo. La figura de aquel suma, pues, todos los puntos necesarios como candidato apriorístico (o retrato robot como ahora se dice) y cortaría también un perfil pintado para acompañante y colaborador de don Gil de Albornoz en sus afortunadas misiones diplomáticas a Aviñón y a Paris (1334, 1337, 1342)".

Efectivamente debió acompañarle, como después lo hizo en su exilio, forzado por la muerte de Alfonso XI. Lo prueban dos documentos publicados por Beneyto en su biografía de Albornoz. El primero fechado en Villaviciosa y el segundo en Aviñón, del año 1351 los dos. En el último consta los siguientes títulos de Juan Ruiz de Cisneros: Capellán de la Santa Sede Apostólica, Abad de Santa Leocadia de Toledo y comensal del arzobispo don Gil.

Varios documentos de Sáez-Trenchs atestiguan la presencia de Juan Ruiz de Cisneros junto al ya Cardenal Albornoz en Italia, durante las victoriosas campañas en las que éste recuperó los territorios pontificios.

Y en Italia debió morir Juan Ruiz de Cisneros. Lejos de su libro, independiente de su autor desde hacía tiempo, como él quiso: "Ande de mano en mano a quienquier que l'pidiere / como pella a las dueñas tómelo quien pudiere" (1629 cd).

Pero este libro que, efectivamente pasó al pueblo, como prueba "el fragmento del juglar cazurro", ha llegado a nosotros, además de en los tres códices y en varios fragmentos, por noticias relacionadas con las familias que más contacto tuvieron con Juan Ruiz de Cisneros. La suya propia de Cisneros, la de Albornoz, la Casa Real de Castilla y los Luna.

La Casa de Albornoz, tan engrandecida por el Cardenal, perdió su primacía al unirse, por el matrimonio de su última heredera, con la de Mendoza. Igual le ocurrió a la de Cisneros; doña Mencía, nieta de Arias González y Señora de Cisneros por muerte de sus hermanos varones sin herederos, casó a su única hija con Diego Hurtado de Mendoza, siendo fruto de este matrimonio el Marqués de Santillana. El cual cita el "tractado del arcipreste de Fita" en su "Proemio e carta al condestable de Portugal".

También se cita el libro del Arcipreste en el inventario de la biblioteca de Eduardo I de Portugal (1433-1438). Y no hay que olvidar que la esposa de este rey pertenecía a la Casa Real de Castilla, descendiente por línea directa de Alfonso XI y Leonor de Guzmán. Tataranieta por su padre, Fernando de Antequera rey de Aragón, y biznieta por su madre.

En otro inventario de biblioteca, la del heredero del sucesor del famoso Papa Luna, figura un libro con la cubierta verde titulado "Arcipreste de Yta". Pedro de Luna, sobrino nieto de don Jimeno de Luna, designado papa en Aviñon durante el Cisma de Occidente, por su antecesor Clemente VII, con el nombre de Benedicto XIII, había visitado muchas veces la Corte de Castilla en su larga etapa de Legado de su antecesor.

NUEVA DOCUMENTACIÓN SOBRE JUAN RUIZ DE CISNEROS

La inesperada muerte de los descubridores, Emilio Sáez en accidente de tráfico y José Trenchs de leucemia apenas cumplidos los cincuenta años, impidió que se hiciera el libro que preparaban con la búsqueda de nueva documentación.

De parte del encuentro de ésta nos habló el profesor Trenchs en una deliciosa conferencia, pronunciada en nuestra biblioteca el 24 de mayo de 1990. Nos leyó varios fragmentos de una carta de la infanta de Aragón, María, viuda del infante castellano Pedro, muerto en una entrada a la vega de Granada.

Conseguida posteriormente la carta, del Archivo de la Corona de Aragón, la publicamos completa en el anterior Congreso sobre el Arcipreste ("Datos biográficos de Juan Ruiz de Cisneros y acontecimientos históricos reflejados en el *Libro de buen amor*"). Carta de enorme interés, porque trata de la prisión de Juan Ruiz de Cisneros, tema tan debatido entre los estudiosos del *Libro*, y porque en ella la infanta dice que Juan Ruiz de Cisneros y sus hermanos: "descienden de mi mismo linaje real y se hallan entre la parentela próxima a mi esposo e mi hija...".

Por su parte Carlos Sáez, heredero de la documentación de su padre, don Emilio, nos decía lo siguiente en las *Segundas Jornadas de Historia en la Abadía:* "Esta documentación fue en una mínima parte editada en el Diplomatario del Cardenal don Gil de Albornoz, pero se encuentra en su mayoría inédita. Su divulgación y estudio es, pues, un objetivo que hay que fijarse en estos momentos. Sería asimismo deseable que otros investigadores se interesaran por el tema, pues una vez divulgada la documentación ésta no debería ser monopolizada por nadie" (Juan Ruiz de Cisneros y el *Libro de buen amor*).

Pese a su intenso trabajo en Alcalá de Henares, como catedrático de su universidad y director de la Revista *Signo*, Carlos se preocupó en encontrar la documentación de su padre y Trenchs en el CSIC de Barcelona y de buscar en la casa de su padre, donde pudo localizar unas carpetillas con material de investigación: "Nada menos –decía– que nueve documentos vaticanos sobre Juan Ruiz de Cisneros, desconocidos hasta el momento: se trata de un largo microfilm de fotos de documentos y fichas con regesta. Y todo el material tiene un denominador común: la prisión de Juan Ruiz de Cisneros".

Desgraciadamente la muerte vino de nuevo a interrumpir estos trabajos llevándose a Carlos Sáez en plena juventud de la misma cruel enfermedad que sufrió José Trenchs.

Antes de morir, Carlos, con una presencia de ánimo inaudita y una serenidad admirable hizo empaquetar todo el material de investigación y nos lo envió y cedió a la Biblioteca del Arcipreste, en la Biblioteca Pública de Alcalá la Real, con una carta entrañable que nos dejó tocado el corazón.

BIOGRAFÍA DE JUAN RUIZ ARCIPRESTE DE HITA

Dice un eminente psiquiatra y reconocido escritor, Carlos Castilla del Pino, que la mejor biografía de un autor es su propia obra, por la necesidad de expulsar fragmentos de si mismo convertidos en personajes de ficción. Ficciones más o menos distorsionadas y alejadas de la realidad, pero que no dejan de tener un poso de verdad.

Los diez primeros años del Arcipreste, como los diez primeros años de García Márquez, no transcurrieron en el ámbito donde más tarde se van a desarrollar sus vidas. Y si recientemente se ha afirmado de García Márquez que si no hubiera pasado esos diez años con sus abuelos maternos, en Aracataca, no sería el escritor que hoy es, podemos decir lo mismo de nuestro Juan Ruiz. La originalidad de su obra que tantos enfrentamientos ha producido entre sus exégetas podría entenderse mucho mejor si se tienen en cuenta esos diez años vividos en el reino moro de Granada.

Quizá en Alcalá de Benzayde, donde el encuentro de culturas, en plena zona fronteriza, era constante, y donde un noble castellano, desnaturado de su rey, podía formar una familia sin otros lazos legales o religiosos que los del amor.

Pero estos fueron rotos por la necesidad del ricohombre de perpetuar su estirpe.

Esto explicaría la ambivalencia de la figura personificada del AMOR en el *Libro*.

El Amor, un hombre grande, hermoso y mesurado, se presenta una noche al Arcipreste, que lo recibe muy mal, le lanza toda serie de denuestos y le hace responsable de los pecados capitales. Aunque poco después acepta sus consejos y, más tarde, lo hace protagonista de la parte más vital y alegre del *Libro*, cuando todos los seres vivos, y los instrumentos musicales, salen a recibirlo en su llegada triunfante con don Carnal, una vez pasada y vencida la Cuaresma.

Con estas palabras, que nos recuerdan a Arias González, saluda el Arcipreste a Don Amor: "Señor, tu me oviste de pequeño criado; el bien, si algo sé, de ti me fue mostrado; de ti fui aperçebido, de ti fui castigado en esta santa fiesta sei de mi hospedado" (1261).

ANDALUCÍA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Pese a esa educación de su padre, Juan Ruiz, durante su infancia, se metería de lleno en el ambiente fronterizo y multicultural de su ciudad, buscando el contacto de la calle y del pueblo, a los que tan proclive se mostrará siempre, impregnándose "de música y dichos moriscos" como dice Lapesa.

Un ejemplo de éstos lo encontramos en la copla 1229:

a. El rabé gritador, con la su alta nota,
b. cabi él orabí taniendo la su rota
c. el salterio con ellos, más alto que la mota,
d. la viyuela de péndola con apuestos y sota.

Sobre el primer hemistiquio del segundo verso, Julio Cejador y más tarde Emilio García Gómez, vieron que la interpretación que se daba no era la exacta, ya que las palabras, de difícil lectura y de ahí el error, eran árabes y respondían a una canción famosa muy popular de la época, cuya traducción es: "mi corazón está en mi corazón, mi corazón es árabe".

En lugar de "cab'él el orabin"
"calvi bi calvi arabi"

Sin embargo quedaba la duda de que esto no concordaba con el segundo hemistiquio, "taniendo la su rota" por creer que este instrumento era de procedencia celta o británica.

Pero el musicólogo Rodrigo de Zayas, en un magnífico trabajo homenaje a García Gómez, demuestra que "rota" procede directamente del árabe "rutah", cierto tipo de laúd muy usado en al-Andalus. ("La Jarcha y su melodía", en *Lírica popular. Lírica tradicional. Lecciones de homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad de Sevilla. Fundación Machado, 1998).

En cuanto al verso tercero (c) de la misma copla "el salterio con ellos más alto que la mota", la referencia a Alcalá de Benzayde es clara, pues su Mota es la única mota que puede ser considerada como sinónimo de altura, por estar edificada no sobre un montículo o cabezo, sino sobre un cerro, de más de mil metros de altura. De ahí que en esta ciudad exista el dicho "mas alto (o más alta) que la Mota", que en la infancia de Juan Ruiz se diría en árabe, "un dicho morisco".

Un árabe coloquial, como el usado por el Arcipreste en el fracasado intento de conquistar a una mora: "Fija mucho vos saluda uno que es de Alcalá" (1510 a)

COMO ANDALUZ (116 D)

Se define el Arcipreste en el episodio de "Cruz cruzada", la trova cazurra, y, aunque ya en el Congreso del año 2002 traté este asunto, voy a repetirlo, muy extractado, por su importancia:

'Como andaluz' es una afirmación rotunda que no hubiera dado lugar a dudas, a no ser por haberse intercalado dos palabras en el verso, 'faz' y 'el'. No es lo mismo decir 'como andaluz' que 'como hace el andaluz'.

Don Rafael Lapesa, igual que en otras ocasiones, resolvía mis dudas, en carta del 8 de febrero de 1982: "como andaluz no es un verso cualquiera, sino aquel cuya medida y rima han de repetirse en la vuelta de todas las estrofas siguientes; y todas estas vueltas son octosílabas. Cierto que la hipótesis 'como [faz el] andaluz' no es la única formulable y que cabe también suponer 'como [quien es] andaluz' u otra semejante".

Andalucía en el Libro del Arcipreste es la tierra preferida del personaje Don Amor, como se desprende de su respuesta a la pregunta del Arcipreste sobre dónde había estado: "Dixo: En la invernada visité a Sevilla, toda el Andalucía, que no m'fincó y villa; andut mucho vicioso, quanto fue maravilla" (1304).

Al empezar la cuaresma dice que se vino a Toledo pero lo pasó tan mal que decidió marcharse "Salí de esta lazería de coita e de lastro, fui tener la quaresma a la villa de Castro; muy bien me resçebieron a mi e a mi rastro; pocos allí falle que m'llamaran padrastro" (1311).

Aquí la identificación de Juan Ruiz de Cisneros y el Arcipreste parece clara, basada en la de Don Amor con Arias González; porque en Castro, población del sudeste de Córdoba, cruce de caminos, de Granada a Córdoba y de Granada a Toledo, tuvieron que descansar Arias González y sus hijos, cuando salieron de Granada para pasar a Castilla. En Castro recibieron bien a Arias González y a su rastro (sus hijos) y muy pocos le llamaron padrastro.

En la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma hay curiosas alusiones a Andalucía. Muy significativa es la que une nuestro gran río, el Guadalquivir, con el río que pasa por Sigüenza, el Henares: "Del río de Henares venien los camarones; fasta en Guadalquivir ponian sus tendejores" (1107 cd).

O el grito "¡ea!" de las huestes de doña Cuaresma en su primer ataque a las de Carnal: "La compaña del mar las sus armas menea; viniéronse a ferir deziendo todos ¡Ea!" (1101 cd).

No es que esta interjección sea exclusiva de Andalucía, pero si es muy peculiar de ella. Tan peculiar que, cuando se convocó el Estatuto andaluz de 20 de octubre de 1981, se hicieron unas pegatinas con la bandera de Andalucía atravesada por la interjercción ¡EA!

También hay un recuerdo a Granada: "Los cabrones valientes, muchas vacas e toros, más vienen cerca de ella que en Granada hay moros" (1215 ab). Y la urta (ó utra) ese pez exclusivo del litoral andaluz: "andava y la utra con muchos combatientes" (1113 a). O la "noble lamprea de Sevilla" (1114 ab), que no puede menos que recordarnos a la sevillana Leonor de Guzmán, la mujer más bella y poderosa del reinado de Alfonso XI, el rey que la amó hasta el día de su muerte.

ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS REFLEJADOS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Pero ese gran amor no lo incorpora Juan Ruiz a sus historias, quizá terminadas antes de que éste empezara.

Si incorpora acontecimientos del reinado de doña María de Molina, como la legitimación dinástica, el jubileo del año 1300, o el pleito del señorío de Vizcaya, reseñados ya en el anterior Congreso. Algunos de ellos no vividos por él al haber ocurrido antes de su llegada a Sigüenza; pero que estaban muy presentes en el entorno del obispo y en la Corte de la reina.

Si debió presenciar directamente la boda del infante don Pedro, hijo de la reina, con la infanta doña María de Aragón, hija mayor de Jaime II y señora de Calatayud. Por lo cual las bodas se celebraron en esta ciudad las navidades del año 1311.

Esta infanta es la autora de la carta citada anteriormente, en la que dice a su padre que ha sacado de la cárcel a Juan Ruiz de Cisneros y sus hermanos. Prueba importante de la cárcel real que sufrió el Arcipreste.

Acontecimiento histórico reflejado con la debida distorsión y alejado de la realidad en las muchas alabanzas dedicadas a la viuda joven doña Endrina que "es de Calataut" (582 c).

Y es que la infanta jugó fuerte al sacar a Juan Ruiz de Cisneros y sus dos hermanos de la cárcel donde los tenía el deán de Calatayud, enfrentándose con ello al arzobispo de Zaragoza, al nuncio, al papa Juan XXII y a su propio padre, Jaime II de Aragón.

LA DESCENDENCIA LEGÍTIMA DE ARIAS GONZÁLEZ

Hay constancia histórica de dos hijos. El primogénito, llamado también Juan Ruiz, destaca en la batalla del Salado: "Bien lidiava Juan Ruiz el rico omne de Cisneros", se nos cuenta en el *Poema de Alfonso XI* (1736 c),

Como ricohombre confirma este Juan Ruiz los privilegios rodados de su época. En nuestro Archivo Municipal, el AMAR, tenemos dos, el de las Franquezas, de 1341, y el de la donación de Locubín y su Castillo a Alcalá la Real, de 1345.

El segundo, Gonzalo Rodríguez de Cisneros, doncel de Palencia, figura en los documentos italianos de don Gil de Albornoz.

Juan murió en el asalto a Carmona formando parte de las tropas de Enrique II. Por no tener herederos sus hijos varones pasó el señorío de Cisneros a su hija Mencía, casada con Garcilaso de la Vega, que había ganado el privilegio de usar el Ave María en su escudo.

Los Mendoza fueron los herederos de este privilegio, así como de la vena poética del Arcipreste a través de su sobrina carnal Mencía, por el matrimonio de la única hija de ésta y de Garcilaso de la Vega con Diego Hurtado de Mendoza, padres, como se dijo antes, del Marqués de Santillana, cuyas serranillas tanto deben a las cánticas de serrana del Arcipreste.

También los cantos de serrana del abuelo paterno del marqués, Pedro González de Mendoza, son deudores del Arcipreste.

Pedro González de Mendoza, consuegro de Mencía de Cisneros, contribuyó en gran manera al poderío y encumbramiento de los Mendoza gracias, en parte, al favor de los primeros reyes Trastámara.

Enrique II le nombra su ayo y mayordomo y le concede por juro de heredad, para si y sus descendientes, las villas de Hita y Buitrago.

Ayo y mayordomo también de Juan I salvó la vida de este rey, perdiendo la suya, al cederle su caballo en la batalla de Aljubarrota.

En una de sus composiciones poéticas don Pedro cita a "Abenzayte", o sea a Alcalá de Abenzayde, donde él no quiso venir, pero sí dos de sus descendientes.

El segundo conde de Tendilla, nieto del marqués de Santillana, y por tanto su tataranieto, tuvo la alcaidía de Alcalá la Real en los últimos años previos a la rendición de Granada. Y aquí nació el segundo de sus hijos varones, Antonio, que llegó a ser el primer virrey de Méjico.

El quinto hijo del marqués, llamado "el tercer rey de España" y "el gran cardenal", lleva el mismo nombre de su bisabuelo, Pedro González de Mendoza. Acompañante de la reina Isabel en las campañas de Granada, visitó con ella Alcalá en varias ocasiones y se le atribuye la tabla central del retablo de Santo Domingo de Silos, según noticia de nuestro cronista Domingo Murcia Rosales. Cosa no de extrañar dada la fama de grandes mecenas de la familia Mendoza, cuyo lema era "Dar es señorío, recibir es servidumbre".

OTRA BIBLIOGRAFÍA

Carmen Juan Lovera. "Datos biográficos de Juan Ruiz de Cisneros y acontecimientos históricos reflejados en el *Libro de Buen Amor*" *I Congreso Internacional Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el* Libro de Buen Amor. Alcalá la Real, Ayuntamiento, 2004.

Carmen Juan Lovera y Francisco Toro Ceballos. *Origen andaluz de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.* Alcalá la Real, Ayuntamiento, 1995.

Francisco Márquez Villanueva. "La nueva biografía de Juan Ruiz". *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt.* San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2002, vol. 1.

Jacinto Martín Martín y Guillermo Sena Medina. *Juan Ruiz de Cisneros, Arcipreste de Hita, ¿fin de un enigma?* Granada, 1994.

José Luis Martín Martín. "Iglesia de frontera y el Arcipreste de Hita". *I Estudios de Frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita.* Jaén, Diputación, 1996.

Julio Rodríguez Puértolas. "Horizonte literario en torno al Arcipreste de Hita. Un hombre y un libro fronterios". *I Estudios de Frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita.* Jaén, Diputación, 1996.

Carlos Sáez. "Juan Ruiz de Cisneros y el *Libro de Buen Amor*". *II Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real.* Jaén, Diputación, 1999.

Emilio Sáez y José Trenchs. "Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296 – 1351/1352)". *I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita.* Barcelona, SERESA, 1973.

Horacio Santiago Otero. "El Derecho Canónico en el contexto del LBA". *I Estudios de Frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita.* Jaén, Diputación, 1996.

José Trenchs Odena. "La Iglesia de Sigüenza durante los primeros años de Juan XXII. Episcopologio de Simón de Cisneros (1316-1327)". Revista *Wad Al-Hayara*, nº 6, 1979.

El Legado de Carlos Sáez al Archivo Municipal alcalaíno. Documentación sobre el Arcipreste de Hita

Antonio Linage Conde
Universidad de San Pablo, CEU. Madrid

El día 28 de diciembre de 2005, desde su Universidad de Alcalá de Henares[1], Carlos Sáez escribía a Carmen Juan Lovera, a la Biblioteca Pública Municipal de Alcalá la Real. La comunicaba que su enfermedad seguía avanzando, después de una segunda operación, y que el mes anterior le habían aconsejado los médicos "abandonar todo tratamiento molesto[2]. [...] Por ello –seguía– estoy haciendo inventario de mis papeles, intentando que lleguen a quien más puedan interesar. Por mi parte ya no podré siquiera abordar algunos de los temas que tenía pendientes, entre ellos el del Arcipreste de Hita", y en consecuencia la anunciaba el envío a ella de toda cuanta documentación tenía sobre él[3]. "[..] Espero que alguien pueda aprovechar en Alcalá este material".

Habían pasado más de treinta y dos años desde el lanzamiento al gran público[4] culto por Emilio Sáez, el padre de Carlos, de la hipótesis del nacimiento del Arcipreste en Alcalá la Real. Concretamente, el artículo publicado en *ABC*, el 11 de septiembre de 1973: *Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296–1353), autor del "Buen Amor"*[5]. La vida cotidiana estaba ya cambiando mucho en esa fecha. Los comentarios a la actualidad local y las mismas tertulias se iban haciendo menos densas, aunque no había llegado la omnipresencia abrumadora de la televisión dándolas el golpe de gracia. Ello quiere decir que, novedades tales como algunos artículos de la tercera plana del diario madrileño[6], iban dejando de

[1] En el artículo que luego citaremos, publicado en el *Ideal*, había declarado: "Aquí en Alcalá la Real hay muchísimo interés. En realidad, antes de que se haya podido comprobar de forma irrefutable la teoría, ya la Plaza del Ayuntamiento se llama del Arcipreste, lo cual me sorprendió bastante, pero me alegro de que haya sido así. [...] El interés que hay en esta localidad pequeña es enorme. Las ansias culturales que hay aquí, ya quisiera yo que las hubiera, sin ir más lejos, en Alcalá de Henares, una ciudad bastante amorfa desde el punto de vista cultural. Aquí se convocan congresos, y como he podido comprobar, la asistencia es importante, y viene gente de renombre".

[2] Parece haberse infiltrado el subconsciente en esta expresión. Por el contexto, no cabe duda se refiere a su trabajo. Acaso el cansancio de las terapias le hizo sustituir un vocablo por otro.

[3] "Fotocopias de documentos vaticanos, cartas de expertos a los que mi padre consultó alguna cuestión, artículos periódisticos, etc [...] un disquette en el que se encuentran todos los archivos que he ido elaborando, con transcripción de documentos y otros textos".

[4] El diario *YA*, el 23 de junio de 1972, había publicado la noticia de la primera comunicación hecha por él mismo y su discípulo, José Trenchs Odena, al Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste celebrado en el Instituto de Cultura Hispánica.

[5] Título de sendas conferencias suyas, el 4 de febrero de 1977 en la Casa de Cultura de Cuenca, y el 26 de agosto de 1980, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y los días 19 y 21 de abril de un año que no nos consta, en el Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, con el de *Dos enigmas de la literatura española desvelados. "La Celestina" y el Arcipreste de Hita.*

[6] Existe la libranza del giro postal, por valor de 1.850 pesetas, remitido al autor por "Prensa Española, Serrano 61", al cierre de las cuentas del mes con los colaboradores. Y un telegrama a Sáez, impuesto en Madrid por Agustín Cabanas: "Muchísimas felicidades por acertado, singular, documentado artículo *ABC* hoy. Muy atentos, afectuosos saludos".

ser materia de conversación insistente y común. Pero naturalmente que en la ciudad abacial y fronteriza lo fue en aquel caso. El cronista Domingo Murcia me ha recordado hace poco el entusiasmo inquieto con que él se fue a ver a Carmen Juan nada más abierto el periódico. Fallecido ya Emilio, en el Congreso de Abadía celebrado en Alcalá en 1998, Carlos dio cuenta del estado de sus fondos sobre el tema[7], recuperados en 1998[8].

En su citado artículo[9], Sáez padre empezaba aludiendo al "misterio insoluble y obsesión de los eruditos" que venía siendo la identificación del autor del *Libro del Buen Amor*. Y a las sugerencias del profesor Manuel Criado de Val, desde que el mismo Sáez inició la exploración en Italia de los fondos relativos al cardenal Gil de Albornoz, "para estar atentos por si, oculto bajo el nombre inexpresivo de alguno de los familiares de don Gil, se encuentra ese personaje que conocemos bajo el nombre, todavía literario, de Arcipreste de Hita, el cual en ningún caso pudo ser, ni un desconocido para sus contemporáneos ni un hombre insignificante para quien como don Gil de Albornoz debió tenerle de un modo o de otro a su servicio". Basado en los documentos encontrados en el Archivo Secreto Vaticano, el del Colegio Español de Bolonia y algunos otros archivos eclesiásticos españoles[10], Emilio Sáez creía haber resuelto el enigma.

Según su hipótesis, Juan Ruiz o Rodriguez de Cisneros, el arcipreste poeta, fue engendrado y nació en la Alcalá la Real[11] musulmana, hijo ilegítimo del ricohombre palentino Arias González[12], señor del pueblo de Cisneros y otros lugares. "El nacimiento del autor de *Buen Amor* podrá parecernos novelesco ahora, pero en nuestra Edad Media cristiano–islámica debió ser un hecho relativamente frecuente, que tiene su reflejo en el *Romancero* y en otras manifestaciones literarias de la época y posteriores".

[7] Amplia noticia de Claudia L.Sánchez en *Ideal*, 7–1–1999.

[8] "Todo este material (con excepción de las cartas) –Escribía Carlos en la citada misiva– se encuentra fotocopiado en el CSIC de Barcelona, donde tuvieron la precaución de hacer una copia de seguridad de los documentos". Sería aconsejable que el investigador que se decidiera al aprovechamiento del material alcalaíno consultase también ese fondo por si había en él algo más. Así como el archivo legado por Emilio Sáez al Ayuntamiento de Caravaca, su pueblo natal, pendiente de ordenación.

[9] Reproducido en el *Programa de la Virgen de las Mercedes*, de agosto de 1978, bajo el título de *Juan Ruiz de Cisneros, arcipreste de Hita, ¿un alcalaíno universal?*. Allí mismo publicó Carmen Juan Lovera, *El jubileo en el "Libro de Buen Amor" y otros acontecimientos históricos reflejados por Juan Ruiz en su obra*. Ahí cita el documento de la Real Cancillería, Cartas Reales de Jaime II (núm–9598, caja 78), que contiene una carta a su padre Jaime II, de la infanta María, nuera de doña María de Molina, por haberse casado con el infante castellano Pedro. En esa misiva, su hija dice al rey haber sacado de la cárcel a los sobrinos del finado obispo seguntino Cisneros, o sea Juan Ruiz y sus hermanos, encarcelados en Calatayud por el deán de esta iglesia, como subdelegado del legado papal.

[10] El 16 de abril de 1974 escribía al archivero de Sigüenza, Aurelio de Federico, confirmándole su intención, ya comunicada al obispo Castán Lacoma, de visitar el archivo catedralicio, pidiéndole le dijese qué mes de los tres del verano era más adecuado.

[11] Naturalmente que, desde entonces, Sáez se interesó por el lugar. Así, Eugenio Asensio, desde Lisboa, el 14 y el 25 de mayo de 1977, le da y comenta una noticia sobre él: "Pedro González de Mendoza, muerto en la batalla de Aljubarrota, por salvar al rey, a quien cedió el caballo, dejó escrito (Biblioteca Nacional, MS. 3788, antes 423; cita los "Estudios dedicados a Menéndez Pidal", VII, 1, 88–9): *A mi sería grave cosa/ para que la decir cate/ dexar Garganta Fermosa/ por morar en Abenssaite*". Cree que Garganta Fermosa sería Garganta la Olla, lugar extremeño de behetría de los Mendoza. En esas cartas hay comentarios sobre la situación política– "la llegada de los pieds noirs de Angola, o africanistas así llamados en el país vecino, que regresan dejando todo para no dejar la vida", y un comentario interesante para el medievalismo coetáneo: "He contestado a [Sánchez] Albornoz, con carta admirativa y autobiográfica. Sincera, aunque siento reservas sobre su agresividad intempestiva". En la revista creada por Sáez, el "Anuario de Estudios Medievales", Asensio había tomado partido por don Claudio frente a Américo Castro.

[12] Que consta había muerto ya en 1312.

Arias González cayó prisionero de los musulmanes, en la guerra de Al-Andalus donde murieron su padre Rodrigo González y su hermano Juan Ruiz, permaneciendo allí veinticinco años. "Como era soltero, el soberano[13] musulmán le entregó una cristiana, soltera virgen, con la condición de que los hijos varones que procrease de ella gozarían de libertad, mientras que las hijas permanecerían en cautiverio". Los hijos fueron seis varones. Además del Arcipreste, que fue el segundo, nacido en 1295 o 1296, consta el nombre del primero, Fernando o Alfonso Arias[14], un año mayor, y del tercero y el cuarto, con una diferencia de un año también cada uno, Simón Rodríguez[15] y Rodrigo González o Gonzalo Rodríguez[16]. Todo lo cual sabemos, no por una fuente literaria, sino jurídica, la dispensa pontificia de su nacimiento ilegítimo para hacerles canónigo de Sigüenza.

Juan Ruiz habría permanecido en la España musulmana aproximadamente los diez primeros años de su vida. En 1305 ya libre, su padre se casó con doña Mencía de Manzanedo, de la que tuvo tres hijos también varones, Juan[17], Simón y Gonzalo[18] Rodríguez de Cisneros, el primero de importante posición en la corte de Alfonso XI, y el tercero, doncel de Palencia, familiar de don Gil de Albornoz como su hermano germano[19].

Sáez reconoce la permanencia de un muy largo vacío en la vida de Juan Ruiz, de 1329 a 1343, año el primero en que se le concedió una canonjía en Toledo, que llevaba anejos prestimonios y raciones, con expectación de dignidad u oficio, y el segundo de la solicitud para él[20] por el arzobispo toledano Gil de Albornoz, de una canonjía en Calahorra con expectación de prebenda[21]. Y de nuevo otro silencio hasta 1353, en que aparece como familiar del mismo, cardenal y legado apostólico, al cual debía acompañar en tierrras italianas. Pero de esa fecha constan dos súplicas aparentemente contradictorias del prelado, la reiteración de la petición para Juan Ruiz de una canonjía, con prebenda y prestimonios, en Calahorra, y la reserva de los mismos cargos que aquél tenía en Burgos para Juan Martínez de la Sierra su auditor. "Esta última súplica constituye una clara manifestación de que se preveía inmediata la muerte del Arcipreste. Tal hecho debió de ocurrir a fines de verano o principios de otoño de este mismo año[22]". Sáez relaciona ese

[13] En este archivo hay un ejemplar del resumen de la tesis doctoral de Cristóbal Torres Delgado, en Granada (Tesis 2, 1971), *El antiguo reino nazarí de Granada, 1232–1340* (luego se publicó el libro).

[14] Canónigo de Sigüenza en 1312, o sea a los diez y siete años (en expectación de dignidad allí en 1327), de Orense en 1325, beneficiado en Lugo y Mondoñedo; súplicas del infante Fernando de Aragón, en 1343, y del rey Pedro de Castilla, en 1352, para canónigo de Compostela y capellán papal.

[15] Canónigo de Sigüenza también en 1312 (deán en 1327), por lo tanto a los quince años, escolástico de allí mismo hasta que tuvo que dimitir para ser arcediano de Almazán; canónigo de Salamanca en 1319 (lo era también de Valladolid y Palencia), de Sevilla en 1326, capellán papal en 1327, familiar de Alfonso XI. Murió en 1349 o principios de 1350.

[16] Canónigo de Sigüenza antes de 1312 (facultado papalmente para dignidad en 1318), y poseedor de las iglesias de Galve y Becerril; arcediano de Medinaceli y Molina en 1318; racionero en Palencia; canónigo de León en 1326, al año siguiente capellán papal; canónigo de Cartagena en 1333. Había muerto en 1351.

[17] Señor de la casa de Cisneros y de las villas de Castillo, Guardo, Viduerna, Jezones, Rales y otras; adelantado mayor de León y Asturias (1327–51), guarda mayor de cuerpo del rey, casado con Mencía de Padilla.

[18] Una nota de Sáez dice haber noticia de sus bienes maternos.

[19] Y también su acompañante en Italia: capellán de Cesena, vicario de Ancona y Terni, podestà de Santo Angelo Papale, y rector de Massa Tribaria.

[20] Capellán pontificio y comensal suyo.

[21] A pesar de los beneficios que tenía en la "abadía" de Santa Leocadia de Toledo y en otras diócesis.

[22] Pues el 18 de agosto don Gil pedía para un Juan Rodríguez, hijo de Fernando, la cuarta parte de la ración que nuestro arcipreste tenía en Santa María de Valladolid.

vacío con la divulgación de la segunda redacción del *Libro del Buen Amor*, y la probable cárcel[23], "o acaso más bien destierro" de su autor[24]. En cuanto a la falta de documentación en su poder[25] sobre la titularidad por éste del arciprestazgo de Hita[26], advierte no haber consultado el archivo primado, y la imposibilidad de que figurase en el vaticano por ser de provisión diocesana[27]. Sugiere si no sería exonerado de él por don Gil ese mismo año de 1343[28].

Por lo demás, la vida que se conoce de Juan Ruiz es la de un hombre que gozó de la protección regia y acumuló cargos, prebendas y dignidades, todo ello desde muy temprano, por la intercesión de doña María de Molina, "con el obispo de Sigüenza[29], Simón de Cisneros[30] –hermano del padre citado del mismo Juan Ruiz–, que regentó la diócesis de 1301 a 1326"[31]. Concretamente, ya en 1312, o sea a los diez y seis años, por lo cual la dispensa del papa Clemente V no lo fue sólo de la ilegitimidad sino también

[23] Carlos Sáez escribía en su carta: "El último envío será el que contiene el microfilm y fotos de documentos relativos a la prisión de Juan Ruiz, episodio que concuerda con la prisión del Arcipreste, aunque habría que estudiar el tema con más profundidad [...] PS. He cambiado el orden de envío y los documentos de la prisión van en el primero". Recuerdo la impresión que a los escolares del Instituto nos producía la noticia en la clase de literatura de haber sufrido el escritor cárcel de trece años por orden del arzobispo toledano. Véase Luis Beltrán, *Oración inicial: prisión de carne y canto*, "The American Hispanist" 1 (1975) 10–14.

[24] Carlos Sáez, en una nota, apunta las medidas disciplinarias para el clero de Benedicto XII (en 1342 a los arzobispos de Compostela, Toledo y Braga), y la constitución *Quia clericorum*, del legado Guillermo, Obispo de Sabina, puesta en vigor por don Gil, así como el sínodo de 16 de abril de 1342; cfr., Martha Lilia Tenorio, Sobre la "*Cantica de los clérigos de Talavera*", "Medievalia" 2 (1991) 6–14.

[25] Cfr. Inmaculada Prieto Pecero, *Nuevos datos sobre la vejez del Arcipreste de Hita, 1329–1336*, en las "Actas del Primer Congreso de Historia de la Lengua Española" (ed. M. Ariza y otros; Madrid, 1988) 1329–36.

[26] "No hay que confundir al Arcipreste de Hita –precisa– con el mayordomo o administrador de los bienes de don Gil en España y también en Hita, cargo que desempeñaba Pedro Fernández, que aparece como tal en un documento de don Gil conservado en Osma".

[27] M. Criado de Val, El Arcipreste: *Últimos datos*, también en *ABC*, 20–2–1986 (*El Arcipreste de Hita, figura paródica del cardenal Albornoz*), cita el documento 9878 de Clero, del Archivo Histórico Nacional, en que un Juan Rodríguez, arcipreste de Hita, figura en una reunión de clérigos en Madrid, el año 1330. Recuerda que el cargo fue desempeñado de 1343 a 1353 por consanguíneos de don Gil, y de 1353 hasta su muerte en 1367 por don Gil mismo. De ahí su sugerencia de ser "el arcipreste de Hita" figura paródica del propio cardenal Albornoz (en el mismo diario, el 17 de octubre de 1975, y luego en su libro *Historia de Hita y su arcipreste*, Madrid, 1976). El 15 de enero de 1976, Rubén Caba, bajo el título *Juan Ruiz y el cardenal Gil de Albornoz*, escribía en otro diario madrileño, *Informaciones* (donde el 23 de septiembre publicó *El buen amor y el mal amor. Juan Ruiz y sus parodias*): "¿Cómo es posible que Juan Ruiz –que pudo morir hacia 1354– parodiara en su libro –cuyas dos versiones datan de 1330 y de 1343–, mediante el personaje del Arcipreste de Hita, a don Gil de Albornoz, siendo así que don Gil no fue arcipreste hasta 1353?. [..] Si la argumentación de Criado de Val algo prueba es, justamente, lo contrario de lo que se propone". Hay copia de una carta de Emilio Sáez a Rubén Caba, dirigida a San Lorenzo del Escorial, el 21 de septiembre del mismo año, sobre ese artículo. El 1 de octubre de 1976 escribía Sáez a Caba: "Antes de acabar el año mandaré un artículo para *ABC* combatiendo las últimas tesis de Criado de Val". En una nota manuscrita, Sáez considera que "cardenal" es una mala transcripción del manuscrito de Salamanca por "carnal". Don Gil no fue cardenal hasta diciembre de 1350, y el *Libro* es de 1343 (aunque Criado le retrasa hasta 1353 en que el ya cardenal se adjudicó el arciprestazgo de Hita). Criado también identificó al Arcipreste con el autor, corrector y compilador principal– Johanne Roderici– del Codex musical de Las Huelgas– "hay un auténtico humor juglaresco, arciprestal, en las numerosas acotaciones marginales del *Codex*, que ya ha sido observado por Bécker, Filgueira y su propio editor, Anglés".

[28] Un sobrino de don Gil, Pedro Alvarez de Albornoz, arcipreste de Hita, murió antes del 3 de marzo de 1343.

[29] A cuya jurisdicción eclesiástica pertenecía el señorío de doña María.

[30] Que puso este nombre, como hemos visto, a uno de sus hijos legítimos.

[31] Juan Ruiz y Rodrigo González fueron los ejecutores de sus bienes; véase J. Trenchs Odena, *La iglesia de Sigüenza durante los primeros años de Juan XXII*, en "Wad–al–Hayara. Revista de Estudios de Guadalajara", 6, (1979) 83–95.

de la menor edad, canónigo en la catedral, y una prebenda con prestimonios y beneficio prestimonial en una iglesia de la diócesis no identificada, *Cantasanos* dos años después, arcediano *cum cura* de Medina del Campo y beneficiado en Palencia y Valladolid, y uno más tarde, en 1319, canónigo de Palencia, designado por Juan XXII en consideración a su citado tío Simón. Más relevante aún fue la dispensa del último pontifice, en la cual citaba el propio Papa expresamente a doña María, ya próxima a la muerte[32], para alcanzar el episcopado antes de cumplir los treinta años. Aunque la mitra no llegó. Pero sí en 1326 una canonjía y prestimonios anejos en Burgos, y un año después la capellanía papal, que recibió en Aviñón, e implicaba el acompañamiento al cardenal a Italia, "y la dispensa de la residencia en sus beneficios por un trienio, mientras durasen sus estudios, y el derecho a percibir los frutos de todos sus cargos". Sáez conjetura en este artículo que esos estudios los llevaría a cabo en la universidad de Montpellier, "a la que asistían los clérigos hispanos de las diócesis catalano-aragonesas y colindantes"[33].

La correspondencia contenida en el legado que analizamos es escasa. Cierto que ya se estaba viviendo una disminución intensa de la comunicación epistolar. Hacía una década, por ejemplo, de la terminación del Concilio Vaticano Segundo. Y sus historiadores se han quejado después de la parsimonia de esa fuente a sus propósitos, cotejándola con la copiosidad de sus antecesores, los del Concilio Vaticano Primero, interrumpido en 1870. Aun así hemos de pensar que no está toda en este fondo. Por ejemplo, de Carmen Juan, sólo hay las cartas a Carlos, no las dirigidas a su padre Emilio. En cambio obran bastantes de Rubén Caba[34], autor del libro *Salida con Juan Ruiz a probar la sierra*[35]. También escribió Caba una *Carta en cuaderna vía que dirige don Juan Ruiz, arcipreste de Hita, a don Pablo Saínz*[36], *párroco de Sotosalbos*[37], que el 16 de septiembre de 1977 dedicó en autógrafo a Sáez, "primer biógrafo del Arcipreste". Otro estudioso de ese itinerario serrano, Tomás Calleja Guijarro, escribío también a Sáez, desde Madrid, el 22 de octubre de 1973, el año de la publicación del artículo[38].

[32] Y la sangre derramada por sus antepasados en la lucha contra los musulmanes.

[33] Pero en una nota manuscrita, luego de citar la hipótesis de Corominas, de haber sido en Toledo o Alcalá, escribe: "¿Trienes?". Otra de su hijo Carlos cita el Concilio de Valladolid, de 1322, sobre la ilustración de los clérigos.

[34] Según tarjeta suya, licenciado en Derecho y Filosofía y Letras, y diplomado en Sociología y en Organización de Empresas.

[35] (Madrid, Helios, 1976). El 1 de febrero de ese mismo año, escribía el autor a Sáez, sobre el retraso en su aparición, pidiéndole alguna sugerencia editorial: "Como tengo fundados temores, por noticias que me ha hecho llegar un buen amigo, de que algún estudiante, inspirado por un catedrático desaprensivo, se avenga al papel de plagiario, y haga suyas- en una tesis doctoral- mis averiguaciones he tomado la determinación de no demorar tanto". Comentaron el libro José-Luis Abellán, en "Informaciones", el 21 de julio de 1977, y Antonio Tovar en *La Gaceta Literaria*, el 28 de agosto del mismo año.

[36] De éste tenemos una felicitación de navidad a Sáez, el año 1973 y una tarjeta en que se interesa por el libro anunciado por él mismo Sáez, a causa de su relación con Sotosalbos.

[37] Editada por la parroquia de Sotosalbos en 1977.

[38] "Si ha leído mi ponencia [al congreso arriba citado] habrá visto que yo localicé el paso de ese personaje por Segovia, pero no he podido investigar aún en el archivo de la catedral, donde creo existirán otras pruebas, si estuvo allí sólo accidentalmente o, si por el contrario, estuvo en algún tiempo vinculado a esta ciudad o a su tierra, por razón de su cargo o por alguna otra causa, cosa que, como le dije a José Trenchs, considero de mucho interés para el estudio que ustedes están llevando a cabo y por el que les felicito".

Una nota manuscrita de Emilio Sáez, en su inmaculada caligrafía, dice: "El arcipreste debió ser hombre de mucho viaje. Parece haber vivido en Toledo, y en otros momentos, a más de residir en Hita, haber corrido mucho por la sierra. Parece hizo escapada hacia Cantábrico (conoc. peces). Es verosímil que llegase a Extremadura y Andalucía. Trató con viejos y jóvenes. Tuvo que alternar con gentes de altos niveles".
Las fotocopias[39] de los documentos vaticanos[40] están en bastante buen estado. Sólo habría que cotejarlas con el original para ciertos fragmentos. Pero de algunos hay la transcripción a máquina. En cambio no están ordenadas, ni se indican sus referencias con precisión. Carecen pues de regesta. Hay que tener en cuenta la penosa circunstancia en que Carlos Sáez hubo de renunciar a prestarlas atención. "Aunque la documentación papal es muy compleja de entender", se expresaba en la carta a Carmen Juan.

Así las cosas, hay que reconocer que desde 1973 hasta hoy, la hipótesis de Sáez no ha recibido ninguna confirmación nueva, pero tampoco ha surgido hallazgo alguno que la desvirtúe o debilite. Entrar en su crítica sería superfluo. De la lectura de nuestro resumen se deducen sus apoyos y sus flaquezas, éstas desde luego todas negativas, carencias de pruebas positivas, no argumentos en contra. A la vista de este panorama, creemos que sería conveniente, y desde luego muy útil, editar ese fondo documental. Es un deber hacia los investigadores futuros, que la preservación del mismo, ejemplarmente asegurada por el hijo de Emilio Sáez en el último trance de su vida, impone como un cierto deber.

Emilio Sáez terminaba su artículo: "Tales son, por el momento, los datos que podemos ofrecer de la peripecia humana del autor del *Buen Amor*; la inmortal obra del Arcipreste, que podrá ser analizada ahora– creemos– con una perspectiva totalmente nueva". Antes, luego de citar a María Rosa Lida de Malkiel[41] y Corominas[42], había escrito que "los años pasados por Juan Ruiz en la España musulmana tienen su reflejo en algunas coplas de su obra". Por lo tanto, de lo que no cabe duda alguna, es de que el nacimiento alcalaíno sería concordante con su mentalidad y explicativo de sus recuerdos[43].

Emilio Sáez murió en 1988. Su discípulo y colaborador, José Trenchs, en 1991. Su hijo Carlos Sáez en 2006. ¿Ello coadyuvante, por parvo que fuese, a la pertinaz oscuridad, rebelde a todas las investigaciones contemporáneas, que rodea la persona del autor del *Libro del Buen Amor*? Trenchs y Sáez hijo no tuvieron tiempo de escribir su libro. Sáez padre no lo habría hecho. Él representaba la primera generación de la postguerra civil, el grupo de jóvenes que rodeó a los escasos maestros que habían sobrevivido y quedado en España. Aunque su servicialidad con don Claudio Sánchez–Albornoz, el arquetipo del exilio intelectual y político, fue ejemplar.

[39] Es imposible identificar la autoría de una copia a máquina de un estudio sobre la tradición textual.

[40] De los cuales sólo están pubicados los que lo fueron por Trenchs en su *Diplomatario del cardenal Albornoz*, y algunos de las *Bulas y cartas secretas de Inocencio VI, 1352–1362* (Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma, 1970).

[41] Detectora de una proporción inusitada de arabismos en algunas de sus coplas, y de un voluntario embellecimiento del mundo musulmán en su obra.

[42] Quien llama la atención, en esas mismas coplas, hacia su "árabe coloquial, usual y corriente, irreprochable".

[43] Recordemos que Corominas, antes de la aportación de Sáez, dudó entre la atribución aceptada de Alcalá de Henares, y las tierras mozárabes de Guadalajara. En los papeles de Sáez hay una lista muy nutrida de los despoblados de esta provincia.

El primer artículo publicado suyo fue un *Privilegio de la Orden de Santiago a Caravaca*[44], su pueblo natal. El segundo fue un inventario librario de Celanova[45]. La documentación de este monasterio apareció póstuma y muy tarde, a su nombre y el de Carlos. Pero don Claudio, a la otra lejana orilla, había dispuesto de ella desde que salió de la máquina de escribir de su padre en ésta. En 1953 editó *Los Fueros de Sepúlveda*, un espléndido trabajo en colaboración, dando lo suyo al aspecto jurídico y al idiomático. Poco después salió el primer volumen de la *Colección diplomática de Sepúlveda*. El segundo fue publicado por Carlos mucho más tarde.

Él a veces se citaba como "de mis últimos trabajos y también de los primeros[46]".

Su vida era la dirección de congresos[47], la atención a las novedades en curso, de encuentro en encuentro, la ayuda a los discípulos y colaboradores, también las organización de viajes[48] para los mismos aunque con alguna apertura social[49]. La creación del "Anuario de Estudios Medievales[50]" reveló un esfuerzo asombroso. Una revista sin limitaciones cronológicas ni geográficas ni idiomáticas, en un país muy cerrado al cultivo de los temas foráneos, incluso en los tiempos más florecientes. Los cambios políticos impidieron que los Ministerios de Asuntos Exteriores de España y de la Unión Soviética editaran conjuntamente un centenar de documentos, los más reveladores de las relaciones entre los dos países[51], una iniciativa de sus exclusivos gestación e impulso.

Mientras tanto, Alcalá la Real había acogido la hipótesis de Emilio Sáez con un entusiasmo desorbitado. La mejor prueba de que no ha decaído es este segundo congreso internacional sobre el Arcipreste. A ese propósito tenemos que reflexionar en que, la realidad indiscutible es la de Juan Ruiz de Cisneros y su familia. ¿Cantera de novelas históricas? Desde luego, pero sería superficial e incluso frívolo tener ante todo en cuenta eso. Pues por delante está la cotidianidad del aspecto, a veces conflictivo de civilizaciones[52], a veces convivencial[53], que fue la España medieval.

[44] "Hispania" 2 (1942) 123–37; reimp. en la recopilación "Estudios de historia de Caravaca" (Biblioteca Murciana de Bolsillo, 135; Real Academia de Alfonso X, Murcia ed. J.Torres Fontes; 1998).

[45] "La Ciudad de Dios" 155 (1943) 519–30.

[46] Una excepción fue, en colaboración con Trenchs y Carmen Bañares, *La etapa española de don Gil de Albornoz. 1, 1302–1336*, "Studia Albornotiana" 35 (1979) 9–35.

[47] Algunos itinerantes, a través de España y Portugal, y a cual más espléndidos. A propósito de las críticas acres a este último aspecto, propio de países subdesarrollados según sus mantenedores, habría que observar que en el desarrollo no todo son ventajas éticas y de la *geistige Leben*.

[48] Últimamente los prodigó a la Unión Soviética, donde había entablado amistades. En Leningrado pasó treinta y ocho días a la búsqueda de huellas del hispanismo ruso. Yo recuerdo la acogida personal del Director del Museo del Ermitage en la Cámara de los Tesoros. Y la exclamación de Francisco López Estrada, editor hacía ya medio siglo de la *Embajada a Tamorlán*, de Ruy González de Clavijo, al entrar en un mercado de Samarcanda: "Esto está igual que cuando él vino",

[49] Recuerdo que Hilda Grassotti, una discípula de don Claudio, me comentó que Emilio Sáez parecía un agente eficaz de viajes. Recomendándome que no se me ocurriera comentarlo con él. Yo la repliqué que, de hacerlo, no le habría molestado, al contrario.

[50] Allí apareció, de G.B. Gybbon-Monypenny, *Estado actual de los estudios sobre el "Libro de Buen Amor"*.

[51] La imprenta no fue bien recibida por todos los escritores. Los hubo reacios a la conversión de su público, inmediato y personal, en otro distante y anónimo. Y siguieron haciéndose manuscritos. Acaso después hemos llegado a una superstición de la letra publicada, injusta para los mantenedores de los otros ámbitos.

[52] Cfr., José-Luis Ortiz Nuevo, *La estética negra de los "palos". Una reflexión andaluza sobre la violencia*, en "Informaciones", 28–10–1976; recorte en este archivo. También el artículo de Gema Garrido, *¿Existió Juan Ruiz, arcipreste de Hita?*, "La Troje" (agosto, 1994).

[53] Cfr. Santiago Sebastián, *En torno a la iconografía de la virtud y del vicio en la Baja Edad Media*, "Homenaje al profesor doctor Hernández Díaz" (Universidad de Sevilla, Sevilla 1982) 185–93.

Del Arcipreste y su libro, recordemos la trascendencia que le dieron tanto Sánchez-Albornoz como Américo Castro, en pro de sus interpretaciones discordantes del pasado peninsular. Algo pintiparado para encajar en las repercusiones de aquellas mentalidades y situaciones en la ciudad fronteriza. Por eso en ningún caso caerían en el vacío estas conmemoraciones y memorias[54] arciprestales allí.

Hemos visto que la familia de Juan Ruiz de Cisneros poseía el señorío del pueblo palentino de Cisneros. En él nació el abad benedictino de Montserrat, García Jiménez de Cisneros. Autor éste del *Ejercitatorio de la vida espiritual*, cuando pasó por su monasterio San Ignacio de Loyola, en la etapa de su retiro en la cueva de Manresa. Su influencia en los *Ejercicios espirituales* del fundador de la Compañía de Jesús es evidente. La asunción de las nuevas corrientes del espíritu por los mantenedores y testigos de una tradición anterior en el mismo seno confesional. El abad Cisneros era primo del cardenal Cisneros. No es de este lugar glosar su figura histórica. Recordaré sólo que fue uno de los dos únicos arzobispos de Toledo que visitaron un lugar de su diócesis, Orán. Lo indubitado también es que su vida nos arroja un balance muy distinto de la del padre y los hermanos de Juan Ruiz de Cisneros en el ámbito hispanoislámico.

Personalmente, esta oportunidad de dar noticia de un legado del editor de los Fueros de mi pueblo natal, relativo al más ilustre de los hijos del que considero mi pueblo de adopción, ante una asamblea tan docta, no puede ser más emotiva. La dación de fe que la antorcha no se ha apagado al quedarse inertes las manos de su mantenedor.

[54] Por aquellos tiempos, los escolares alcalaínos estaban quedando brillantemente, gracias a Carmen Juan, en el magistral concurso televisivo "Cesta y puntos". Hubo críticas pedantes a su organización, por dar demasiado relieve a la memoria. Pero, sin el cultivo de ésta, ¿cómo conseguir la disponibilidad inmediata para elaborar la herencia de los mayores?

JUAN RUIZ Y EL MORISCO TARFE, "GALANES" DE LA *DUEÑA CHICA*

Luce López-Baralt
Universidad de Puerto Rico

A Alan Deyermond, por sus lecciones magisteriales y por su amistad sostenida

El extraño gusto del Arcipreste de Hita en materia de amores ha hecho correr mucha tinta. Dámaso Alonso es el pionero en dilucidar los "problemas" que parecerían aquejar las cualidades estéticas de la "bella" de Juan Ruiz[1] al proponer que el Arcipreste, al celebrar a una curiosa dama "ancheta de caderas", de "dientes apartadillos", "enzías bermejas" y "labios angostillos", está invocando el canon de belleza femenino árabe en vez del europeo[2]. Estudiosos como Julio Cejador y Félix Lecoy sólo reparaban en la vertiente occidental de las preferencias literarias del poeta, y advertían su aparente "originalidad" y aun su incongruencia: el primero postuló que "nada de esto tomó el Arçipreste de nadie"[3], mientras que el segundo creyó que la enigmática descripción del arquetipo femenino era "de la plus grande banalité"[4]. Dámaso Alonso, respaldado por el arabista Emilio García Gómez, descubre en cambio que los misteriosos dientes apartadillos, las encías bermejas, las caderas anchas y los labios angostos[5] de la susodicha "bella" por antonomasia los habían celebrado ya expertos árabes en materia amorosa como Al-Tiŷanī (*Tuhfat al-ʿarus* o *Regalo de la novia*) y Al-Tifasī (*Kitāb Ruŷuʿ al-šeyj* o *Libro de la vuelta del viejo*). Juan Ruiz parece estar haciéndose eco de un lugar común de la erotología musulmana al privilegiar estos elementos, tan ajenos a la literatura española, que en cambio, como asegura con razón Dámaso Alonso, "han surgido con ímpetu,

[1] Dámaso Alonso, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas", en *De los siglos oscuros al de oro:* Gredos, Madrid, 1964, pp. 86-99.

[2] Sobre la "bella" de Juan Ruiz, de dientes apartados como la mujer de Bath de Chaucer, véanse: Raymond E. Barbera, que plantea la posibilidad de una confluencia de tradiciones árabes y occidentales ("Juan Ruiz and 'los dientes... apartadillos'", *Hispanic Review*, XXXVI [1968]. pp. 262-3); Walter Clyde Durry, "More About Chaucer's Wife of Bath", *PMLA*, XXXVII (1922), pp. 36-51; John K. Walsh, "More on Arabic vs. Western Descriptive Modes in Hispanic Literature: Brantôme's 'Spanish' Formula", (*Kentucky Romance Quarterly* XVIII (1971), pp. 3-16), y, sobre todo, el ensayo de Alan Deyermond, "Did Chaucer now the *Libro de Buen Amor*?", en el que el eminente medievalista plantea justamente la posibilidad de que Chaucer se hubiera servido de la obra de Juan Ruiz (en: A. Deyermond, ed., *The Libro de Buen Amor in England. A Tribute to Gybbon-Monypenny*, Manchester Spanish and Portuguese Studies XVI (2004) pp. 1-12). Véase también Ernesto Porras Collanates, "Aportaciones para el estudio de 'las dueñas chicas' del Arcipreste", *ThBICC*, XXXIV (1979), pp. 64-180.

[3] D. Alonso, *op. cit.*, p. 88.

[4] *Ibid.*

[5] María Rosa Lida ("Notas para la interpretación, influencias, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *Revista de Filología Hispánica* II [1940], pp. 142-3) examina la condena repetida que hace Juan Ruiz de los labios gruesos. Sobre las caderas anchas, véase también Walter Meltmann, "Anchieta de caderas: *Libro de buen amor*, c. 432 ss", *Romanische Forschungen*, LXXIII (1961), pp. 141-147.

irrestañables, en el primer par de sangraduras que (gracias a Emilio García Gómez) hemos hecho en la vena árabe"[6].

Cuando yo he sangrado a mi vez esa fecunda "vena árabe", la "bella" del Arcipreste me ha seguido entregando sus bien guardados secretos. Así, me fue posible calibrar el extraño color de sus ojos *pintados y reluzientes:* cierto que brillaron para Don Melón con misterioso fulgor, pero, ¿de qué color eran? Por cierto que ni verdes ni azules, al gusto de Petrarca y Garcilaso, sino "resplandecientes" o "relucientes" porque el blanco purísimo de la córnea contrastaba fuertemente con el negro azabache de las pupilas. Eso es precisamente lo que significa la palabra *ḥūr*; ya presente en el Corán, de donde proviene el apelativo de *ḥurīya* y de *ḥūrī* –hurí– aplicado como sobrenombre a las vírgenes del Paraíso. Lo supieron bien erotólogos expertos de la talla del Šeyj Nefzāwī, de Ibn ʿArabī y hasta la marisabidilla Doncella Tuḏūr de las *Mil y una Noches*, por no decir nada del anónimo autor del *Speculum al foderi* catalán[7], que oculta cautamente su nombre para hablar a sus anchas de las teorías orientales del amor y de esos ojos inolvidables que deslumbran con su brillo imposible a quien los mira.

De estos y otros extremos de la dimensión orientalizante de Juan Ruiz me he ocupado en más detalle en otro lugar[8]. Ha llamado mi atención a su vez el extraño caso de otra de las mujeres objeto del "buen amor" del Arcipreste, que ahora ya no es la "bella" sino la "chica". Se trata de una criatura voluptuosa pero secretamente amenazante, de la que el inveterado "doñeador" parecería terminar por protegerse al neutralizarla con la espléndida sentencia paródica que remata el célebre poema en el que la inmortaliza: "del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor, / por ende de las mugeres la mejor es la menor"[9]. Vale la pena repasar las extrañas condiciones de esta hembra bajita, ya que en el presente estudio voy a añadir un curioso eslabón a la cadena de autoridades árabes que la han elogiado maliciosamente como la más deseable en amores. Lo supieron erotólogos de la talla del Šeyj Nefzāwī, y todavía en el siglo XVII se hará eco de la misma predilección Tarfe, un morisco literario que elogia a su dama granadina ante Don Quijote, el personaje espúreo de Avellaneda. Hay que decir que el morisco Tarfe del *Quijote* apócrifo exhibe su condición arabizante con mucha más desenvoltura que el cauto Tarfe que Cervantes le usurpa al autor tordesillesco para desmentir su contrafactura literaria: de ahí la posible intencionalidad secreta de su código estético, cónsono con el árabe pero incongruente en Europa.

Cumple pues, antes de entrar en materia, que evoquemos a la enigmática *dueña chica* de Juan Ruiz. El poeta comienza, como observa Olga Tudorica Impey[10], asociándola con

[6] D. Alonso, *op. cit.*, p. 98.

[7] Editado modernamente por Michael Solomon (cf. L. López-Baralt, "Un *Kama Sutra* catalán" (*Insula* 542 (1992), pp. 3-4 y *Un Kama sutra español* (Siruela, Madrid, 1992).

[8] "La bella de Juan Ruiz tenía los ojos de hurí" (*Nueva Revista de Filología Hispánica* XL: 1 (1992) pp. 73-83; "Juan Ruiz y el Šeyj Nefzāwī "elogian" a la dueña chica" (*La Torre* (Nueva época) I: 3-4 (julio-diciembre 1987): 461-472); "Juan Ruiz, doñeador de hembras *plazenteras* y arabizadas". In: Rica Amran, coord., *Autour du* Libro de Buen Amor. Indigo, Univ. de Picardie Jules Verne, 2005, pp. 215-238. Para otra vertiente arabizante del Arcipreste, cf. también "Sobre el signo astrológico del Arcipreste de Hita" (*Huellas del Islam en la literatura española*, Hiperión, Madrid, 1985/1989, pp. 43-58).

[9] *Libro de buen amor*, II. Edición, introducción y notas de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1981. En adelante citaré por esta edición.

[10] "Los topoi y los comentarios literarios en el *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXV (1976), pp. 278-312.

el texto mismo que la "celebra": "pequeño sermón" o predicación abreviada. Estamos ante el *liber sicut femina:* ambos pequeños pero enjundiosos. El protagonista declara desde el principio su predilección de *connaisseur* en favor de la hembra bajita: "dueñas di grandes por chicas, por grandes chicas non troco" (*op. cit.*, p. 266). Es el mismísimo Don Amor (aquel que le dio a Juan Ruiz la "receta" orientalizada de su "bella") quien ruega entonces al Arcipreste que abunde en su alabanza a esta particular fémina. El poeta, animadísimo, da rienda suelta a su entusiasmo de experto en amores, y aprendemos, de sus propios labios, que la mujer bajita compensa con creces su poca estatura:

Son [muy] frías de fuera, con el amor ardientes:
en cama solaz, trebejo, plazenteras e rientes,
en casa cuerdas, donosas, sosegadas, bienfazientes:
mucho ál y fallarades, ado bien parardes mientes.
En pequeña girgonça yaze grand resplandor,
en açúcar muy poco yaze mucho dulçor:
en la dueña pequeña yaze grande amor,
pocas palabras cunplen al buen entendedor.
Es pequeño el grano de la buena pemienta,
pero más que la nuez conorta e calienta:
así dueña pequeña, si todo amor consienta,
non ha plazer del mundo que en ella non sienta.
Como en chica rosa está mucha color
e en oro muy poco grand preçio e grand valor,
como en poco blasmo yaze grand buen olor,
ansí en dueña chica yaze muy grand sabor.
Como robí pequeño tiene mucha bondad,
color, virtud e preçio e noble claridad,
ansí dueña pequeña tiene mucha beldad,
fermosura, donaire, amor e lealtad.
Chica es la calandria e chico el ruiseñor,
pero más dulçe cantan que otra ave mayor:
la muger que es chica es por eso mejor,
en doñeo es más dulçe que açúcar nin flor.
Son aves pequeñuelas papagayo e orior,
pero cualquie [a] d'ellas es dulce gritador,
adonada, fermosa, preçiada cantador:
bien atal es la dueña pequeña con amor.
De la muger pequeña non ay comparaçión:
terrenal paraíso es e consolaçión,
solaz e alegría, plazer e bendiçión:
mejor es en la prueva que en la salutaçión.
Sienpre quis muger chica más que grande nin mayor:
non es desaguisado del grand mal ser foídor,
del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor,
por ende de las mugeres la mejor es la menor (pp. 266–270).

El travieso Arcipreste, metido a erotólogo, nos asegura pues que la mujer de escasas dimensiones físicas, particularmente proclive a los placeres sexuales, es la mejor compañera para la cama. Y, sin embargo, en un vuelco inesperado, el poeta parecería

rechazar de súbito a tan "ideal" pareja con su célebre "del mal, tomar lo menos". Curioso cambio de parecer, aún cuando el Arcipreste nos tiene acostumbrados a ello[11].

¿De dónde obtiene Juan Ruiz su curiosa "dueña chica", excepcionalmente libidinosa? María Rosa Lida admite que "El chiste sobre la mujer pequeña plantea un difícil problema de transmisión"[12], y señala la fuente del *Stichus* de Plauto como la primera que ha llamado su atención:

> Interrogado un personaje sobre cómo ha de ser la novia ideal, responde: "ex malis multis, malum quod minumumst, id minumest malum", es decir, "de entre muchos males, el que es más pequeño ése será el menos malo": donde el resorte cómico está en conjugar el juicio pesimista sobre las mujeres con su concepto cuantitativo...[13].

Por esta línea de comicidad misógina va, según la investigadora, la formulación de Plutarco (*Sobre el amor fraternal*, 481f) y las primeras versiones medievales (*La Lámpara de los príncipes* de Abubéquer de Tortosa y el *Libro de las delicias* de Yosef ibn Sabarra) que son, curiosamente, de la pluma de autores orientales. A otro autor oriental –esta vez Sem Tob– Maria Rosa Lida va a asociar el estribillo "del mal, lo menos". Pero, a pesar de estas fuentes, la profesora Lida asegura que la "formulación de Juan Ruiz es altamente original, pues sustituye la anécdota por un entimema cuyo formalismo escolástico acentúa la comicidad, deja en intencionado silencio la premisa menor (la mujer es un mal) y adopta como premisa mayor una máxima auténtica ("del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor")[14]. Volvemos a encontrarnos el *tropo* de la mujer pequeña como el menor de los males en diversos autores renacentistas peninsulares. María Rosa Lida observa que los autores del Siglo de Oro, posiblemente sin conocer la versión del *Buen amor*, repiten la broma en su formulación tradicional: Santa Cruz de Dueñas, Lope de Vega, Rojas Zorrilla, Quevedo, Julián de Medrano, Antonio Hurtado de Mendoza, entre otros. Probablemente los autores españoles se inspiran en la *Floresta* de Santa Cruz al repetir el lugar común, mientras que Santa Cruz lo recogería, a su vez, de alguna versión latina de Plutarco o de alguna colección de *facecias* en latín o en italiano, ya que el chiste, como se sabe, está presente en otras literaturas europeas de la época. La estudiosa termina preguntándose por el papel que habrán jugado los judeoespañoles en la irradiación literaria de este *tropo:* "¿Podrá ser que alguno de estos chistes se hubieran transmitido por conducto de conversos?"[15]

En la larga, y, como siempre, erudita formulación de María Rosa Lida acerca de las posibles fuentes de la dueña chica de Juan Ruiz, brilla por su ausencia justamente la característica que más destaca el Arcipreste: su condición lujuriosa. Lo mismo sucede cuando nos asomamos a lo que Maxime Chevalier tiene que decir acerca del "folklore"

[11] María Rosa Lida advierte una "mínima intención satírica" en el gracioso entimema que remata el elogio de la dueña chica. ("Notas..." p. 131), y Leo Spitzer parece compartir su opinión. Por nuestra parte, coincidimos plenamente con los colegas que sí advierten la parodia eficacísima del remate del poema. Véanse, sobre todo: Alan Deyermond, "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*" (en *'Libro de buen amor' Studies*, G.B. Monnypenny, ed. Tamesis, London, 1970, pp. 53-78) y Anthony Zahareas, *The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita* (*Estudios de Literatura Española*, Madrid, 1965).

[12] María Rosa Lida, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*" en *Juan Ruiz, Selección del 'Libro de buen amor' y estudios críticos*, Eudeba, Buenos Aires, 1973, p. 217.

[13] *Ibid*, pp. 216-217.

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid*, p. 218.

literario renacentista en torno a la mujer pequeña: una vez más, numerosos autores (algunos ya citados por la profesora Lida) como Santa Cruz, Medrano, Quevedo, Lope, Tirso, Diego Hurtado de Mendoza y Covarrubias lanzan su tradicional *caveat*: del mal, lo menos. Oigamos, por vía de ejemplo, tan sólo a Santa Cruz:

> Preguntando a uno que por qué, siendo él gentil hombre, se había casado con mujer muy chiquita, respondió: –Del mal, lo menos[16].

Años antes, Juan Arce de Otalora había repetido el lugar común casi al pie de la letra en sus *Coloquios de Palatino y Pinciano*: "sólo se da licencia para alabar las [mujeres] pequeñas, porque hay menos de mujer, y como dice el refrán: 'Del mal el menos'"[17]. Al igual que María Rosa Lida, Maxime Chevalier nada nos deja dicho en esta ocasión acerca de la sabiduría erótica de la dueña chica, punto sobre el que más insiste Juan Ruiz[18].

Frente a las escasas pistas occidentales, importa decir que la dueña tan pequeña como sensual tiene una presencia inequívoca en la cultura erotológica árabe del medievo. El azar puso en mis manos un pasaje del célebre *Rawḍ al-ᶜāṭir* o *Jardín perfumado* del Šeyj Nefzāwī en el que se define a dicha mujer escasa de talla en términos muy parecidos a los de nuestro Arcipreste. La envergadura técnica y la profesionalidad con la que el experto Šeyj, estricto contemporáneo de Juan Ruiz[19], aborda la descripción de la hembra bajita parecería apuntar al hecho de que lo avala una larga tradición erotológica. Recordemos que, en efecto, las coordenadas culturales orientales del teórico tunecino[20], por el contrario de las occidentales de Juan Ruiz, incluyen una extensísima literatura de tema erótico, que va desde el célebre *Kama Sutra* o *Aforismos sobre el amor* de Vatsvayana hasta el neoplatónico *Tawq al-ḥamāma* o *Collar de la paloma* de Ibn Ḥazm, al púdico *Iḥyā' 'ulum al-dīn* o *Vivificación de las ciencias de la fe* (Cap. IV) de Algazel, y llega hasta autores más libertinos como ᶜAbd Al-Raḥmān al-Suyūtī, Aḥmad al-Tifāŷī y ᶜAlī al-Bagdādī. No pretendo proponer una dependencia directa del Šeyj Nefzāwī de parte del Arcipreste,

[16] *Floresta*, VII., II p. 223, *apud: Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975, p. 190.

[17] "Cuentecillos tradicionales en la obra de Quevedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV (1976): pp. 25-26.

[18] Jacques Joset, (*op. cit.*, p. 266) recuerda que Aristóteles prefiere la hermosura de la mujer alta, pero admite que otros hay de contrario parecer, ya que comparan su pequeñez corpórea con otros milagros de la naturaleza, que, sin bien pequeños, resultan bellos: los ojos, las piedras preciosas. Para más bibliografía sobre el verso 1617 cd. véase la p. 270. Félix Lecoy, de otra parte, nada deja dicho sobre esta dueña chica proclive a los placeres del amor en su célebre *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*, Alan Deyermond, ed., Gregg International, England 1974.

[19] Alan Hull Walton, en su introducción a la traducción inglesa del *Jardín perfumado* de Nefzawi por Sir Richard Burton, aclara que el teórico musulmán estaría escribiendo su obra por lo menos ya desde 1394, y no en pleno siglo XVI, como se venía creyendo anteriormente. Véase *The Perfumed Garden of the Shaykh Nefzawi*. Translated by Sir Richard Burton With an Introduction and Additional Notes by Alan Hull, Neville Spearman Ltd., Walton, London 1963 y *Le Jardin Perfume*, en *Le livre d'amour de l'Orient*, Deuxième Partie, Bibliothèque des Curieux. Paris MCMXXII.

[20] Se conoce muy poco acerca de este eminente erotólogo, nacido seguramente en Nefzaoua, al sur de Túnez. Los avatares de la publicación moderna de su libro en lenguas europeas resultan fascinantes, desde la edición anónima de Argel (1876) por un misterioso "Monsieur le Baron R***, Capitaine d'Etat major", hasta el apasionado interés editorial de Guy de Maupassant, y, naturalmente, la irreparable pérdida de la edición final anotada de Sir Richard Burton a manos de su escandalizada viuda. Véase la citada introducción de Alan Hull Walton para una información más completa al respecto.

sino llamar la atención al hecho de que el *tropo* que más interesa al poeta español –la mujer pequeña es excesivamente aficionada a los placeres de la cama– se había articulado ya en la erotología islámica medieval. De seguro, un estudio más a fondo en esta literatura habrá de arrojar muchos más ejemplos de los que he podido allegar hasta el presente. No hay por qué suponer que Nefzāwī, tan culto en la tradicional literatura erótica de sus mayores, haya sido el primer oriental en destacar a la hembra bajita como sexualmente licenciosa. Oigámoslo directamente:

> Se ha observado, en todas las circunstancias, que la mujer bajita [chica] ama el coito y muestra mucha más afición por un miembro viril de grandes dimensiones y sólido [vigoroso] que las mujeres altas. Sólo los miembros sólidos [vigorosos] y perfectamente desarrollados le son aceptables: en ellos encuentran el deleite de su existencia y de su cama[21].

He preferido hacer una traducción del árabe un poco más literal del testimonio de Nefzāwī de la que hace Sir Richard Burton, que tiende a suavizar en algo el énfasis que pone la "dueña chica" en su exigencia por un hombre bien dotado[22]. Advertimos en seguida que el Šeyj tunecino es mucho más franco en su pormenorización de las predilecciones eróticas de su dueña chica de lo que es el Arcipreste. Tampoco es difícil adivinar el callado resentimiento del Šeyj contra la mujer bajita: casi demasiado experta en amores, sospechamos que habría de hacer sentir amenazado a más de un "doñeador" cuyo miembro viril no estuviera a la altura de sus gustos particulares. Estamos, pues, ante un elogio agridulce de la temible (por exigente) dueña chica por parte del concienzudo erotólogo (y, seguramente, de muchos otros expertos orientales que lo han de haber precedido). El "elogio" parecería invitar a un grito de defensa: "¡del mal tomar lo menos!" Aquí cabría preguntarse –y advierto que ahora me muevo en el terreno de la conjetura– si el inesperado vuelco del verso final del Arcipreste, en el que súbitamente rechaza su tan alabada y libidinosa mujer pequeña, no delata un subliminal temor a una mujer demasiado difícil de complacer en achaque de amores, tal como la describe Nefzāwī. Aunque el Arcipreste no lo dice taxativamente, es posible que haya llegado a sus oídos, dado el entorno mudéjar en el que se movía[23], el lugar común árabe de una dueña chica suficientemente "docta" en materia erotológica como para sembrar el pánico entre sus pretendientes. En este sentido traemos a colación, aunque sólo sea como dato curioso, el comentario, que dista de ser definitivo, que hace Colbert Nepaulsingh del verso 1607b "es en la dueña chica amor de grande y non de poco" (p. 266):

> La frase "e non de poco", que Hatzfeld califica de "litote sinónima", tiene dos significados: la expresión "amor grande y non de poco" (1607b) es un ejemplo de *oppositio* (cuando "altera propositam rem ponit et alter tollit") porque la negación del contrario en la segunda parte confirma la declaración afirmativa de la primera parte de la expresión, pero a la vez el efecto del posesivo, "de", permite otra

[21] Cito por la edición árabe del *Rawḍ al-ʿatīr* o *Jardín perfumado* del Šeyj Nefzāwī, editada en Túnez (p. 57, sin fecha).

[22] Véase la citada traducción de Burton, p. 226.

[23] Mudéjar o mozárabe, según prefiere José Luis Pérez López, que encuadra con gran acierto, a mi ver, a nuestro autor en el entorno catedralicio toledano (*Temas del Libro de Buen Amor. (El entorno catedralicio toledano)*. Prólogo de Alan Deyermond, Ediciones Toledo, Toledo, 2007).

> interpretación: que la dueña pequeña tiene mucho amor ("amor grande") no de poco, sino de mucho dinero, por ejemplo, o, en el mismo sentido, que tiene mucho amor no de pequeños hombres ("pocos" hombres) sino de los de gran fisonomía[24].

Este amor "no de pequeños hombres... sino de los de gran fisonomía" nos hace pensar en los hombres generosamente dotados ("¡e non de poco!") que constituían la meta erótica de la dama bajita de Nefzāwī. Repito que estas interpretaciones distan de ser definitivas[25], pero no por ello dejamos de sentir a Juan Ruiz muy cerca de la cultura erotológica musulmana, que de seguro conoció mejor de lo que hemos creído hasta ahora. El Arcipreste sabía mucho de achaques de mujeres orientales y de todo lo que se relacionara con ellas. Recordemos que la única fémina del *Libro de buen amor* que se conduce con dignidad es precisamente la mora, quien, desmintiendo el *clisé* de "sex symbol" que la habría de acompañar por largos siglos, es la única que da calabazas al lujurioso protagonista del libro y que lo pone en su sitio[26]. Y todo ello, en un árabe dialectal impecable. Tanto y tan íntimamente conocería Juan Ruiz su entorno islámico, que fue capaz de virar al revés como un guante el antiguo reclamo folklórico en un homenaje inesperado a la mujer agarena. Pero hay más: cuando el poeta declara que las dueñas pequeñas son "en cama solaz, trebejo, plazenteras e rientes/ en casa cuerdas, donosas, sosegadas, bienfazientes", vuelve a hacer gala de su cultura erotológica islámica. Idéntica recomendación es conocida entre los árabes, y un anónimo morisco, de aquellos expulsados a Túnez en 1609, todavía repite el consejo al pie de la letra en un importante tratado nupcial cuyo comentario me ha llevado muchas páginas: "cuando esté [la mujer] a solas con su marido haga lo que hace la más disoluta mujer, pero que en público questé con el extremo de honestidad"[27]. Parece tener razón Francisco Márquez Villanueva cuando sospecha la impronta de estos libros musulmanes sobre el arte de hacer el amor en la obra de Alfonso X. El lujurioso Deán de Cádiz, que celebra el Rey Sabio como doctor en técnicas amatorias, aprendió todo su "arte de foder" en unos curiosos textos que tienen que haber sido orientales[28].

Salta a la vista la necesidad de tomar en cuenta las coordenadas orientales de Juan Ruiz, sobre todo cuando de materia erótica se trata, ya que los musulmanes, sus vecinos, le llevaban siglos de ventaja en el estudio articulado de estos temas. Son precisamente estos parámetros culturales extra–europeos los que nos ayudan a situar mejor el agridulce "elogio" que lleva a cabo Juan Ruiz de esta particular fémina, tan escasa de estatura.

Y ello nos lleva finalmente al caso de otra "bella" bajita: la amada granadina de Tarfe, que el morisco galán compañero de aventuras del *Quijote* apócrifo de Avellaneda alaba encendidamente. Han pasado muchos siglos desde que Nefzāwī entonara sus equívocos

[24] "Sobre Juan Ruiz y las dueñas chicas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, XCIX (1975), p. 646.

[25] He aquí la versión de Joset: 1607b *e non de poco:* intensivo de 'grande'; cfr. los versos de Fernán Sánchez de Calavera, *Cancionero de Baena*, citados por M. R. Lida, en *RFH*, II (1940), p. 119: 'En seguir apuesta dama / paréceme que soy loco./ —¡Ay amigo! e non de poco'; 'piadoso e non de poco' (p. 266).

[26] Sobre la mora Zoraya, una mora histórica del entorno histórico del Arcipreste, cf. Pérez López, *op. cit.*, pp.305 y ss.

[27] Ms. S-2 BRAH de Madrid, fol. 100r. cf. el citado Kama Sutra español y la versión completa del códice, que editamos Alvaro Galmés de Fuentes, Juan Carlos Villaverde y la que subscribe (Univ. Complutense de Madrid / Universidad de Oviedo, 2006) bajo el título de *Tratado de los dos caminos por un morisco refugiado en Túnez.*

[28] Cf. Márquez VilIanueva, "Las lecturas del Deán de Cádiz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 395 (1983), pp. 331-345.

loores al norte de su deseos, pero, una vez más, es un oriental quien dirime las mismas preferencias amorosas, tan extrañas. La tradición cultural que parece haber animado a Juan Ruiz es, sin duda, muy larga. Tarfe es un morisco oriundo de Granada que todavía en los años de la expulsión masiva de su casta asume desafiante su otrora prestigiosa estirpe agarena. Antes de escuchar los ditirambos que hace de su dama a don Quijote, conviene familiarizarnos, de la mano sabia de María Soledad Carrasco[29], con este curioso personaje. Estamos ante un ente de ficción extraordinariamente complejo, cuya presencia en la literatura española ha pervivido por varios siglos.

La primera aparición de Tarfe[30] en las letras hispánicas no es muy halagüeña, ya que apunta a una desacralización religiosa muy grave por parte del personaje contra la Virgen María. La leyenda, reiterada en el romancero, se conoce como "el triunfo del Ave María". Cuenta el famoso romance que un moro valiente pero descortés, llamado Tarfe en la mayoría de las versiones, se presenta ante los muros de Santa Fe arrastrando de la cola del caballo un cartel con la divisa "Ave María". Lanza un desafío arrogante a la multitud cristiana: "¿Cuál será aquel caballero/ que sea tan esforzado/ que quiera hacer conmigo/ batalla en aqueste campo?" Le sale entonces al paso un joven caballero cristiano, llamado Garcilaso en algunas de las versiones del romance, que triunfa finalmente sobre Tarfe. Los versos describen cómo el caballero cabalga victorioso frente al rey don Fernando con la pía divisa mariana al pecho y la cabeza del moro clavada en la punta de la lanza[31]. Estamos ante una apretada síntesis artística de la tradicional rivalidad bélica que dirimieron a lo largo de tantos siglos los cristianos y los musulmanes en suelo peninsular[32].

Esta leyenda, tan reiterada en el romancero, se la apropia Lope en comedias como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* y *El cerco de Santa Fe*. Tarfe es a su vez un personaje muy notorio en el romancero nuevo. Aunque es una figura estilizada y galana, no es tan heroico como los otros moros literarios de fantasía: posiblemente la leyenda

[29] Cf. su ensayo "Don Alvaro Tarfe: el personaje morisco de Avellaneda y su variante cervantina", *Revista de Filología Española* LXXIII (1993), pp. 275-293. Debemos a María Soledad Carrasco, de otra parte, varios estudios sobre los romances moriscos: "Vituperio y parodia del romancero morisco en el romancero nuevo", *Culturas Populares*, Editorial Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 115-138; "El morisco 'ahidalgado' de las letras del Siglo de Oro" (A. Temimi, ed., *Images des morisques dans la litterature et les arts*, FTERSI, Zaghouan, 2000, pp. 99-112), además de su citado e indipensable estudio *The Moorish Novel. El 'Abencerraje' and Pérez de Hita* y *El moro de Granada en la literatura. Del siglo XV al siglo XX* (Pról. de Juan Martínez Ruiz, Universidad de Granada, Granada, 1989).

[30] Como la palabra aparece sin transliteración en las letras españolas, puede corresponder, indica Rodolfo Gil Grimau, "a *tarf, tarfy*, con una *t* enfática, طرفي طرف, o a lo mismo pero con *t* dental ترف ترفي. La pronunciación varía pero no es determinante. En el primer caso podría significar linaje, nobleza, cúlmen o perteneciente a linaje y nobleza, y en el segundo caso, algo entre opulento, echado a perder, engreido o afeminado". Además de los sentidos que apunta Gil Grimau, cabe añadir el de "original", "inusual", "radical", "extremo". Y bien "extremo" que era el arrojado caballero Tarfe cuando dirimía sus lances de honor en el romancero morisco. Cf. "Regreso de los moriscos a casa. Residuos de morisquismo y visión de este fenómeno en los Quijotes de Cervantes y Avellaneda", en A. Temimi, ed., *Huellas literarias e impactos de los moriscos en Túnez y en América Latina*, FTERSI, Tunis, 2005, p. 116.

[31] Vengo citando de cerca el ensayo de M.S. Carrasco, "Don Alvaro Tarfe...", p. 283. Añado por mi parte que en algunas versiones del romance Garcilaso lleva la insignia devota del "Ave María" como bandera en la punta de su lanza, mientras que cuelga la cabeza de Tarfe del arzón de su caballo.

[32] Cf. el estudio de M.S. Carrasco sobre una obra temprana de Lope titulada *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* (cf. "Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega", *Revista de Filología Española* LXII (1982) pp. 51-76.

negativa del "Ave María" aun estuviera gravitando fuertemente sobre él. Es el amante desdeñado y celoso en "Abrasado en viva llama,/ Bravo, feroz y rebelde", o "Si tienes el corazón,/ Zaide, como la arrogancia"; el rival amenazado en "Mira, Tarfe, que a Daraja/ no me la mires ni hables"; el murmurador en "Di, Zaida, ¿de qué me avisas?/ ¿Quieres que muera y que calle?" ["miente el infame de Tarfe]"[33].

El moro Tarfe, figura clave en el romancero morisco, reaparece, como adelanté, en el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, donde acompaña a los protagonistas a Zaragoza. Cervantes usurpa a su rival el personaje morisco y lo hunde en su propia novela (*Quijote* II, 72), para hacer que desdiga al espúreo autor tordesillesco. Tarfe parece haberse convertido en el moro por antonomasia de las letras españolas.

Cervantes pinta al personaje como comedido y sobrio. Su séquito, tan lleno de colorido en el *Quijote* apócrifo, se reduce ahora a tres o cuatro criados, y sus ropajes ricamente coloreados son sustituidos por ropa de verano cuando se hospeda en la venta con los protagonistas de la novela. Don Quijote y Sancho lo convencen de que ellos son los "auténticos" frente a las marionetas espúreas de Avellaneda. Y, en una escena demencial, Tarfe juramenta que estos don Quijote y Sancho de la venta no son los que él estuvo acompañando en las justas de Zaragoza. Cervantes, eso sí, es perfectamente consciente del origen moro del personaje que le usurpa a Avellaneda: "voy a Granada, que es mi patria" comenta Tarfe a don Quijote, a lo que éste replica con un entusiasmo algo enigmático: "¡Y buena patria!"[34].

Tenemos pues que el anti–héroe del romancero protagoniza dos novelas del siglo XVII. Digo mal, protagoniza tres, ya que también Tarfe luce su gallardía desde la fabulación de un morisco exilado en Túnez, que lo inscribe en una novela a la italiana en la que las damas y galanes de un sarao perdido en el tiempo escuchan sonetos y romances españoles. Entre ellos, aquel que protagoniza el mismísimo Tarfe: "Si tienes el corazón, Zaide, como la arrogancia..."[35]. Los concurrentes celebran alborozadamente

[33] M.S. Carrasco, "Don Alvaro Tarfe...", p. 284.

[34] Cito por la edición del *Quijote* de Andrés Murillo, vol. II, Castalia, Madrid, p. 576.

[35] He aquí el romance:

"Si tienes el coraçón,
Zayde, como la arrogançia,
y a medida de las manos
dejas bolar las palabras;
si en la guerra escaramuças
como entre las damas hablas,
y en el caballo rebuelbes
el cuerpo como en la çambra;
si como el galán ornato
bistes la luçida malla
y oyes el son de la tronpa
como el son de la dulçayna,
si eras tan diestro en la guerra
como en pasear la plaça
y como en fiesta te aplicas
te aplicas a la batalla;
si como en el reguçijo
tiras gallardo las cañas,
en el campo al enemigo
le lastimas y maltratas;
si respondes en presençia

la gallardía del moro –"Soleniçósse la balentía del moro Tarfe" (fol. 42r)–. Al fin Tarfe está con los suyos: ya no es un blasfemo ni un "anti–héroe". El novelista propone a sus correligionarios moriscos de carne y hueso una lectura reivindicadora *–à l'envers–* del "traicionero" Tarfe, con quien se identifica plenamente. Estamos pues ante un hecho documentado: Tarfe, figura representativa de la morería para las letras españolas, a la vez galán, blasfemo y traicionero, es, sin embargo la figura árabe paradigmática ante los ojos de la casta vencida. He dedicado varios estudios de propósito a esta extraña novela, en la que el expulso de 1609 llega al colmo de convertirse en un morisco "maurófilo"[36]. Acaso hubiera querido ser el mismísimo Tarfe, que con tan buenos ojos veían sus correligionarios en la clandestinidad y en el exilio.

Tarfe se refracta pues de manera inesperada a lo largo de la literatura española. Es el retador blasfemo de la leyenda del "Ave María"; el personaje galán de las comedias de Lope; el caballero jactancioso pero infortunado del romancero morisco; el frívolo *bon vivant* de Avellaneda; el discreto caballero de Cervantes, la figura valiente y reivindicadora del refugiado de Túnez. Ante todas estas máscaras literarias, lo único que sabemos a ciencia cierta de Tarfe es su inveterada condición árabe.

Y es precisamente este "arabísimo" Tarfe quien elogia la pequeña estatura de su amada en el *Quijote* de Avellaneda. El autor tordesillesco, como adelanté, pinta al personaje como un aristócrata granadino algo atildado en su manera de vestir y muy ducho en fiestas de tipo caballeresco: un galán fanfarrón que disimula su condición de marginado social con burlas y frivolidades. Irónicamente, Tarfe, cuyos antepasados de la ilustre Al-Andalus se convirtieron al catolicismo cuando la conquista de Granada, incluso pudo

> como en ausençia te alabas
> sal a ber si te defiendes
> como en el Alhambra hablas.
> Y si no osas salir solo,
> aunque lo está quien te aguarda,
> alguno de tus amigos
> para tu defensa saca,
> que los buenos caballeros
> no en palaçios ni entre damas
> se aprobechan de la lengua
> que es donde las armas callan.
> Esto el moro Tarfe escribe
> con tanta cólera y rabia,
> que donde pone la pluma
> el delgado papel rasga
> y llamando a un paje suyo
> le dice: bete al Alhambra
> y en secreto al moro Zayde
> da de mi parte esta carta
> y dirásle que le espero
> donde las corrientes aguas
> del cristalino Xenil
> a Jeneralife bañan".

(ms. S-2 BRAH fols. 40v-41v), ahora publicado en la citada edición del *Tratado de los dos caminos*, pp. 239-241.

[36] Cf. Luce López-Baralt, "El extraño caso de un morisco maurófilo" (en: B. Ciplijauskaité y C. Maurer, eds. *La voluntad de humanismo. Homenaje a Juan Marichal.* Barcelona: Anthropos, 1990, pp 171-183) y "La novela *ejemplar* de un morisco de Túnez", en: A. Temimi, ed., *Imágenes, escritos y lengua de los moriscos en el siglo XVI.* FTERSI, Tunis, 2007, pp. 69-87

haber sido, como tantos otros "conversos" moros, un criptomusulmán granadino que aun se enorgullecía –importa subrayarlo– de la cultura de sus mayores.

No deja de ser curioso, de otra parte, que al inicio de la novela vaya a unas justas en Zaragoza, de donde precisamene es oriundo Alisolán[37], el supuesto autor arábigo de este *Quijote* apócrifo. Por más curiosidad, Alisolán dice haber encontrado el manuscrito de la historia en ciertos anales que dejaron los moriscos aragoneses al momento de su expulsión masiva. Como Cervantes, Avellaneda sabía bien de la literatura secreta, escrita en árabe y en aljamiado, de estos moriscos criptomusulmanes, que tuvieron sus talleres clandestinos más importantes de escribanos y traductores hasta entrado el siglo XVII en las morerías de Aragón. Extrañamente, esto hace que toda la novela esté escrita desde el punto de vista de los criptomusulmanes que se vieron forzados al exilio en Berbería.

Pienso que aun hay mucho que decir sobre este tema en el *Quijote* apócrifo: recordemos que el hidalgo manchego viste la armadura y usa las armas de su amigo Tarfe a lo largo de toda la obra, por lo que ejecuta todas sus "hazañas" ataviado nada menos que de moro granadino. Y protegido, no faltaba más, con una resplandeciente adarga de Fez[38]. Vestido de esta manera equívoca, Don Quijote tiene la osadía de exhibir en las justas de Zaragoza la insignia del "Ave María" escrita en letras góticas (probable alusión al *Quijote* cervantino encontrado en la ermita al final de la primera parte). Sólo que esta vez, y para más ironía, el caballero "cristiano" no resulta victorioso. Quien triunfa es nada menos que Tarfe, con lo que Avellaneda ha osado reescribir el célebre romance galán à *l'envers*. Describe, por más, y con todo lujo de detalle, cómo Tarfe humilla a don Quijote cuando se ve precisado a "trucarle" hábilmente la derrota que acaba de sufrir en el juego de la sortija, de manera que pueda jactarse de una victoria espúrea. La pluma del cronista Alisolán favorece pues, con buen conocimiento de causa y casi en demasía, los temas y los personajes moros[39].

Y precisamente con particular *savoir faire* agareno es que Tarfe hace el elogio de su "dueña chica". Cabe advertir que es lo primerísimo que le comenta a Don Quijote

[37] Avellaneda cambia el nombre a "Solisdán" en los versos finales de la novela.

[38] Cif. Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Gómez Canseco, (Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, pp. 84 y ss. y 184-185). Tan notorio fue para el público lector de la época el tipo de indumentaria bélica del hidalgo, que en la portada de la edición de la novela de 1732 (a costa de Juan Onveras, Mercader de Libros, Madrid; reproducido en la citada edición de García Salinero, p. 47), vemos a don Quijote montado sobre su caballo en el momento de vencer un enemigo que yace en el suelo. Sobre la celada de su armadura ostenta nada menos que una media luna sarracena. Y ello no es de extrañar, porque se ha vestido con las antiguas armas de un moro granadino. Creo que aún no hemos llegado al fondo de lo que estará insinuando Avellaneda con todo esto.

[39] Y ya que hablo de pluma, importa apuntar aquí otra posible alusión velada que acaso compartieron crípticamente Cervantes y Avellaneda. El frontispicio de la edición del *Quijote* espúreo de 1614 (en Tarragona con licencia de Felipe Roberto, reproducido en la citada edición de García Salinero, p. 9) presenta al hidalgo a caballo, blandiendo su lanza. Vista de cerca, sin embargo, esta lanza no es otra cosa que una estilizada pluma de ave. Avellaneda blande nada menos que su pluma de escritor contra Cervantes. Cervantes parecería contestarle con una extraña broma que se vuelve más explicable ante el grabado del frontispicio que acabamos de considerar. En el escena final del segundo *Quijote*, que por cierto ha resultado muy enigmática para los cervantistas, Cide cuelga su pluma de una espetera de cocina. He dedicado un estudio de propósito al tema, ya que sospecho que el cronista moro no hace otra cosa que poner a secar la tinta de su pluma, para que nadie pueda re-escribir el destino último de su personaje. El tema es altamente reconocible desde coordenadas árabes, ya que hace referencia al "cálamo supremo" coránico (68: 1) con el que Alá escribe el destino de los hombres. Una vez termina de pergeñar sus trazos, la tinta del cálamo se seca y ya nadie puede volver a usarla. (Cf. "The Supreme Pen (*al-qalam al-a'la*) of Cide Hamete Benengeli. *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (2003) pp. 505-518.

cuando entablan amistad. El hidalgo pregunta a su galante interlocutor moro por las señas de su "hermosa señora", y Tarfe alaba entonces la hermosura sin par de su dama granadina, que sólo alcanza los dieciséis años:

> Es [...] blanca como el sol, las mejillas de rosas recién cortadas, los dientes de marfil, los labios de coral, el cuello de alabastro, las manos de leche, y finalmente, tiene todas las gracias perfectísimas de que puede juzgar la vista, si bien es verdad que es algo pequeña de cuerpo[40].

Pese a la admisión algo incómoda de su pequeña estatura, asegura Tarfe que no hay "más hermosa criatura" que su dama ni en Granada ni en toda la Andalucía (*ibid.*). Advertimos enseguida que su comparación estética incluye tan sólo a las andaluzas, no al resto de las españolas ni de las europeas. Su ideal estético es pues, por confesión propia, "regional". El dato no es superfluo, ya que nos puede ayudar a explicar las "incongruencias" de las preferencias estéticas del moro. La primera aparente rareza de su canon estético es que alaba la blancura extrema de su dama, pero pasa en silencio el color de sus ojos y de su cabello. Con ello le enmienda solapadamente la plana a los estetas renacentistas, que las cantaban siempre como rubias de ojos claros. Es obvio que, al tratarse de una granadina, la amada del moro tendría probablemente los cabellos y los ojos negros. Acaso esta predilección por el colorido agareno chocaría tanto a don Quijote que Tarfe decide pasarlo por alto, e insiste tan sólo en lo que su dama tiene en común con las europeas paradigmáticas: la tez alba.

Pero es que la blancura era una cualidad *sine qua non* no sólo para los europeos sino para los estetas árabes y persas. Ahí está la célebre Laylā de Nīzamī[41], la Julieta de las letras orientales, cuyo rostro resplandecía como una lámpara bajo la sombra negra de sus cabellos, que se entretejían alrededor de su cara como las alas de un cuervo. En efecto, desde los "cabellos de tinieblas" que celebran las *Mil y una noches* hasta el reiterado ideal estético del *Jardín perfumado* del lujurioso Nefzāwī –una mujer de rostro como un espejo coronado con rizos negros sinuosos como colas de lagarto[42]– la literatura árabe ha insistido en la belleza del cabello oscuro, que resalta justamente con la blancura nívea de la piel de la bella. ¿Y los ojos? La literatura árabe avala sin ambages el ojo rasgado de gacela, de color negro en extremo, adornado por espesas pestañas y cejas de negrura etíope[43]. En un arrebato apasionado, un poeta anónimo cuyos versos cita el Šeyj Nefzāwī admite que: "Somos un pueblo tan fuerte que podemos doblar el acero, / pero sin embargo sucumbimos a los grandes ojos negros"[44]. No es exagerado pensar que la

[40] *Don Quijote*, *op. cit.*, pp. 220.

[41] Cf. Nizami, *The Story of Layla and Majnun* (Shambaja, Boulder 1978, p. 12-13).También otros escritores musulmanes reelaboraron la antigua leyenda, como Rūmī, Ibn 'Arabī y Fuẓūlī, y en lengua española, Clara Janés (*Diván del ópalo del fuego.* Prólogo de Luce López-Baralt, Editoria Regional de Murcia, Murcia, 1996/2005).

[42] Cf. Shaykh Nefzawi, *The Perfumed Garden.* Trans, by Sir Richard Burton (Castle Books, New York, 1964, p. 21) y *The Glory of the Perfumed Garden. The Missing Flowers* (Neville Spearman, London 1975, p. 208). Debemos a Manuel Jiménez la versión española: *El jardín perfumado. La más completa guía del amor físico producida por la cultura árabe* (Libros Río Nuevo, Barcelona, 1987).

[43] Cf. Nefzāwī, *The Perfumed...*, p. 21.

[44] *The Glory of the Perfumed Garden. The Missing Flowers*, *op. cit.*, p. 200. El traductor, que vierte el texto al inglés en una versión muy profesional, sólo se firma "H. E. J.", incómodo de seguro por el contenido erótico de la obra de Nefzāwī. En cuanto a la belleza de esos ojos negros, todavía se escucha en España un fandango que repite la rendida celebración en términos parecidos: "ni los corregidores / tienen poderes / para los ojos negros / de las mujeres".

"lozana andaluza" de Tarfe tuviera aquellos ojos "relucientes" de las huríes del Paraíso –cuyo color negro contrastaba con la córnea blanca– a los que ya he hecho referencia.

Pero Tarfe pasa todo esto en silencio: parecería que no ha sido pues del todo candoroso en el loor de su amada granadina. Pero cabe recordar que está *in character*, ya que es un morisco tardío, acostumbrado, por lo tanto, al disimulo religioso y cultural. El Corán mismo avala el encubrimiento religioso, aceptable en circunstancias vitales extremas, bajo el término técnico de la *taqiyya*. Lo cierto es que el moro galano elogia la única cualidad de su dama andaluza que es cónsona con el canon europeo: su blancura extremada. Avellaneda asume, sin duda, que un lector avisado advertirá la ironía del pasaje.

Tarfe sólo pinta un matiz en el rostro de su dama de alabastro, ya que dice que tiene "los labios de coral". Pero no es sólo el color lo que está aquí en juego, ya que los árabes y los judíos celebraban precisamente los "filos de coral" de los labios angostos y rojísimos de sus bellas. También Juan Ruiz gustó de estos "labios angostillos" y se mostró refractario a los labios gruesos, enfrentándose a una larga tradición en apoyo a los *tumenta labra*, que va desde Maximiliano a Carvajales a Fernando de Rojas[45]: basta recordar los labios "grosezuelos" de Melibea.

El retrato de la bella granadina se sigue complicando, ya que Tarfe remata su elogio admitiendo a Don Quijote la cualidad más extraña de su dama: "bien es verdad que es algo pequeña de cuerpo" (*ibid.*). Don Quijote, que parece haber aceptado con beneplácito el conjunto de la alabanza estética, por ser más o menos cónsono con el europeo, queda preocupado con el dato final, y comenta, algo perplejo, que "no deja ésa de ser alguna pequeña falta" (*op. cit.*, p. 221). Recuerda con sorna cómo algunas damas se ven precisadas a remediar el defecto de su escasa estatura con chapines valencianos. Una vez se los quitan, arrastran por el suelo las basquiñas o faldas, que habían cortado a propósito de sus altísimos chapines.

Impertérrito ante la objeción de don Quijote, Tarfe insiste en su extraño elogio: "antes, señor hidalgo, [...] ésa la hallo yo por una muy grande perfección" (*op. cit.*, p. 221.). Pero admite, eso sí, que su canon es algo extraño, ya que Aristóteles "en el cuarto de sus Éticas" reprueba un cuerpo bajito. El moro cita bien: abrimos la *Ética Nicomaquea* IV, 3, fr. 1123 y leemos que "la hermosura [está] en un cuerpo grande, los pequeños son graciosos y bien proporcionados, pero no hermosos"[46]. Nada más claro. Pero Tarfe no se amilana, y asegura que "otros" –a quienes no identifica– "ha habido de contrario parecer" (*ibid.*). Esos "filósofos" aseguran, argumenta Tarfe, que hay mayor milagro en las cosas pequeñas que en las grandes, ya que la pequeñez disimula cualquier defecto que hubiese sido aparente en un cuerpo grande. Las piedras preciosas siempre son pequeñas, y los ojos son la parte más preciada del cuerpo pese a su diminuto tamaño. Luis Gómez Canseco[47] identifica algunos de éstos disidentes de Aristóteles, entre los que se encuentran San Jerónimo y San Agustín. En su *De Genesi ad litteram* (*Del génesis a la letra*) III, 10, 14, en efecto, el obispo de Hipona, hablando de los demonios como animales aéreos, comenta que:

[45] Cf. "Notas para la interpretación, influencias, fuentes y texto del *Libro de buen amor*" (*Revista de Filología Hispánica* II (1940), pp. 142-3).

[46] *Etica Nicomaquea*, Antonio Gómez Robledo, trad., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1954, p. 279.

[47] En sus comentarios a la edición del Quijote de Avellaneda, *op. cit.*, pp. 221-222.

> Dios crea animales pequeñitos de cuerpo, pero de penetrantes sentidos y de almas vivientes, para que admiremos con mayor estupor la agilidad de la mosca que vuela, que la magnitud corporal del jumento que anda, y contemplemos con más sorpresa las obras de las hormigas, que las cargas pesadas soportadas por los camellos[48].

El artificio de Dios es asombroso, ya que logra dotar de las mismas capacidades del cuerpo grande al cuerpo pequeño. Si bien el argumento de San Agustín es persuasivo, queda claro que no considera que los animales pequeños sean bellos. Simplemente, resultan sorprendentes por la eficacia práctica de sus corpezuelos. Tampoco nos deja dicho nada el austero santo –no faltaba más– de la belleza femenina.

Tarfe también toma en cuenta a Fray Luis de Granada, que se extiende más en el asunto en su *Introducción del símbolo de la fe*[49]. Haciéndose eco de San Jerónimo (*Epitafio de Nepociano*[50]), de san Agustín (el citado *Del génesis a la letra*, III, 10, 14) y de Aristóteles (*De las partes de los animales*[51]), el fraile compara los animales pequeños (como la hormiga, la araña, los mosquitos y aun los gusarapillos) con los grandes, y se maravilla a su vez con la sabiduría del Señor, "que en tan pequeños cuerpezuelos puso tan extrañas habilidades, y tanto más declaran las riquezas de su providencia pues no falta a tan viles y pequeñas criaturas en todo aquello que es necesario para su conservación"[52]. Una vez más, el santo fraile no se refiere al curioso asunto de la deseable pequeñez del cuerpo de la mujer.

Tarfe no se deja vencer por lo endeble de las fuentes eruditas en las que pretende apoyarse y vuelve a la carga con Cicerón. La hermosura, argumenta ahora el morisco, "no consiste en otra cosa que una conveniente disposición de los miembros, que con deleite mueve los ojos de los otros a mirar aquel cuerpo cuyas partes entre sí mismas con una cierta ociosidad se corresponden"[53]. He aquí el pasaje original del *De oficiis* I, XXVIII, 98 ciceroniano que el morisco cita de memoria:

> Porque así como la hermosura y buena disposición de un cuerpo atrae los ojos y deleita por la gracia y armonía con que están hermanados unos miembros con otros, así este decoro que se percibe en nuestra conducta por el orden, igualdad y arreglo de nuestras acciones y palabras, se concilia la atención de todos aquellos con quienes vivimos[54].

Salta a la vista que lo único que celebra Cicerón es la armonía con la que deben estar dispuestos los miembros de un cuerpo: no nos dice en ningún momento que el cuerpo será más bello si es pequeño, y mucho menos argumenta a favor de la superioridad estética de una hembra bajita. Y, pese a estos argumentos, que ninguna referencia hacen a la superioridad de la dueña chica, don Quijote queda convencido y admite a Tarfe haber estado errado en la objeción que había puesto "contra la pequeñez del cuerpo de su reina" (*op. cit.*, p. 22). Don Quijote se convence con tal rapidez de los argumentos

[48] Apud *Obras de San Agustín*, tomo XV, Fr. Balbino Martín, o.s.a., BAC, Madrid, 1957, p. 699.

[49] Tarfe parece tomar el ejemplo de los ojos de cuerpo humano, maravillosos pese a su pequeñez, del cap. XVIII del citado libro de Fray Luis de Granada.

[50] Cf. *la Epistola LX ad Heliodorum. Epitaphium Nepotiani* XII, 340.

[51] *De partibus animalium*, I, 5.

[52] *Introducción al símbolo de la fe*, José María Balcells, ed., Cátedra, Madrid, 1989, p. 351.

[53] *El ingenioso hidalgo...*, *op.. cit.*, p. 222.

[54] *Los oficios*, Manuel de Valbuena, trad., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 67.

endebles e incongruentes desde el punto de vista lógico del morisco que no es difícil captar otra vez la ironía solapada con la que Avellaneda escribe la escena.

¿Qué hacemos del *name dropping* erudito de Tarfe? Cierto que invoca autoridades prestigiosas –Aristóteles, Cicerón, San Agustín, Fray Luis de Granada– pero por más que se esfuerce con su *magister dixit* sus argumentos a favor de la dama pequeña nunca quedan revalidados por sus supuestos mentores "estéticos". Ninguno favorece la dama chica (Aristóteles incluso condena a las claras la estatura escasa en el ser humano) y los demás hablan de animales pequeños, cosa poco halagadora en el fondo para fines de una disquisición estética. Lo más que argumentan los "sabios" de Tarfe es la maravillosa eficacia que muestran estos cuerpos endebles para sobrevivir. Ya vimos que Cicerón celebra de paso lo oportuno de la buena disposición de los miembros del cuerpo humano, pero resulta obvio que esta disposición armónica sería más deseable en un cuerpo de talla alta que de talla escasa. De alabanza a la dueña chica, nada. O Tarfe inventa o Tarfe silencia su verdadera tradición estética. Opto por lo segundo porque estamos en manos de un morisco, más aun, de un morisco tardío que se las habría tenido que arreglar con mucho disimulo para seguir ejerciendo como "moro" galán en 1614, años después de la expulsión masiva de su casta. Recordemos que Tarfe es un tránsfuga cultural y religioso, y, por lo tanto, un disimulador nato: tan pronto cae Granada, su familia traicionó a los suyos para convertirse al cristianismo y así lograr prevendas especiales de los Reyes Católicos. Los manuscritos moriscos clandestinos del siglo XVI hacen referencia a este tipo de personaje una y otra vez, y por ellos y por los archivos inquisitoriales sabemos que muchos de ellos siguieron practicando el Islam secretamente[55]. Por más, recordemos que el cronista de la obra, el sabio Alisolán, es oriundo "de los moros agarenos de Aragón" (*op. cit.*, p. 57), y precisamente de esa nación provenían casi todos los autores del *corpus* literario aljamiado. El cronista criptomusulmán conocido crípticamente como "Mancebo de Arévalo" escribe una de las páginas (folios, debería decir) más vibrantes de su *Tafsira* cuando da noticia nada menos que de una reunión secreta de *muslimes* y ᶜalīmes (musulmanes y sabios) en Zaragoza: convocaron una junta de emergencia para explorar entre todos, y con angustia notoria, cómo deberían reaccionar ante los bautizos forzosos que se comenzaban a abatir sobre ellos[56]. Cabe preguntarse lo que sabría Avellaneda de estos hechos, ocurridos precisamente en la región de Aragón que tan es crucial en su obra[57].

Es pues de entender que el curioso personaje de Avellaneda, que oscila entre ser un moro al uso de la *maurophilie litterarie*, y un morisco encubierto con trazas de criptomusulmán, no podía hablar claro en la España del siglo XVII. Por más, sabemos que los moriscos tardíos como el Mancebo de Arévalo citan en falso todo el tiempo. En manuscritos aljamiados como *La Tafsira* y el *Sumario de la relación y ejercicio espiritual*

[55] No sólo hace numerosas referencias a estos "tornadizos" falsos, sino que el *affaire* de la Torre Turpiana y el más tardío de los libros Plúmbeos del Sacromonte develó nuevas traiciones, como la de los traductores moriscos Miguel de Luna y Alonso del Castillo. Sobre este tema, que tanta tinta ha hecho derramar, cf. la puesta al día de Mercedes García Arenal (Presentación. "Sección monográfica en torno a los plomos del Sacromonte (I)"), *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes* XXIII: 2 (2002): pp. 343-543; *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes* XXIV: 2 (2003): pp. 295-574;

[56] Cf. María Teresa Narváez, *Tratado (Tafsira) del Mancebo de Arévalo*, Trotta, Madrid, 2003.

[57] Como se sabe, Cervantes tildó de aragonés a su rival, por los aragonesismos que advirtió en su obra. Muchos cervantistas lo secundan, pero no todos. Martín de Riquer y Fernando García Salinero, entre muchos otros que postulan distintas autorías para obra espúrea, no están convencidos.

encontramos pasajes de Tomás de Kempis atribuidos a Ibn ᶜArabī y pasajes del prólogo a *La Celestina* de Fernando de Rojas usurpados ilegalmente[58]. Era la regla, y la literatura aljamiada nos lo demuestra a cada paso.

Es posible, de otra parte, que Avellaneda supiera que la tradición en defensa de la dueña chica no constaba en las fuentes eruditas clásicas y cristianas que argumenta Tarfe[59]. La condición de morisco encubierto de Tarfe da pie para sospechar que algo se sabía en torno al hecho de que la tradición estética que invoca con tanta pasión para su "reina" era la tradición árabe o mudéjar de sus ilustres antepasados. Acaso supiera también que el elogio arabizante de la "chica" había quedado recogido en la tradición popular española y no en los clásicos que cita en falso. He dado con unos versos renacentistas que elogian a una dama pequeña y ardiente en términos parecidos a los del Šeyj Nefzāwī y Juan Ruiz:

> De las damas para el gusto
> para el contento y sabor,
> la chiquita es la mejor.
> Para la amorosa llama
> la chiquita es una centella,
> que suele el hombre tenella
> y no hallarla en la cama,
> y con esto más se inflama
> el más cobarde de amor:
> la chiquita es la mejor[60].

Este ejemplo tardío parecería indicar que la fórmula oriental de la dueña chica y libidinosa debió de haber circulado en España, a despecho de su notoria ausencia en los textos teóricos occidentales. Acaso de esta fuente inagotable de la lírica popular, que parecería haberse hecho cargo del *leit-motiv* estético árabe, sería que Tarfe bebió al momento de "alabar" a su dueña chica. Y, con todo, la condición morisca de Tarfe levanta sospecha, ya que fueron precisamente sus antepasados los primeros en elogiar traviesamente a la dama pequeña.

La estirpe arábiga de Tarfe levanta sospechas también por otra razón. Estamos, no cabe duda, ante un pasaje explosivo que juega ingeniosamente con *leit motivs* literarios pero también con lugares comunes históricos. Los moros y sus sucedáneos, los moriscos, eran, como se sabe, tildados de excesivamente sensuales por los cristianos, sus enemigos en la fe. Una y otra vez sufren el remoquete de lascivos, hasta el punto que incluso Cervantes se hace eco del lugar común condenatorio en el "Coloquio de los perros" y en el *Persiles* (III,11), donde pone nada menos que en boca del Jadraque Jarife la ancestral

[58] Cf. Narváez, *op. cit.*

[59] Importa recordar que otro de los argumentos de Tarfe tampoco casa bien con los de sus fuentes eruditas occidentales: los animales pequeños de Agustín y de Fray Luis de Granada no esconden defectos, como comentan los "filósofos" que esgrime solapadamente el morisco, sino que nos maravillan con sus cuerpos pequeños pero útiles. ¿Cuál será entonces el "defecto secreto" de la dueña chica del morisco? La talla escasa de su dueña granadina implica una preferencia estética llena de malicia socarrona, que árabes como el Šeyj Nefzāwī habían preludiado: aunque pequeñas, eran demasiado exigentes en lo tocante a la dimensión del miembro viril de su enamorado. Acaso lo supo también el travieso mudéjar que fue Juan Ruiz.

[60] Deseo dar testimonio de gratitud a los colegas Humberto López Morales y José Fradejas, quienes me ayudaron a identificar el poemilla. Cf. *Poesía erótica del Siglo de Oro*, de Pierre Alizieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues. eds., Barcelona: Ed. Crítica, 1984, p. 180.

queja cristiana: como los moriscos no guardan el celibato eclesial ni van a guerras ni a las Indias, se multiplican indiscriminadamente. Sólo el exilio habrá de salvar a España de la amenaza de esta plaga creciente. El prejuicio contra la supuesta "libidinosidad" de los moriscos fue de tal embergadura que el Obispo Salvatierra urde el plan de desterrarlos a Terranova, no sin antes castrar a los "máculos grandes y pequeños y a las mugeres"[61]. El interlocutor que alababa su dama granadina a Don Quijote era nada menos que un morisco sensual. Pero Tarfe, ya lo sabemos, es un artista en el disimulo. Mal pudo haber celebrado de manera explícita –él que se jactaba de caballero galán– la pericia de su andaluza en la cama. Eso tenía que quedar al margen de su lenguaje cortesano. Pero a pesar de su cortés disimulo propio de la maurofilia literaria, Tarfe era también un morisco del siglo XVII: un moro pues de fantasía y a la vez, a los ojos de los lectores de hacia 1614, un miembro de una casta despreciada por hereje y por lasciva. Si un miembro de esta estirpe dañada abría la boca para celebrar a su pequeña pero lozana andaluza con argumentos inútiles tomados de prestado del canon occidental, más de un lector sabría que el episodio tenía que leerse con ironía.

Acaso Tarfe sabría algo más de lo que nos dice acerca de los gustos estéticos de su nación. Parecería que el morisco oculta sus verdaderos conocimientos estéticos y eróticos y argumenta "en falso" con clásicos occidentales, que son los únicos que podían ser esgrimidos sin peligro. Higieniza pues sus verdaderas fuentes, que ya serían innombrables. Por cierto que los novelistas del siglo XVII sabían bien que los moriscos eran proclives al continuo encubrimiento. El archienemigo de Avellaneda, Cervantes, hizo que otro morisco literario estallara en risa al leer en la crónica arábiga de Cide Hamete que Dulcinea salaba puercos: era pues tan hipócrita y disimuladora como él, que se prestaba a traducir textos en una lengua prohibida –el árabe– tan tarde como en 1605.

Es curioso recordar que el Tarfe de Avellaneda, tan equívoco como el traductor de la crónica del *Quijote*, ostenta un nombre igualmente híbrido: Alvaro Tarfe. Señala María Soledad Carrasco que Avellaneda elige para el hidalgo morisco un apellido incómodo de connotaciones algo irónicas –ya me he referido a ello– pese a que su nombre, Alvaro, tiene resonancias más nobles. Incluso es asociable a San Álvaro, precisamente el mártir mozárabe de la Córdoba islámica. Añado por mi parte que la unión de ambos nombres –uno cristiano y otro árabe– apunta claramente a un híbrido genealógico y social: a un moro que a la vez es cristiano (o que pasa por cristiano). No es de extrañar pues que nuestro morisco literario quiera pasar de contrabando nociones estéticas árabes propias del Šeyj Nefzāwī bajo la protección de citas eruditas de Cicerón y Fray Luis de Granada.

[61] Martín de Salvatierra, Obispo de Segorbe, en efecto, propuso al Rey en 1587 resolver el "problema demográfico" de los moriscos castrándolos y enviándolos a los rincones despoblados más remotos del norte de América:

> Esta gente se puede llevar a las costas de los macallaos ("bacallaos") y de Terranova, que son amplísimas y sin ninguna población, donde se acabarán de todo punto, especialmente capando los máculos grandes y pequeños y las mugeres. (Apud P. Boronat y Barrachina, *Los moriscos españoles y su expulsión*, vol. I, Valencia, 1901, pp. 633-634).

El plan genocida de Salvatierra no fue el único: Alonso Gutiérrez expone un plan semejante desde Sevilla al año siguiente. Es obvio que la supuesta extrema sensualidad de los moriscos trajo consecuencias históricas graves.

No sería el primero en intentar esta extraña fusión baciyélmica de fuentes. Si bien la "bella" de Juan Ruiz tuvo los dientes "apartadillos" y los ojos "reluzientes" al gusto árabe, también hay que decir que tenía los "cabellos amarillos" al gusto europeo[62]. Ya dije que el Mancebo de Arévalo, bajo sus pías alusiones a Ibn ᶜArabī, cita en el fondo a Kempis, y añado ahora que cuando San Juan de la Cruz celebra su "dulce filomena" no alude al ruiseñor de Virgilio, que entona su *miserabile carmen* con melancolía inacabable, sino al *bolbol* de los persas, que canta jubiloso al éxtasis. El reformador tuvo la valentía artística de prodigar en sus versos estas monedas bifrontes de aleación imposible: las extrañas *ninfas de Judea* son un caso entre muchos. No es la primera vez que me encuentro con estos híbridos artísticos: la confluencia de fuentes simultáneas y contradictorias entre sí hacen aun más enigmáticas algunas formulaciones artísticas españolas. Así, no es de extrañar que Alvaro Tarfe, cuyo nombre proclama a voces de su mestizaje cultural, esgrima a Aristóteles y a Cicerón en un esfuerzo inútil por explicar sus gustos eróticos auténticos, de seguro más acordes con los del Šeyj Nefzāwī. Formidable maridaje de fuentes literarias, no cabe duda. Y, como si fuera poco, quien mezcla indiscriminadamente sus cánones estéticos es un moro de fantasía y a la vez un morisco envilecido por sus enemigos cristianos que no deseaban otra cosa que un *ethnic cleansing* contra los de su nación.

Y recapitulo. La dueña pequeña de Juan Ruiz, acaso tan buena para la cama que termina por granjearse la cautela del poeta, no parece extraña en el contexto de la cultura erotológica árabe: quizá el Arcipreste practica una vez más su "mudejarismo" cuando une el tópico clásico del que nos ocupamos al principio –"del mal lo menos"– con el tópico árabe de la mujer pequeña y eróticamente exigente. No es difícil imaginar que esta "dueña chica" hubiera sido reconocida con regocijo por la mozarabía que escuchaba cantar al poeta. Tan tarde como en el siglo XVII el Tarfe literaturizado de Avellaneda parecería tener conocimiento acerca de las verdadaderas virtudes que hacían superior a su pequeña amada. Y disimuló en secreto lo que de verdad sabría acerca de los códigos estéticos de su nación, convenciendo el débil razonamiento de don Quijote de la superioridad absoluta de su "reina" granadina.

Al cerrar estas páginas me asalta una nueva duda: cuando Tarfe concluye el sinuoso ditirambo estético, Don Quijote termina por llamar "reina" a la amada del morisco con un dejo de misteriosa complicidad. Quién sabe si bajo la galante pero algo exagerada alusión del caballero andante Avellaneda nos depare una broma solapada adicional. Acaso también don Quijote, un *travesti* que ostenta la armadura de los antepasados granadinos de Tarfe, sabría lo que de verdad estaba celebrando su amigo moro. La amada granadina de Tarfe era pues una auténtica "reina mora", al uso de las antiguas andalusíes, evocada con nostalgia desde el siglo XVII por un *dandi* a la antigua usanza musulmana, ya convertido en un morisco libidinoso en el siglo XVII. No es de extrañar entonces que un *conaisseur* supiera que la "reina" mora tenía que haber sido de tez alba, de cabellos como cuervo y ojos resplandecientes de hurí. Y, como la "bella" del Arcipreste, necesariamente bajita y una verdadera centella en la cama. *¡Del mal lo menos!*

[62] Curiosamente, también los omeyas hispanoarabes algunos de los cuales eran rubios o pelirrojos, celebraron en sus versos el cabello de color rubio.

El arcipreste y las estrellas sometidas: naturaleza, señores y esfuerzo en el juicio de los cinco sabios

Francisco Javier Maldonado Araque
Universidad de Granada

A medio camino entre los estudios sobre la personalidad –el "yo"– del Arcipreste de Hita[1] y las siempre punzantes indagaciones sobre el didactismo[2], surgió en la crítica un modo de analizar el *Libro* que se centra, no ya tanto en las disputas concretas sobre el buen y el mal amor, como en el sentido de tal contraposición[3]. Gerli partía de San Agustín para demostrar que el didactismo consistía, precisamente, en presentar dos opciones contrapuestas al alumno para que éste se inclinase por la mejor.

Sin embargo, lo que va a centrar la atención de este pequeño análisis es algo que planea sobre las disquisiciones anteriores y que puede resultar fascinante al lector moderno: ¿puede un siervo hacerle frente a su destino? La respuesta es bastante simple: sí y no sólo puede sino que, en la mayoría de los casos, debe hacerlo. Esto es, por comparación, como veremos, algo insólito en la literatura castellana hasta entonces. En las grandes obras anteriores de nuestra literatura, la concepción de lo que el siervo debe hacer para obtener la salvación es radicalmente diferente. Las implicaciones literarias del papel de la servidumbre en los textos medievales, por medio de estos contrastes, pueden constituir un buen acercamiento al estudio del *Libro de Buen Amor*.

Nuestra tesis principal parte del ejemplo de los cinco sabios "naturales" que predicen la muerte del hijo del rey Alcaraz[4], según la posición de las estrellas, en el día de su nacimiento. La ley natural está "escrita"[5] en el cielo y los sabios "leen", en esa Naturaleza, el designio del joven príncipe. Según el cuento, la verdad de las estrellas es inamovible pero, para el Arcipreste, nada está más lejos de la realidad que esto. Él, que ha nacido bajo el signo de Venus y, en consecuencia, está siempre buscando el amor de las mujeres, necesita, para buscar su salvación, vencer a los designios de las estrellas. Es aquí donde comienza nuestra cuestión literaria e histórica: la de la naturaleza inmutable, los señores y el esfuerzo de los siervos medievales –nuestro Arcipreste– por cambiar su destino.

En muchos de nuestros textos literarios medievales ocurre algo que puede resultar inusual: el camino de los "personajes" está marcado o definido de antemano y éstos sólo tienen que seguirlo. El tono de expectación que se crea en el *Cantar de Mio Cid* va anunciando, desde el principio, que todo saldrá bien: "*Aun todos estos duelos en gozo*

[1] Spitzer, Leo: "*En torno al arcipreste de Hita*", en *Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955. (Traducción del original alemán de 1934).

[2] Gybbon-Monypenny, G. B. (ed.): "*Libro de Buen Amor*" *Studies*, Tamesis, Londres, 1970. O el mismo Spitzer, por recoger los trabajos más célebres.

[3] Gerli, E. Michael: "*Recta voluntas est bonus amor*: St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de Buen Amor*", *Romance Philology*, XXXV (1981–1982), p. 500–508.

[4] Alcaraz parece ser la versión más aceptada en su normalización moderna. Corominas propone Alcároz por ser la que aparece en más manuscritos pero las variables son bastante numerosas: Alcarez, Alcarás, etc.

[5] Vid. Foucault, M.: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1997. En especial el capítulo segundo: "*La prosa del mundo*".

se tornaran"[6] (381) vaticina el fiel Minaya Álvar Fáñez justo antes de que al Cid, entre sueños, se le aparezca el ángel Gabriel y le revele que "*mientra que visquieredes bien se fara lo to*"[7] (409). Otras veces los posibles giros que se pueden dar en el texto están marcados de forma más directa por el Señor Espiritual, Dios, cuyos designios dirigen todos los pasos del rey Apolonio hasta la moraleja final:

> *El Señor que los vientos e la mar ha por mandar*
> *Él nos dé la su gracia e nos deñe guiar*[8] (656)

Finalmente, Berceo lo explicita de manera meridiana:

> *Todos quantos vevimos, qe en piedes andamos,*
> *siquiera en presón o en lecho yagamos.*
> *todos somos romeos que camino andamos;*
> *san Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos.*
>
> *Quanto aquí vevimos, en ageno moramos,*
> *la ficança durable suso la esperamos;*
> *la nuestra romería estonz la acabamos,*
> *quando a Paraíso las almas envïamos.*
>
> *En esta romería avemos un buen prado*
> *en qui trova repaire tot romeo cansado:*
> *la Virgen glorïosa, Madre del buen Crïado,*
> *del qual otro ninguno egual non fue trobado*[9] *(17–19)*

Todos somos romeros: nacemos sólo para recorrer un camino que ya está marcado. Sabemos cuál es la meta y, en ocasiones, encontramos ayuda para alcanzarla. El Arcipreste también considera, en su plegaria inicial a Dios y a la Virgen, que ésta puede ayudarle a ganarse la bendición de Dios así como protegerle contra los rencorosos y enredadores terrestres. Será Dios el que te enseñe el *intellectum* y el camino a seguir, pero el *Libro de Buen Amor* va un paso más allá y añade, a estos rasgos comunes de nuestra literatura medieval, un componente más.

Para ello, como siervo ínfimo y poco informado, el Arcipreste parte de una sabiduría expuesta por los eruditos: "*Esto diz Tholomeo e dízelo Platón*"[10] (124), pero también de un "exemplum" al uso medieval: el del hijo del rey Alcaraz. Si "*Qual es el ascendente e la constellacción / del que nace, tal es su fado y su don*"[11] (124), como dicen los maestros, la historia del hijo del rey Alcaraz sigue sin falta esta "ley natural". Como la predicción del primer sabio dictaba que sería apedreado, el granizo alcanza tamaño de piedra para golpear al infante. Si el segundo erudito leyó en las estrellas que el príncipe moriría

[6] Smith, Colin (ed.): *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1976, pág. 152.

[7] *Idem* pág. 153.

[8] *Libro de Apolonio*, Edición digital a partir del códice III.K.4 de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2004.

[9] Montoya Martínez, Jesús (ed.), Gonzalo de Berceo. *Libro de los Milagros de Nuestra Señora*, Publicaciones del Departamento de Historia de la Lengua Española, Universidad de Granada, Granada, 1986, pág. 56.

[10] Zahareas, Anthony N. (ed.), Arcipreste de Hita, *Juan Ruiz, Libro del Arcipreste. (también llamado "Libro de Buen Amor")*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1984, pág. 17 His

[11] *Idem.*

quemado, un rayo lo fulmina mientras, en su huida, cruzaba un puente. Los juicios de los otros tres astrólogos se cumplen con igual celeridad: despeñado en la caída por el puente, colgado de un árbol por sus faldas y ahogado en el agua del río, el hijo del rey Alcaraz sufre, uno por uno, todos los dictámenes que estaban escritos en esos dichos estrelleros tan verdaderos para el Arcipreste:

mas como es verdat e non puede fallesçer
en lo que Dios ordena en como ha de ser;
segund natural curso, non se puede estorçer[12] *(136)*

Es decir: el orden natural, el natural curso, está ordenado por Dios y, como siervos de Dios, no tenemos poder para modificarlo.

Lo que sí podemos, en este caso, es leer en las estrellas la verdad de Dios, sus disposiciones. Podemos glosar o interpretar nuestro destino, que está predeterminado por Dios y escrito en las estrellas. Esta ley natural afecta a todos los estamentos sociales, como leemos en las estrofas que preceden al cuento de Alcaraz (125–127). Clérigos que estudian pero que, aunque se dediquen a ello durante mucho tiempo, luego no saben nada. Otros intentan ordenarse en busca de la salvación de sus almas, o se ejercitan en las armas o sirven a sus señores con sus manos pero ni se salvan, ni se hacen caballeros ni obtienen merced o dinero de sus señores.

¿Por qué puede ser esto? Creo ser verdaderos,
segund natural cursso, los dichos estrelleros[13] (127)

Por lo tanto, desde el comienzo de este pasaje hasta diecisiete estrofas después, el mensaje del Arcipreste que nos interesa resaltar aquí es el siguiente: la verdad de los astros es la verdad de Dios y nuestro destino está ligado a ella. Pero, una vez aclarada esta verdad, comienzan las novedades tanto para el Arcipreste como para nosotros: entran en juego la excepción y el accidente:

Yo creo en los astrólogos verdad naturalmente;
pero Dios, que crió natura e açidente,
puédelos demudar e fazer otramente,
segund la fe católica: yo desto so creyente[14] (140)

Dios crea tanto la naturaleza como su accidente y, por eso, puede cambiarla a su antojo. Además, si lo que Dios "escribe" en las estrellas se refleja en nuestras vidas terrenales, estas excepciones se reproducen, jerárquicamente, de igual modo en la tierra. Los reyes hacen sus fueros y, quien los incumple, merece castigo según dicta la ley. Sin embargo el rey, por merced o por piedad y por fiel servicio anterior del condenado, puede otorgar el perdón:

En ansy como por fuero avía de morir
El fazedor del fuero non lo quiere consentyr[15] (145)

[12] *Idem* pág. 18.
[13] *Idem* pág. 17.
[14] *Idem* pág. 18.
[15] *Idem* pág. 19.

De la misma manera, el Papa, por gracia o por servicio, puede librar a alguien de la pena impuesta por él mismo. Según el Arcipreste, si es cierto que clérigos, frailes, caballeros y siervos de a pie fracasan por culpa de su astrología, de su destino marcado, no es menos cierto que las leyes escritas y el derecho establecido pueden ser modificados por aquellos que son responsables de haberlos dictado. Si atendemos de nuevo a la jerarquía, es Dios el que ordena signos y planetas y también el que otorga poderes y juicios (al Rey y al Papa) pero reteniendo para él el poder último. ¿Cuál es ese poder? El de dominar a las estrellas:

Bien ansy nuestro Señor; quando el çielo crió,
puso en el sus signos e planetas ordenó,
sus poderíos çiertos e juicios otorgó;
pero mayor poder retuvo en sy, que le non dio.

Ansy que por ayuno, lymosna e oraçión
E por servir a Dios con mucha contrición
Non ha poder mal signo nin su constellación;
El poderío de Dios tuelle la tribulación[16] (148–149)

Es notorio que, hasta ahora, el tono en que se han desarrollado tanto la introducción como el ejemplo de Alcaraz, no se ha prodigado demasiado en resaltar aspectos joviales. Concretamente, estas once estrofas últimas citadas (140–150), se caracterizan por una seriedad semejante a la que se puede encontrar en el prólogo del *Intellectum tibi dabo*. Si a esto le sumamos que las estrofas siguientes sitúan al Arcipreste bajo el signo de Venus, la apreciación parece justa. Sea o no tono serio debemos hacer otra pequeña pausa y volver a los textos medievales. No hay mayor ejemplo de fidelidad medieval que el del Cid intentando conseguir el perdón de su señor, el rey Alfonso. Todos y cada uno de los pasos que da (salir de Castilla, abandonar Castejón para no entrar en conflicto con su rey, enviarle regalos o entregarle a sus hijas para que Alfonso las case) son muestras irrefutables de que el simple servicio a tu señor te proporciona la mejor de las recompensas: el perdón. Por supuesto con algo superior que flota por encima del Rey:

¡gradescolo a Dios del çielo e después a vos[17] (2037)

¡Esto gradesco al padre Criador;
quando he la graçia de don Alfonsso mio señor[18] (2043–2044)

[16] *Idem* pág. 19. Al respecto de estas once estrofas que suceden al ejemplo de Alcaraz (140–150) se hace necesario consultar las conclusiones de Pierre L. Ullman ("Stanzas 140–150 of the *Libro de Buen Amor*", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXIX, 1964, págs. 200–205) acerca de que éstas constituyen una interpolación introducida en la versión de 1343. Sea o no cierto Ullman concluye con una afirmación interesante: "*In any case, these eleven stanzas are in the spirit of the 1343 revision, for, like the prose prologue, they seem to put a check on the work's joyful vitality*", lo cual, desde nuestro punto de vista, necesita alguna precisión.

[17] *Poema de Mio Cid* op. cit. pág. 212.

[18] *Idem* pág. 213.

Es más, en los preparativos previos a su partida, el Cid hace patente su agradecimiento a Dios, aunque él sea el causante de su destierro, lo cual indica el grado de fidelidad extremo al que se llega en el texto:

¡A ti lo gradesco, Dios, que çielo e tierra guias![19] (217)

En el *Libro de Apolonio*, la actuación equivocada del incestuoso Antioco, lleva a Apolonio a un largo periplo donde, abandonado su reino, gana esposa e hija, las pierde y, tras un sinfín de tribulaciones, las recupera de nuevo. El encuentro con su mujer hace comprender a Apolonio que la "estoria" de las pérdidas y recuperaciones sólo tiene un responsable:

Entiendo, dice Apolonio, toda esta estoria.
Por poco que con gozo non perdió la memoria;
Amos, uno con otro, viéronse en gran gloria,
Car habiéles Dios dado grant gracia y grant victoria[20] (589)

Tanto en el *Cantar de Mio Cid* como en el *Libro de Apolonio* es Dios quien ha decidido, desde el principio hasta el final, todos y cada uno de los sucesos. La recompensa se produce cuando se ha sido fiel en el servicio. El Cid es fiel a su rey y le sirve siendo buen vasallo, aunque el señor no haya sido tan bueno. Apolonio se mantiene siempre firme como rey . Pese a caer en desgracia nunca se cuestiona la justicia de sus males ante Dios, sino todo lo contrario. De la misma manera, la fidelidad a su esposa y a su hija provocan la recompensa final: en Tarso, Tiro y Antioquia lo reconocen como señor y rey y Luciana le proporciona un hijo varón, un heredero.

En el milagro de "El Sacristán impúdico", Gonzalo de Berceo nos proporciona un último ejemplo muy claro: un monje fornicador se inclina siempre ante la imagen de la Virgen María:

Siquier a la exida, siquier a la entrada,
Delante del altar li cadié la passada;
el enclín e la Ave tenié la bien usada,
non se le oblidava en ninguna vegada[22]

[19] *Idem* pág. 146.

[20] *Libro de Apolonio*, op. cit. Habría que concretar, de todos modos, que si el Cid consigue el perdón del rey gracias a Dios, lo hace también por su condición de noble que demuestra su fidelidad al rey en cada batalla. En el caso de Apolonio la "estoria" es algo diferente: es su "maestría" resolviendo la adivinanza inicial de Antioco la que provoca el desarrollo de todos los acontecimientos posteriores que terminarán con esa "grant gracia" otorgada por Dios. Asimismo, es su "maestría" con la viola la que hace que se case con la princesa Luciana y es de nuevo la "mestría" con la viola la que salva a su hija, Tarsiana, de ser violada y la que facilita que se produzca en reencuentro con su padre (en unas estrofas donde las adivinanzas juegan de nuevo un papel determinante). El denominador común, la "maestría", está relacionada con la educación que sólo se podía conseguir en el ámbito clerical. Son unos monjes los que, además, se hacen cargo de Luciana hasta el reencuentro con Apolonio.

[21] De hecho, tras el naufragio donde pierde a toda su corte y hasta la ropa, acogido en Pentapolín y delante de Luciana, su futura mujer y el rey de Pentapolín, al relatar su historia exige una viola y pone una condición: no es capaz de trobar sin corona.

[22] *Milagros de Nuestra Señora*, pág. 81.

Cuando éste muere, los diablos van a reclamar su alma, pero la Virgen intercede por su siervo. Aún así uno de los diablos argumenta:

Escripto es qe omne alli do es fallado
o en bien o en mal, por ello es juzdgado:
si esti tal decreto por ti fuere falssado,
el pleit del Evangelio todo es descuidado[23]

La respuesta de la Virgen es bastante sencilla: como él ha sido un fiel siervo suyo, ella le proporcionará penitencia para sus pecados. El desenlace no podría ser más milagroso: la Virgen María apela a Cristo, éste decide resucitar al monje que, desde ese momento, deja de pecar y sigue siendo un buen siervo de su señora.

Lo que nos interesa resaltar de estos pequeños análisis es que la fidelidad del siervo es la que proporciona la salvación en todos los sentidos y que, en definitiva, todo esto está en manos de Dios, que ordena tanto las estrellas como sus reflejos terrenales. La fidelidad se sobrepone a cualquier acción que se pueda cometer en la "vida" terrena, tal como demuestran los *Milagros* de Berceo.

Volvamos ahora al hilo de las estrofas140ª–150ª del Arcipreste y a la seria cuestión de los poderíos y de los juicios que Dios otorga. Según el razonamiento del texto, el Rey, por el servicio de un siervo, puede ser piadoso con él y modificar o saltarse el fuero por el que el siervo había sido condenado y perdonarlo. El Papa, por la misma razón, puede otorgar su gracia pero, con el poder de Dios, el conflicto es algo diferente. En todos los fragmentos anteriores del Cid, Apolonio y Berceo, así como en el perdón de los reyes y de los papas del Arcipreste, la fidelidad del siervo es el elemento determinante para la obtención del perdón o la salvación. Sin embargo el Arcipreste, en la explicación de cómo Dios puede modificar el fuero de las estrellas, introduce un componente perturbador que ya hemos citado antes:

Ansy que por ayuno, lymosna e oraçión,
e por servir a Dios con mucha contrición
non ha poder mal signo nin su constellaçion;
el poderío de Dios tuelle la tribulación[24] (149)

Esto nos plantea, como lectores, cierto aire de confusión: las estrellas pierden su poder sólo si Dios lo permite pero, para que eso ocurra, al servicio a Dios se le han adjuntado dos precisiones: hace falta "mucha contrición" pero también "ayuno, lymosna e oración". Es decir, parece que el servicio a Dios ha de complementarse con una actitud adecuada. El signo, el destino, las estrellas, se pueden vencer a través del comportamiento del siervo, que se convierte ahora en apostilla sin la cual se hace imposible la salvación. El servicio se da por supuesto y es imprescindible ir un poco más allá. En los *Milagros*, el monje fornicador sólo necesitaba la fidelidad, la cual le proporcionaba no sólo la salvación de su alma sino incluso la resurrección, pese a su mal comportamiento.

Por lo tanto, de manera algo velada todavía y aunque en tono serio, el mensaje no puede ser más vitalista, como vitalista es el signo que ordena el destino del Arcipreste:

[23] *Idem*, pág. 83.
[24] *Libro de Buen Amor*; pág. 19.

el signo del amor y de Venus. A partir de las estrofa 151ª se abandonan las sentencias, los fueros y las apreciaciones abstractas en favor del mundo concreto y personalizado de lo que cada día ve que ocurre el Arcipreste. Lo que no se abandona es el discurso de las estrellas. De manera totalmente coherente aunque jocosa, el Arcipreste llega a la conclusión de que él ha nacido bajo el signo de Venus porque siempre se ha empleado con fruición en servir a todas las dueñas que conoció. Él no necesita sabios que lean las estrellas en su nacimiento, sólo el hecho de que, como siempre ha estado inclinado hacia el amor, eso prueba que su signo es el de Venus y que su destino está marcado por la diosa del amor. Según el natural curso y la verdad de las estrellas, según el destino prefijado del Arcipreste, éste se ve obligado a servir a las dueñas, pero hasta cierto límite:

> *aunque ome non goste la pera del peral*
> *en estar a la sombra es placer comunal*[25] (154)

Tras lo cual se relatan todas las "virtudes" del siervo enamorado hasta que, en la estrofa 160ª se nos revela la clave de todas las disquisiciones anteriores:

> *Ca, puesto que su signo sea de tal natura*
> *como es este mío, dize una escriptura*
> *que buen esfuerço vence a la mala ventura,*
> *e toda pera dura grand tiempo la madura*[26]

La verdad de las estrellas y de tu destino es algo indiscutible. Tanto esta estrofa como todas las anteriores han demostrado la verdad del reflejo del orden divino en el orden terrenal. Reyes y papas pueden modificar sus pequeñas leyes y fueros, pero sólo Dios puede hacer que cambie tu destino. Esto, como acabamos de exponer, se consigue no ya con el servicio como elemento principal, sino con la actitud del siervo (ayuno, limosna y oración) como factor indispensable. La estrofa 160ª lo aclara todo definitivamente: aunque el juicio pertenece a Dios es responsabilidad del siervo cambiar un mal hado o un mal destino. Es el esfuerzo el que vence a la ventura, a las estrellas. Ser fiel a tu rey, ser fiel a Dios y aceptar sus designios sin la menor duda o ser un devoto de la Virgen no son suficientes cuando el destino que te marca la astrología te conduce directamente al pecado. Sobre el siervo recae, por primera vez en nuestra literatura, la responsabilidad de acompañar esa servidumbre con una actitud dinámica: el esfuerzo. Los límites en los que tal novedad se desarrolla: las historias amorosas vitalistas del Arcipreste y su contraste doctrinal están supeditados a esa actuación del siervo, del que escucha o lee, mientras que el Cid, Apolonio y el sacerdote impúdico sólo tienen que preocuparse por no romper el estatus de servidumbre, cueste lo que cueste.

Si el mundo de la astrología se define por la verdad, por el respeto a la ley natural, el mundo personalizado del amor está marcado por la mentira y las falsas apariencias. El amor trastoca todo lo natural (hace sutil al rudo, presto al perezoso, joven al viejo, etc.). Por eso, aunque el Arcipreste esté obligado a descansar bajo el peral, su esfuerzo hace que no coma de las peras de ese peral, ya que si lo hiciese entraría en el terreno de lo falso y, además: "*toda pera dura grand tiempo la madura*" (160). Al igual que las manzanas, de buen aspecto y olor externos pero podridas por dentro.

[25] *Idem*, pág. 20.
[26] *Idem*.

Esta atención a lo mentiroso de las apariencias frente a un interior y frente a la verdad de las estrellas, sólo nos lleva a fijar nuestra atención en la importancia de esas virtudes del alma de las que habla el prólogo en prosa, directamente relacionadas con el esfuerzo de cada siervo por salvarse (único camino vital posible, vivir para morir y salvarse). Tanto en las narraciones más jocosas y vitalistas como en las argumentaciones más generales, serias, didácticas y doctrinales, se pueden rastrear pistas que nos conducen al papel clave que, a partir del siglo XIV, va a cobrar ese interior de cada siervo frente a las dislocaciones y engaños que se le pueden hacer a lo natural.

El mensaje del Arcipreste va dirigido a esos clérigos que no aprenden, esos frailes que intentan salvarse y no pueden, esos aspirantes a caballeros que fracasan y a esos ínfimos siervos que sirven a sus señores pero que nada logran. Ninguno de ellos está condenado por las estrellas y deben entregarse, con su *esfuerzo*, a someterlas para conseguir la salvación, eso sí, con el beneplácito del dueño de las estrellas, el Señor Espiritual. Ahora bien: este esfuerzo (o esta "voluntad de libre albedrío) ¿no podría ser signo de la voluntad de Dios como eje del mundo, reflejada en la voluntad del siervo? ¿No podría leerse aquí un atisbo más de averroismo aristotélico escolástico o de nominalismo –no menos escolástico–, tal como se ha sospechado algunas veces respecto al *Libro de Buen Amor*?

"Por la fabla se conoçen los más de los corazones: yo entenderé de vos algo, e oiréses las mis razones". La fabla y el fablar en el *Libro de buen amor*

María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

Uno de los muchos caminos para acercarse al *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita es, sin duda, el de su propuesta de *ars amandi*, como enseñanza o castigo para los amantes en el recorrido del cortejo amoroso, asunto que ha sido amplia y sabiamente tratado por la crítica. Teniendo en consideración, por una parte, dichos estudios y, por otra, el peso de la oralidad en la literatura de la época, mi propuesta es acercarme al tema desde el aspecto de la construcción discursiva de dicho saber a través del aprovechamiento del acto de *fablar*. Entendido éste tanto en su connotación de 'hablar', como de 'conversar', es decir de comunicarse, según yo, en el *Libro*, con el propósito predominante de cumplir con uno de los requisitos del *ars amandi*, el de seducir y convencer por medio de la palabra.

En la literatura medieval la fuerza de la voz está presente aún en los textos escritos. Aspecto fundamental para su composición y transmisión, como bien lo han demostrado Margit Frenk y Paul Zumthor, entre otros. Letra y voz, voz y audición conforman la cadena de comprensión y asimilación de los textos. De ahí que en muchos de ellos el modelo de transmisión se vea reflejado en su composición. Ejemplo de esto lo encontramos en el 'oficio juglaresco' que despliega en su obra Gonzalo de Berceo, por mencionar sólo uno de los *mesteres de clerecía* del siglo XIII, quienes hacían gala de ello en su propuesta poética. Buen aprendiz de ese 'oficio' es, sin duda, Juan Ruiz, quien en su *Libro* ostenta su dominio de los diversos géneros poéticos, narrativos o líricos (cuaderna vía, lírica, –cantigas, loores, gozos, trovas, etc.) y en la elección del que considera adecuado para marcar los distintos tonos y ritmos que requiere en la construcción de sentido en su texto. Heredero de ese saber y encargado de culminarlo: "por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría" (1633b)[1]. El verso, la palabra, el sonido y la voz justos y en el momento adecuado. Pensemos tan sólo en el contraste entre la trova cazurra y el planto a Trotaconventos, por dar algún ejemplo. Cada uno contiene en sí lo que expresa y con ello cumple la función para la que fue creado. De igual manera observamos cómo cuando en el texto se utiliza el vocablo *fabla o fablar*, la fuerza e intención de éste conlleva un sentido por parte del autor, es decir la de un manejo del 'oficio' o la técnica de la oralidad en el entramado del texto, que mucho tiene que ver con su proyección y difusión. *Fabla*, *fablar*, *dexir*, *ascuchar* son términos que se repiten a lo largo y ancho del *Libro* mismo que no se distingue por ser paradigma del silencio y la mesura. Su autor condena a los *parleros*, pues no hay peor defecto en los demás que aquel que reconocemos propio. Juan Ruiz se pone en la mira al convertirse, por motivos retóricos o no[2], en protagonista del

[1] Cf. Menciones sobre el recurso de juglería: 894a, 896d, 1095d, 1234d, 1315d, 1440b, 1633b.

[2] Al respecto Jacques Joset comenta: "Dentro del yo esencialmente ficticio del *Libro*, cabe señalar la importancia de la faceta <poética>. Desde el principio de la obra, Juan Ruiz se nos aparece como *poeta* religioso,

viaje iniciático, o de *Bildungsroman* como lo llama André Michalski, en el camino del *ars amandi* y, con ello, en el primero en adueñarse de la *fabla* y el *fablar*.

En *La letra y la voz*, Paul Zumthor distingue dos categorías, la de la *tradición oral* y la de la *transmisión oral*. Para él, "la primera se sitúa en el tiempo: la segunda, en el presente de la realización" (19). Yo añadiría a éstas la de la *introspección oral*, en la que el autor se vale de las técnicas de las dos primeras como andamiaje para la construcción de su texto, la cual se sitúa en el interior de éste creando con ello un particular estilo. En el caso del *Libro*, un texto que refleja la función de la oralidad en el escrito, es decir un estilo verbal en el que los recursos léxicos y sintácticos contribuyen a su composición. Lo que Bajtín denomina género discursivo[3]. Por otra parte, Zumthor afirma que prefiere el "término *vocalidad* a la palabra *oralidad*", en tanto: "La vocalidad es la historicidad de una voz: su empleo", pues es gracias a ella que "se produce el lenguaje, en cuanto a que en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes" (23–24). Qué mejor ejemplo que el *Libro* del arcipreste en él que la presencia de la voz es anunciada dentro del texto y va dirigida a una comunidad que se identifica con el código propuesto y es capaz, por ende, de interpretarlo. Una de las claves para establecer ese nivel de comunicación reside en el uso de fórmulas[4], recurso ampliamente aprovechado por los juglares, en el propio texto. Otra, es la del uso de recursos retóricos[5], los cuales van más dirigidos a darle el sentido que se quiere transmitir. Así, tenemos dos niveles, uno de forma y otro de fondo. El primero nos remite al carácter oral del *Libro* y el segundo, a su intención didáctica–doctrinal, *ars predicandi*. ("que los cuerpos alegre e a las almas preste" (13d)) Conjuntando con ello las dos formas de recepción en la Edad Media: *audire et legere*. Con la clara advertencia de que en el *Libro*, "lo que semeja non es, oya bien tu oreja" (162d)[6], asunto que tiene que ver con la lectura y el lector y que ha sido ampliamente trabajado por Lawrance y Kinkade.

Sin embargo, lo que aquí nos interesa es la construcción de un discurso interno en el propio texto. Por lo que nuestras preguntas son: ¿quiénes *fablan* en el *Libro* y que connota su *fablar*?, ¿cómo se *fabla* en el *Libro*? Y, ¿qué significa la *fabla* en el *Libro*?

¿Quiénes *fablan* en el *Libro* y qué connota su *fablar*?

Para responder a la primera pregunta diré que los que *fablan* son aquellos que tienen una enseñanza o un propósito que compartir y en todos los casos éste acto connota sabiduría u "oficio".

didáctico; el protagonista de las aventuras amorosas es poeta: su talento le sirve para seducir; los personajes de la obra le reconocen como *trovador*; cuando descubre el autor su nombre al público, lo da como el de un poeta." (xvii–xviii).

[3] Para Bajtín los 'géneros discursivos' son aquellos en los que el uso de la lengua elabora tipos relativamente estables de enunciados (248). En ellos se da entre el "hablante" y "el oyente" una comunicación que implica al que "comprende", es decir, una "corriente discursiva única", que conlleva una "comprensión silenciosa" que resurge en la conducta del oyente, una "activa comprensión preñada de respuesta" (257–258).

[4] Para encontrar las fórmulas típicas con que los juglares se dirigían a su público, Gybbon-Monypenny remite a las cc. 14–16, 181, 892, 1266, 1269, 1606, 1629, 1633 (28).

[5] Anthony N. Zahareas en su libro *The Art of Juan Ruiz, Archeprest of Hita* propone una serie de recursos retóricos como claves para entender el *Libro*, entre los que destacan la *apostrophatio* (doble sentido), la *occupatio* (apología simulada), la *digressio* (interrupción), la *interpretatio* (arte de la variación), y la *amplificatio* (arte de la elaboración).

[6] Según Osmar Sanchéz Aguilera las posturas de Lawrance y de Kinkade respecto al público o auditorio receptor del *LBA*, como real o ideal, tienen que ver más con la lectura que con lo que propongo en este trabajo. (20).

De estos, los primeros serían los que representan la *auctoritas*, comenzando por la Biblia[7] en tanto representa la sabiduría consagrada, fijada, por la palabra escrita.

> En general a todos fabla la escriptura:
> los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;
> los mançebos livianos guárdense de locura:
> escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

A ésta le siguen las enseñanzas que reflejan pensamiento, es decir razón, ya sea de índole filosófica, religiosa, moral o literaria. No olvidemos que tanto el saber teológico como el filosófico se encuentran presentes en el entramado del texto, como parte de un saber discursivo escolástico que se comparte con el saber común, mismo que está ya "internalizado en el público de la época". De ahí que el autor pueda establecer con éste vínculos entre lo discursivo y la experiencia, entre lo teórico y lo práctico, como bien ha señalado Faverón–Patriau, retomando las ideas expuestas por Lawrence[8]. (27)

Por otra parte, tenemos la sabiduría que proviene del saber popular y que se expresa en la *fabla* a través de *fabula* (relatos sin garantía histórica, cuento, fábula); *fari* (hablar como sinónimo de sentencia, refrán, consejo) o *fabliella* (proverbio, refrán). Ahora bien, quienes se adueñan en el *Libro* de todos estos saberes son principalmente tres de sus personajes, en tanto ellos son los que dominan la *fabla:* el protagonista o *yo* narrador, don Amor (y con él doña Venus), y la medianera Trotaconventos–Urraca; todos ellos fundamentales para la elaboración retórica del discurso en el texto.

El protagonista o *yo* narrador

Para este personaje la *fabla* implica la posibilidad de poder conversar con la amada y no aprecia el verdadero y enorme potencial de ésta, no como instrumento de compasión, sino de convencimiento y de seducción. Él pretende transmitir sus "quexuras", convencido de que "porque por la mi fabla venga a fazer mesura; / debiéndole de mis coitas, entenderá mi rencura: / a vezes de chica fabla viene mucha folgura" (652). Apreciación muy semejante a la de la dueña; ambos "neófitos" en los menesteres amorosos. De ahí que asimismo sueñe con un encuentro en él que su madre "no sospeche contra mí que ando con seso vano; / tienpo verná que podremos fablarnos este verano" (686cd).

De ahí que no sea sino a partir de las enseñanzas de don Amor y doña Venus que el galán reconozca que "otra non me queda, sinon lengua e parlares" (649d). Mismos que no pueden ser los propios y que requieren de intermediaria. Por más que quiera expresar sus sentimientos el miedo, la prudencia, la fama le impiden "*fablar* en amores" (654a) públicamente, por aquello de que "*Fablar* con muger en plaça es cosa muy descubierta" (656a). Torpe amante lo intenta con supuesta discreción e ingenuo saber y por ello

[7] Jacques Joset anota al respecto: "*la escriptura:* 'el libro', pero quizá con asimilación huidiza con la <Escritura> *par excellence*, es decir la Biblia. Muy posible, dada la mentalidad medieval que interpreta toda escritura según los principios de exégesis bíblica" (34).

[8] Gustavo Faverón–Pariau refiere en su trabajo a Jeremy Lawrance y comenta: "La discusión de temas extraídos del discurso filosófico se da en un nivel que hace suponer la ilustración de su auditorio, y obviamente de su autor, pero no necesariamente una gran sofisticación ni una ensimismada referencia libresca ("The Audience", 221)". Lo que Lawrance observa como discurso compartido entre el autor y sus receptores es "the universally known and watered–down version of the scholastic view of the World": los elementos básicos de la escolástica vueltos saber común, envoltorio internalizado de las ideas de cualquier medieval con cierta educación." ("The Audience", 223)

fracasa, debe entonces comprender y aprender cómo, dónde, con quién, y cuándo, es decir las reglas del cortejo amoroso.

Don Amor y doña Venus

La *fabla* de estos dos personajes está siempre relacionada con las enseñanzas y *castigos*. De ahí que sea ésta un acto de transmisión de saberes fundamentalmente. De ahí que ambos den consejos sobre: cómo fablar: "si loçanas encuentras, fáblasles entre dientes" (373d); "sospirando le fabla ojos en [e]lla puestos" (549d); "quien muy ayna fabla njnguno non lo entie[n]de/ quien fabla muy paso enojase quien le atiende" (551ab); "En todos los tus fechos, en fablar e en ál, /escoge la mesura e lo que es comunal:/ como en todas las cosas poner mesura val,/ así sin la mesura todo pareçe mal." (553); "do te fablare de amor, sey[le] tú placentero,/ ca el que calla e aprende, éste es manzellero." (561); "Do fablares con ella, si vieres que ay lugar;/ poquillo como a miedo non dexes de jugar" (629ab); debe dejar "que la muger comience fablar de amor primero" (1483b), "esto dixo doña endrina esta dueña de prestar;/ onrra es & non desonrra en cuerdamjente fablar;/ las dueñas & mugeres deuen su rrespuesta dar/ a qualquier que las fablare o con ellas rrazonare." (679); las maneras de fablar: "Abaxe más la palabra, díxel que en juego fablava" (659a); "non oso poner persona que lo fable entre nos." (661d); "Reçelo he que non me oídes esto que os he fablado:/ fablar mucho con el sordo es mal seso e mal recabdo" (663ab); "yo torné en la mi fabla que tenía començada:"(669d); "A persona deste mundo yo non la oso fablar,/ porque es de grand lynaje E duena de grand solar; / es de mejores paryentes que yo E de mejor lugar;/ en le dezjr mj deseo non me oso aventurar" (598); "non la consyntira fablar contigo en poridat" (643b); "vo a fablar con la dueña quiera djos que bien me Responda" (650b); sobre qué fablar: "quando fablares con dueñas dile doñeos apuestos/ los fermosos rretraheres tien para dezir aprestos" (549c); "Sobre todas las cosas fabla de su bondad;/ non te alabes dèlla, que es gran torpedat." (566ab), y dónde fablar: "Pero tal lugar non era para fablar en amores"; (654); "Fablar con muger en plaça es cosa muy descubierta" (656a); "El yerro que otro fizo, a mí non faga mal;/avet por bien que vos fable allí so aquel portal:/ non nos vean aquí todos lo[s] que andan por la cal;/ aquí vos fable uno, allí vos fablaré ál." (669); "luego que tu la vieres comjençal de fablar,/ mill tienpos & maneras podras despues fallar,/ el tyenpo todas cosas trae a su lugar" (647bcd).

La medianera

Uno de los grandes aciertos de Juan Ruiz es, sin duda, la construcción de su personaje Trotaconventos, medianera paradigmática en "aqueste oficio bivo" (717b) y digna de reconocimiento tal que a su muerte se hace acreedora de un *planto* inolvidable y único, tanto por su contenido como por el hecho de haber sido dedicado a ella por un clérigo proclive a las aventuras amorosas. En ella se unen, como bien ha sido señalado, además de los dones personales aquellos que su oficio demanda. De los primeros, el ser vieja y leal, de los segundos, dominar como nadie la *fabla* y el *fablar*. En esto se distingue por su dominio del arte de *fazer* cantigas, narrar *fablas*, enunciar *fabliella*, *fari e pastrañas*.

En el episodio de doña Endrina se evidencia el oficio de Trotaconventos, tomado de los modelos de "Panfilo e Nasón" (429d), en el proceso de convencimiento y seducción, porque es sin duda la medianera quien primero se apropia y gana el corazón de la dueña para entregarlo rendido al amante. Esto se da por su capacidad de *fablar* y es en su *fabla*, en su "lengua", como más tarde afirmará Celestina, en donde reside la vida y fuerza del

proceso del cortejo y su concreción. Los amantes se ven, se "otean", pero difícilmente pueden "oirse", es entonces la voz la auténtica realidad de la medianera, ya que sin ella, sin su fabla no puede establecerse el enlace entre ambos. En la dueña porque su condición la obliga a ser digna poseedora de una "boca pequeña", en él enamorado por su tendencia a ser "parlero", indiscreto, mintroso. El "mal de amores" sufrido por ambos debe ahogarse en el silencio, a menos que lo canalicen y expresen a través de su voz. De ahí que se le deba gratitud y respeto, pues su saber tiene que ser reconocido y apreciado para que rinda los frutos esperados, los del "buen amor", su verdadero nombre.

> Nunca diga[de]s nombre malo nin de fealdad,
> llamatme "buen amor" e faré yo lealtat,
> ca de buena palabra págase la vezindat:
> el buen decir non cuesta más que la nesçedadt. (e. 932)

De la Anus del "oscuro dramaturgo medieval" (Lázaro, 220), autor del *Pamphilus*, a la creación de Trotaconventos, la vieja Urraca, de Juan Ruiz se da un cambio maravilloso en relación a la figura de la tercera, pues se pasa de la figura sórdida de las lenas latinas, como viejas de repugnante oficio, salidas del mundo de los burdeles o las mancebías, nostálgicas de sus antiguos esplendores y, en muchos casos por ende, bebedoras, como Dipsias y Vetula, y más adelante Celestina y Gerarda, a la hábil "consejera" de amores, que a través de sus "sutiles palabras" presta sus servicios a los enamorados, tendiéndoles redes imaginarias a través de su dominio de la *fabla* y el *fablar*. Al cederle el "enfermo de amor" su *fabla* y con ella su secreto y su corazón esta se adueña de ellos y, gracias al poder de la palabra, somete a los amantes a su libre voluntad y destino.

Para concluir podemos decir que gracias a la fabla y el fablar sabemos que "... el amor sienpre fabla mintroso" (161d), que es "fablador" (155b) y *fabla* "con gran sinpleza porque muchos enlazas." (372d); en oposición al narrador quien presume, como buen juglar, de su "fablar más apostado" (15d); por su parte la *fabla* de la mensajera torpe es de "parlera" (81); la de los "garçones folguines" es una "fabla, varona" (389a); la de un rival amoroso que hace sufrir al galán por celos "temiendo que a tu amiga / otro le fabla en locura" (277b); aunque él mismo le advierte a la dueña "cuidades que vos fablo en engaño e en folía" (670c), "Fablo en aventura con la vuestra mocedad,/ cuidades que vos fablo lisonja e vanidad;"(672ab); "fazles muchos plazeres/ fablales bien con maña" (638b); con "luenga fabla" que trae "chico provecho" por aquello de que 'quien mucho fabla yerra' dízelo el derecho"; (733ab); y concluye: "Del que mucho fabla ríen/ quien mucho ríe es loco." ; así que el mejor consejo es: "piensa bien lo que fablas o calla fazte mudo" (722d).

Es decir que la *fabla* y el *fablar* tienen entonces diversas funciones y significados en el *Libro*, mismos que incluso definen su estilo y propósito[9]. Considero que la reiterada alusión al acto de *fablar* en el *Libro* guarda, como otros muchos aspectos del mismo, una clave importante para la comprensión de la obra. Por una parte, creo que tiene mucho que ver con la intención de crear un texto de origen clerical, *ars predicandi*, con marcas de saber (letrado y religioso), pero de fuerte arraigo juglaresco, acorde con la moda y el gusto de la época, de ahí sus notables rasgos de oralidad, humor y sensualidad. Por

[9] Zumthor afirma que "Cuando la vocalidad de un texto se inscribe en su designio inicial, una característica general caracteriza su estilo" (196).

otra, un claro dominio de la función de la palabra al ser expresada y escuchada como instrumento de convencimiento y seducción en el aprendizaje del *ars amandi*, aunque de ello resulte que, pese a que "la buena fabla siempre faz de bueno mejor." (424d) el *Libro* nos previene del peligro de su mal uso o aprovechamiento:

> Toda maldad del mundo e toda pestilencia
> sobre la falsa lengua mintrosa paresçençia;
> decir palabras dulzes que traen abenençia,
> e fazer malas obras e tener malquerencia. (417)

Doble y ambiguo juego en el que la *fabla* y el *fablar* cumplen la más delicada y compleja labor, la del convencimiento y la seducción en el amor.

Bibliografía

Bajtín, Michael M. *Estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI, 1982. (Trad. Tatiana Bubnova).

Faverón–Patriau, Gustavo. "'Piensa bien qué fables, o calla, fazte mudo': Los límites de la ambigüedad en el *Libro de buen amor*", *Medievalia*, 37, 2005, pp. 27–38.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio.* La lectura en tiempos de Cervantes. México: FCE, 2005.

Gybbon–Monypenny, G.B. *Libro de buen amor.* Madrid: Castalia, 1990.

Joset Jacques *Libro de buen amor.* Madrid: Espasa Calpe, 1974.

Kinkade, R.P., "*Ioculatores Dei:* el *Libro de buen amor* y la rivalidad entre juglares y predicadores", en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita, el "Libro", el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita.* Barcelona: SERESA, 1973, pp. 115–128.

Lázaro, Fernando. "Los amores de don Melón y doña Endrina. Notas sobre el arte de Juan Ruiz", *Arbor*, XVIII, 1951, pp. 210–236.

Lawrance, Jeremy H., "The Audience of the *Libro de buen amor*", *Comparative Literature*, 36, 1984, pp. 220–237.

Michalski, André. "La parodia hagiográfica y el dualismo eros–thanatos en el *Libro de buen amor*", en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita, el* Libro, *el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita.* Barcelona: SERESA, 1973, pp. 57–77.

Mirrer, Louise. "Observaciones sobre la viuda medieval en la literatura (*Libro de buen amor*) y en la historia". *Asociación Internacional de Hispanistas: Actas Irvine, 1992.* University of California, 1992, pp. 9–15.

Sanchéz Aguilera, Osmar. "'En general a todos fabla la escriptura'. (De lectores y lecturas en el *Libro de buen amor*)", *Medievalia*, 36, 2004, 17–27.

Zahareas, Anthony N. *The Art of Juan Ruiz, Archeprest of Hita.* Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la 'literatura' medieval.* Madrid: Cátedra, 1989.

A la mesa del Arcipreste. La cocina castellana del siglo XIV en los versos de Juan Ruiz: unas notas

Gianluca Pagani
Universidad de Sevilla

Introducción

En estas páginas presentamos unas primeras reflexiones sobre la presencia de referencias alimentarias en el *LBA* de Juan Ruiz. Un texto no muy "explotado" por parte de los historiadores de la alimentación, como dejamos constancia en la bibliografía final donde aparece solamente Pérez Vidal como único investigador que haya dedicado unos artículos expresamente sobre este tema en el *LBA*.

La obra de Juan Ruiz posee una indiscutible importancia como primer testigo documental de determinados vocablos gastronómicos, pero aquí queremos subrayar su importancia como espejo de los usos alimentarios de su sociedad. Hemos realizado una lectura de la obra, en la edición del Blecua, y hemos recogido en unas series de tablas los ingredientes de esa cocina manufacturados o menos, acompañándolas con unas notas. Notas muy sintéticas a causa por una parte del espacio limitado de la comunicación y por la otra por la naturaleza de este trabajo, cauto en su primer acercamiento al *LBA* con este enfoque.

Carnes

La primera referencia a un plato de carne la encontramos en las estrofas dedicadas a la Primera Dama, aquí entre la 83 y la 88 se representa un banquete alegórico donde el león es símbolo del estamento nobiliario, y como tal tiene derecho a las partes mejores de la pieza, en este caso un toro; y la tentativa de subvertir este orden por parte del lobo es objeto de justa punición. Mientras las interiores están destinadas a los "representantes" del resto de la sociedad. Encontramos luego en la descripción del ejército de don Carnal una escenificación de un banquete nobiliario, donde el arcipreste nos señala cómo:

> *"Gallinas e perdizes, conejos y capones,*
> *Ánades e lavancos e gordos ansarones;"* (1082 b y c)
> .....
> *"en la buena yantar éstos vienen primero."* (1083 d)

Después los siguen ánsares, carneros, jamones. Luego otros platos a base de carne cuales tajadas de vaca, lechones y cabritos, morcillas fritas. Siguiendo con faisanes, pavones, jabalíes, etcétera. Todos acompañados por una cantidad copiosa de vino.

Otra comida que encontramos a lo largo del texto es el tocino de cerdo salado o fresco, consumido, por ejemplo, por el noble del mes de enero o por el rico mur de Guadalajara y que parece ser digno por lo tanto de las mesas nobles.

Aves	Vacuno	Porcuno	Caprino	Varios
Ánades 1082c	Buey 1092a	Çeçinas 1084b	Cabritos 1085a y 1116c	Burro 900b
Ánsares, ansarones, 1082c y 1084b	Canal 85c	Fresuelos fritos 1085c	Cabrón montés 1091a	Carne salada 1030d, 1274a
Capones 1082c y 1393c,	Lechón 1115c	Javalí 1088a	Choto 968g	Çiervos 1089b
Faisanes 1086b y 1116b	Menudo 84b , (Tripa y bofes) 87c	Piernas de puerco fresco 1084b	Corderos 1185a	Gaçapo de Soto 968d y 1117a
Gallinas, Capirotadas 781d, 1082b,1276b y 1394c	Puestas de vaca (Tajadas) 1085a	Jamones 1084c	Costados de carneros 1084b	Gamos 1088a y 1116c
Gallos 1288c	Toro 83d	Puerco 1115c	Fígados de carneros con ruibarvo 1288b	Liebre 1090a y 1117b
Lavancos 1082c		Toçino çeçina 1093a	Ovejas 1185a	Carneçería judía 1183b
Pavones 1086b y 1116a		Tozino 767d, 779c, 781d, 1125d		Triperas 1212c
Perdizes 968e, 1082b, 1385c y 1393c		Cozina (tocino) con verças 1275a		carniçeros 1212a
Pollo 829d		Tozino lardo no salpreso 1373d		
Torcazas 1091a y 1113c				

PESCADO

A la *mesa* de Don Carnal el Arcipreste contrapone la de Doña Cuaresma, una *mesa* monástica porque es en ese mundo donde se teoriza y sistematiza la dieta eclesiástica que se impone como el modelo a seguir por la sociedad. Un régimen donde prevalece el pescado, los productos de la mar. Productos que se consideraban en ámbito conventual óptimos para la templanza. Así nos encontramos delante de la disyuntiva que caracteriza la cocina castellana bajo-medieval; la carne símbolo de potencia frente al pescado de templanza sí pero también de debilidad. Come se ve en el *LBA* se comían tanto peces de mar como de agua dulce; en el centro de la península debido a los altos costes del transporte la mayoría de la población comía principalmente los segundos, en particular truchas como se ve claramente en el texto. No faltan moluscos y crustáceos. Otro pescado presente en todo el texto, y no solo en la batalla, es la sardina que goza siempre de un valor negativo.

Marinos	Fluviales
Albures 1114a Anguillas de Valencia 1105a Atún 1106a Arenques de Bermeo 1112d Ballena 1120c Caçones 1393b Caçones de Bayona 1107a Congrio 1118a Lixa 1109a Mielgas 1104a Sabogas 1113c Salmón 342b Sardina, sardinas 781a, 820d, 1087d, 1103a, 1393a, 1394a Sávalo 1114a Tollo 1115a Utra (urta) 1113a Verdeles 1104b Vesugos de Bermeo 1112d	Barvos 1108a, 1288d Trucha, truchas 342b, 969d, 1288d, 1394c Truchas de Alverche 1105d Lanplea (lamprea) de Sevilla y Alcántara 1114a

CRUSTÁCEOS

Camarones 1393a
Camarones de Henares 1107c
Cangrejos 1117a
Langostas bermejas de Sant Ander 1111a

MOLUSCOS

Ostias (ostras) 1117a
Pulpo 1116a
Xibias 1104b

LÁCTEOS

Entre los productos lácteos destaca el queso, tanto de vaca como de cabra. Producto que, obviamente, se asocia al mundo pastoril o ganadero de las damas serranas. En el libro no es objeto de consumo entre los nobles. También se bebe leche probablemente de cabra, en aquella época considerada la mejor, y se comen natas que podrían ser una especie de yogures.

Leche 969d
Manteca de vaca 969b
Natas 969 d, 1000c
Queso 571a, 1373a, 1437c
Queso de assadero 969c
Queso de cabras 1031a

FRUTAS, VERDURAS Y LEGUMBRES.

Las menciones de fruta fresca no son abundantes en *LBA* pero comprenden un abanico bastante amplio en variedad, como se ve en la tabla. La mayoría de ellas se encuentran en la descripción de la tienda de don Amor, donde en la personificación de los meses vemos sucederse estacionalmente los frutos. Su consumo no refleja la condición social del consumidor, el poeta emplea tanto la figura del caballero, del rico hombre como del labrador. Aunque frutos como la pera por ejemplo parecen mas asociados a las clases nobles.

Avellanas 862c
Bebras 1290c
Castañas 862c, 1122d y 1273a
Çereza 1291d
Çidras 862b
Durazno (Melocotonero) 862c
Figo 626c y 1295b
Mançanas 163a y 678a, 862b
Pera Peral 154c, 160d y 241a, 862b
Piñones 862c
Nuez, nuezes 1273a y 1611b
Toronja 1443d
Uva 1290d y 1295a

Al contrario, tanto las verduras como las legumbres no gozan de ese valor interclasista en los versos del Arcipreste; se asocian al mundo conventual, como es el caso de la monja Doña Garoza, o a un período de abstinencia religiosa o en fin al mundo de los pobres como se refleja en la fábula del Mur de Monferrado.

VERDURA

Espinacas 1166a
Puerro cuellealvo 1102b
Verças 111d, 1393b

LEGUMBRES

Arveja 162c
Fabas 1169a y 1370d
Garvanços 1163b
Lentejas 1167c

VINO

El consumo del vino en *LBA* mantiene esa dualidad que se encuentra en otros textos contemporáneos, por un lado Amor advierte sobre los peligros de la embriaguez, la medida en el beber es lo que se aconseja: "*Es el vino muy bueno en su mesma natura, Muchas bondades tiene, si se toma con mesura*" (548a,b). Por el otro a través del texto vemos como es parte de la alimentación diaria. Un alimento que consume toda la sociedad, variando eso sí la calidad según el estamento. En sus encuentros con las serranas el poeta habla

o de forma general de vinos o incluso en el caso de la de Tablada de vino malo (1030c) Mientras en el campamento de Don Carnal de vinos tintos: *"Que dan de las espuelas a los vinos bien tintos"* (1085d). O en el caso del convento de Doña Garoza llega a mencionar una localidad: la de Toro, como de extraordinaria calidad: *"Do an vino de Toro, non enbían valadí"* (1339b). Juan Ruiz describe también hábitos de consumo y métodos de conservación, cuando describe los meses en la tienda de don Amor: *"Enclaresçe los vinos con anbas sus almuezas;"* (1275b) *"fazié çerrar sus cubas, henchirlas con enbudo, echar deyuso yergos que guardan vino agudo"* (1276d)

Vino 181b, 296c, 303b, 528bc, 529d, 530c, 535a, 536a, 537a, 539a, 543a, 544d, 545d, 547ad, 548a, 965d, 969a, 983b, 1030c, 1085d, 1100b, 1275b
Vino agudo protegido con flores de sauco 1276d
Vino de Toro 1339b

CEREALES Y DERIVADOS

El pan es con el vino el alimento más consumido por el conjunto de la sociedad castellana de la Baja Edad Media, y así se refleja en el *LBA*. Naturalmente varía su calidad; hay referencias en el texto sobre el distinto cernido del trigo (1206c o 1031d). Así hay distintas formas: bodigos, fogaças, gallofas (conocidas como el bocado del peregrino). Cuando emplea el vocablo pan, probablemente se refiere a los de trigo blanco, considerado que al mencionar el pan de centeno especifica su ingrediente. También nos deja constancia de las formas de consumirlos con vino, con leche, o con agua en período de abstinencia.

Avena 170b
Çevadas 1290b
Çenteno 255c, 1292a
Farina 17c
Fogaças 968f
Formigos 1165b
Gallofas 1206c
Bodigos 1206c, 1720c
Mijo 390d
Pan 175a, 255b, 950d, 965d, 969f, 1165c, 1288a
Pan (con agua) 1168b
Pan de çenteno 1030a
Pan cocho 1373c
Pan (y leche) 1351b
Pan (y vino) 983b
Soma 1031d
Trigo 101b, 1292b

ACEITE Y SAL

La sal es largamente consumida en esta época, como hemos visto con las carnes se usa como conservante. El arcipreste menciona incluso unas salinas, las del actual Belinchón en la provincia de Cuenca. Otro producto de base, el aceite, viene citado como aderezo para unas legumbres o en la descripción de los meses en la tienda de don Amor encontramos descritos momentos de su producción y cuidado:

"Faze nuevo azeite..." (1274c) [Diciembre]
"Faze poner estacas que dan azeite bueno" (1286d) [Abril]

Sal de Villenchón 1115d
Azeite 1163b, 1274c y 1286d

GOLOSINAS Y FARMACOPEA

Cuando Trotaconventos sugiere al arcipreste amar a alguna monja, presenta entre sus virtudes la rica dulcería conventual: los muchos electuarios, siropes, como de algo exquisito. Electuarios que pertenecen a la farmacopea galénica, pero que al mismo tiempo las clases pudientes tenían en consideración también como golosinas, como símbolo de su estatus social. Además de estos encontramos como dulcificantes tanto la miel como el azúcar, aunque este último, en esta época, empezaba a desplazar el primero en su empleo.

Adragea 1335a
Alfeñique 1335a
Açúcar 17d, 1337bc, 1614d
Diaçitrón 1335b
Diantioso 1335c
Estomaticón 1336a
Garïofilata (bebida de clavo) 1336b
Letüarios: diaçitrón, codonate, nuezes, çahanorias. 1334bc
Miel 514c, 1291b, 1335c, 1380d
Roseta novela (licor de rosas) 1335d

ESPECIAS

En *LBA* las especias se relacionan con el mundo conventual, cuyo uso está reservado a las clases privilegiadas. Su consumo es algo de excepcional, como es el caso del comino o del jengibre que están a la base de los electuarios de la monja Garoza. En efecto, la dietética medieval consideraba que el "calor" de las especias favoreciera la digestión y de allí su presencia en los electuarios que como hemos visto las clases ricas consideraban no sólo como fármacos sino también como dulces a tomarse a finales de las comidas. Mientras en el caso del azafrán lo encontramos empleado como costoso colorante para el agua: *"Coloran su mucha agua con azafrán"* (1252d)

Açafrán 1252d
Gengibrante 1335b
Diaçimino 1335c
Pemienta 1611a

CONCLUSIONES

Como hemos visto, de forma muy rápida, las informaciones de carácter gastronómico que Juan Ruiz nos proporciona en su *Libro de Buen Amor* son muchas y valiosas en su contribución a la historia de la alimentación. La lectura de su obra enfocada hacia este tema, nos permite ver los hábitos alimentarios de la sociedad castellana de aquel entonces. Una sociedad representada en todas sus partes del noble al labrador, de la dama a la serrana. Y de como había muchos productos que eran objeto de consumo por

parte de todos los sectores sociales; como el vino y el pan. Aunque difiriera la calidad de los mismos, que bajaba proporcionalmente al estatus social. Otros como la caza, la dulcería o las especies estaban reservados a la nobleza y a la Iglesia, o en general a las clases ricas. La carne con el pan eran los platos más presentes en la mesa, mientras el pescado, salvo algunos, estaba reservado a la Cuaresma, a la dieta monástica, en general asociado a periodos de abstinencia ritual, careciendo de valores positivos.

Emerge del *LBA* una dicotomía entre la alimentación propia de la cultura caballeresco-cortesana y la eclesiástica de origen monástico. Una cultura la primera que vemos representada con claridad en el convite, que en época tardomedieval "si muove attorno a una precisa coreografia che ha lo scopo sì di dimostrare la ricchezza dell'anfitrione e il suo potere, ma anche la sua 'educazione', la sua capacità di stupire non solo con l'eccesso ma anche con il gusto". Un gusto que vemos en la riqueza y variedad de los productos culinario presentes en la mesa de Don Carnal o de los meses.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de consulta:

José M. Aguado: *Glosario sobre Juan Ruiz: poeta castellano del siglo XIV*, Madrid, 1929.

Joán Corominas: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 3 vols., 1974.

S. Covarrubias Horozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1994.

Henry B. Richardson: *An etymological vocabulary to the* Libro de Buen Amor *of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, New Haven (Yale University Press), 1930.

Estudios:

AA. VV.: Actes du colloque: Manger et boire au Moyen Age (Nice 1982), Paris, 1984

AA. VV.: *Histoire de l'alimentation* (ed. Jean-Louis Flandrin et Massimo Montanari), Paris, 2001.

Teresa de Castro Martínez: *La alimentación en las crónicas castellanas bajomedievales*, Granada, 1996.

Elisha Kane: "The Electuaries of the Archpriest of Hita", *Modern Philology*, 30 (1932–33), págs. 263–266.

I. Li Vigni Y P. Rossi: *Gola mater amatissima*, Genova, 2005.

Massimo Montanari: *Alimentazione e cultura nel Medioevo*, Bari, 2004 (Octava edición).

José Pérez Vidal: "Las golosinas de las monjas en el *Libro de Buen Amor*", *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, 1973, págs. 473–478.

José Pérez Vidal: "Doña Cuaresma y su mesnada del mar", *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Lingüísticos del Mediterráneo* (1973), Málaga, 1977, págs. 331–367.

José Pérez Vidal: *Medicina y dulcería en el* Libro de buen amor, Madrid, 1981

Giancarlo Roversi: *Sapori e profumi del Medioevo*, Bologna, 2003.

"...PUEDE I MÁS AÑEDIR E EMENDAR SI QUISIERE"
NOTAS AL *LIBRO* DEL ARCIPRESTE

José Palomares Expósito
IES Cañada de las Fuentes (Quesada)

DE LA *MEMORIA* EN EL ARCIPRESTE

So capa de *sermo*[1] doctrinal o *accesus*[2] paródico, Juan Ruiz, como es sabido, irrumpe en una *quaestio* (o *disputatio*) escolástica sobre las potencias, cifrada en el *thema* –que espiga en un versículo de David–: *Intellectum tibi dabo*, etcétera (*Ps.* XXXI, 8). Entre los *problemata* teológicos y filosóficos de la época, que forman legión, destaca, para la correcta intelección del *Libro*, el del *anima:*

> Esta es en resumen la doctrina general del prólogo en prosa, de indudable raíz agustiniana. Pero hay más. El arcipreste –y en esto, que yo sepa, no se ha detenido la crítica– da fe explícita de su filiación teológica en esta *quaestio* sobre las potencias, que en definitiva no es más que una parte de la *quaestio* central: la *De anima*. Porque el autor define qué es para él el alma y sin ninguna vacilación: «es más apropiada la memoria al alma, que *es spíritu, de Dios criado y perfecto, e bive sienpre en Dios* (Pr. 82). Indudable es el sabor neoplatónico de esta definición. Más aún, es claramente eckhartiana y llega, a través de Ruysbroeck y sus divulgadores, hasta San Juan de la Cruz.[3]

Sí, es «indudable» –a pesar de Chapman[4]– la presencia de san Agustín en la intençión del prólogo[5], pero lo que no parece tan evidente es la raíz «claramente eckhartiana»

[1] C. Nepaulsingh, «The Structure of the *Libro de buen amor*», *Neophilologus*, LXI, 1977, 71–72. J. Longère prefiere hablar de *pseudo-sermón* para referirse al prólogo en prosa del *Libro de buen amor* (*La prédication médiévale*, Paris, Etudes augustiniennes, 1983, 156–157). La influencia del sermón medieval en los textos literarios ha sido bien estudiada por autores como J. Burke («The *Libro del cavallero Zifar* and the Medieval Sermon», *Viator*; I, 1970, 207–221), M. Gerli («*Ars praedicandi* and the Structure of "*Arcipreste de Talavera*", Part I», *Hispania*, LVIII, 1975, 430–441) y H. O. Bizarri («Técnicas del sermón medieval en el *Libro de los gatos*», *Cultura Neolatina*, LV, 1995, 101–116).

[2] F. Rico, «"Por aver mantenencia". El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *El Crotalón*, II, 1985, 169–198; reimpr. en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, CIS, 1986, 271–97.

[3] Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; edición de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 2003, 6ª ed., xxxvi (salvo que se indique lo contrario, citamos por esta edición). Para otra lectura –errónea– del mismo pasaje, véase L. Jenaro-MacLennan, «Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, IX, 1974/1979, 154–155.

[4] J. A. Chapman, «Juan Ruiz's 'Learned Sermon'», en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *'Libro de buen amor' Studies*, London, Tamesis Books, 1970, 29–51. Un panorama crítico de la *disputatio* académica en torno al prólogo puede leerse en el excelente trabajo de Luis Beltrán *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia, 1977, 31–58.

[5] En la *intençión* y en la estructura, como ha estudiado con tino E. M. Gerli («*Recta voluntas est bonus amor*: St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, XXXV, 1982, 500–508. Menos atinadas juzgamos la presunta *reescritura* de las *Confesiones* que ve M. S. Brownlee en el *Libro* y la discutible *parodia* de la vida del agustino que defiende A. S. Michalski (léanse, respectivamente, *The Status of the Reading Subject in the «Libro de buen amor»*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, y «La parodia hagiográfica y el dualismo eros-thanatos en el "*Libro de buen amor*"», en *El Arcipreste de Hita. El libro, el amor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, Seresa, 1973, 57–77).

de la definición, que, más que un remedo de la dulce doctrina de *Magister Equardus*, puede considerarse casi un tecnicismo escolástico. Sea como fuere, es evidente el perfil agustiniano que Juan Ruiz da a su concepción de la *memoria* –también san Juan de la Cruz es deudor del de Hipona–. En este sentido, al declarar la segunda *razón* del verso davídico: *Et instruam te*, comenta el Arcipreste:

> E desque el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena remembrança escoge e ama el buen amor, que es el de Dios, e pónelo en la çela de la memoria porque se acuerde d'ello e trae al cuerpo a fazer buenas obras, por las quales se salva el ome[6].

Según esto, la salvación humana, cifrada en las *buenas obras*, dependería de la inclinación de las tres potencias al *buen amor*; «que es el de Dios» (*amor Dei*). De ahí que el pecado o *desacuerdo* sea consecuencia de una desviación del *buen entendimiento*, *la buena voluntad* o *la buena remembrança* –acaso recuerdo del *De bonitate memoriae* de Arnau de Vilanova– por *mengua*, *flaqueza* o *pobredad*, respectivamente[7]. Dicho esto, el Arcipreste recalca el papel de la memoria:

> Otrosí fueron la pintura e la esc[ri]ptura e las imágenes primeramente falladas por razón que la memoria del ome desleznadera es: esto dize el Decreto. Ca tener todas las cosas en la memoria e non olvidar algo, más es de la divinidat que de la umanidad: esto dize el Decreto. E por esto es más apropiada la memoria al alma, que es spíritu de Dios criado e perfecto e bive sienpre en Dios[8].

En su edición de la obra, J. Joset[9] acude a un fragmento del prólogo del *Libro del cavallero Zifar*[10] para testimoniar la extensión de la idea sobre la memoria desleznadera, dato que se antoja un tanto insuficiente[11].

En punto al *Decreto* que censa Juan Ruiz, Jenaro–MacLennan[12] –que propone leer Digesto– trae a colación el *De confirmatione Digestorum*, 13, del *Digesto* de Justiniano: «[...] quia omnium habere memoriam et penitus in nullo peccare divinitatis magis quam mortalitatis est». D. Ynduráin[13] para mientes en el capítulo II del *De natura et dignitate amoris*, de Guillermo de Saint–Thierry, aunque su doctrina del amor, cifrada en la sentencia «amor ipse intellectus est», bebe, precisamente, de la concepción agustiniana de la memoria. Por su parte, Mª P. Cuartero Sancho señala como fuente el *Compendium moralium notabilium* (I, 3, 8), de Geremia da Montagnone: «[...] Omnium habere memoriam et penitus in nullo peccare divinitatis potius quam humanitatis est

[6] *ed. cit.*, 8.

[7] Para un análisis de este modelo tripartito en relación con la estructura del prólogo y de la obra, véase el agudo trabajo de J. I. Ferreras, *Las estructuras narrativas del "Libro de buen amor"*, Madrid, Endymion, 1999.

[8] *ed. cit.*, 8–9.

[9] Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; edición de J. Joset, Madrid, Taurus, 1990, 80.

[10] «E porque la memoria del ome ha luengo tienpo, e non se pueden acordar los omes de las cosas mucho antiguas sy las non fallan por escripto [...]», *Libro del cavallero Zifar*; edición de C. González, Madrid, Cátedra, 1983, 70.

[11] A diferencia de otros pasajes, en este punto poco nos asisten las escasas alusiones bíblicas a la flaqueza de la memoria humana (*Jue.*, 8, 34; *Jer.*, 2, 13; Os., 2, 15).

[12] art. cit., 168.

[13] D. Ynduráin, *Las querellas del buen amor*; Salamanca, Universidad de Salamanca, Seminario de estudios medievales y renacentistas, 2001, 69–94.

[...]»[14]. Cuartero incide en que el «de la humanidad» del Arcipreste «se corresponde con el «*humanitatis*» de la versión de Montagnone». Ahora bien, dicha lectura no es exclusiva del *Compendium* del paduano. En efecto, tal es la lectura de una varia nómina de textos que tratan una *quaestio* muy discutida en los siglos XII y XIII: la ignorantia iuris, uno de cuyos aspectos era la *probabilis ignorantia* del Papa en materia jurídica. El debate[15], que verosímilmente debió de conocer un memorioso experto in utroque como el Arcipreste, atañe al problema de la derogación (*si lex posterior derogat legi priori*). La razón la resume así Bartolomeus Brixiensis, a partir del título del código justinianeo «De veteri iure enucleando» (1, 17, 2, 13) y de la revisión de la *Glossa Ordinaria* de Johannes Teutonicus: «Verum est quod in rescriptis continetur: sed omnium factorum habere memoriam potius est divinitatis quam humanitatis»[16]. En ello insiste Enrique de Segusio, el Hostiense: «[...] et est ratio diversitatis quia in rescriptis continentur facta quorum habere memoriam et in nullo peccare est potius divinitatis quam humanitatis»[17]. El debate también halla acogida en el *Apparatus* de Inocencio IV, en el *Rosarium Decreti* de Guido de Baysio y en las *Novellae* de Johannes Andreae («[...] in nullo errare potius divinum est quam humanum», VI, 1, 2, 1)[18]. Es posible, pues, que Juan Ruiz *trastornara* «bien los libros, las glosas e los testos» (1151c) y parara mientes en alguno de estos autores, a los que él mismo menciona en la «penitençia qu'el flaire dio a Don Carnal...» (c. 1152):

> Lea en el Espéculo e en el su Repertorio,
> los libros de Ostiense, que son grand parlatorio,
> el Inoçencio Quarto, un sotil consistorio,
> el Rosario de Guido, Novela e Decretorio.

Y si en esta «chica lición» relativa a la *confessio* el Arcipreste echa mano de estos célebres canonistas y glosadores, en «fuertes argumentos» como los del prólogo bien pudo hacer lo mismo. En cualquier caso, y con Juan Ruiz, «si villanía he dicho, aya de vós perdón» (891c)[19].

[14] BUBarcelona (signatura 908), f. 21 r°b (cit. en Mª P. Cuartero, «La paremiología en el *Libro de buen amor*», en http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/cuartero.htm).

[15] *Vid.* O. Lottin, «*L'ignorantia iuris* de Gratien à saint Thomas d'Aquin», *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 5, 1933, 345–368; Franck Roumy, «L'ignorance du droit dans la doctrine civiliste des XIIe–XIIIe siècles», *Cahiers de recherches medievales*, 7, 2000 (puede consultarse también en la página http://crm.revues.org/document878.html).

[16] Sobre las glossae en el derecho medieval aún puede leerse con provecho el libro de P. Vinogradoff, *Roman Law in Medieval Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1929, y el más reciente de J. M. Magallón, *La senda del derecho romano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2000 (caps. III–IV).

[17] *Summa*, X, 1, 2.

[18] H. A. Kelly, que ha estudiado las alusiones jurídicas en el *Libro*, no relaciona, sin embargo, la cita del prólogo en prosa con los citados textos (*vid. Canon Law and the Archpriest of Hita*, New York, Binghamton, 1984, y «Juan Ruiz and Archpriest: Novel Reports», *La Corónica*, XVI, 1988, 32–54). Recordemos, a título de curiosidad, que el *Dictionarium iuris* de Alberico da Rosciate incluye en la entrada *memoria* prácticas nemotécnicas, al hilo de la memoria artificial que se opera en la Edad Media. Como puede apreciarse, pues, varia ha sido la suerte de la sentencia de Justiniano, que incluso aparece en el magnífico trabajo de Fritz Schulz, *History of Roman Legal Science*, Oxford, Clarendon Press, 1946.

[19] De otra parte, Juan Ruiz censa que el alma pone el *buen amor* «en la çela de la memoria porque se acuerde d'ello». En este sentido, anota A. Blecua que la palabra *çela*, 'celda': «Alude al lugar del cerebro en el que, de acuerdo con la tradición aristotélica, se situaba la memoria» (*ed. cit.*, 7). No obstante, matícese que ni la *çela* de Juan Ruiz es un *lugar* ni la tradición de que parte es aristotélica. Aristóteles (aún puede consultarse con

BURLAS Y VERAS. (ENTRE GESTOS ANDA EL JUEGO)

Entre el «amplio volumen de actuación y mímica»[20] del *Libro*, destacan los gestos manuales de la «disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron». Lo importante aquí no es la *inventio*, pues tal disputa se halla, como es sabido[21], en el *De origine iuris* de Accursio, el glosador por antonomasia, sino el «dezir encobierto» (65c); vale decir, el contenido paródico de las cuadernas. Lo dice Catón (*Disticha*, I, 18) y lo reitera Juan Ruiz: «E porque de buen seso non puede omne reír/ avré algunas bulras aquí a enxerir» (45ab[22]). Ya Lecoy apuntó en sus *Recherches* la posibilidad de que la disputa parodiase el lenguaje de signos de algunos claustros donde había una estricta observancia del silencio[23]. Se trata de una plausible conjetura un tanto desatendida por la crítica[24]. Es más, hay quien, como A. Blecua, atenúa esta hipótesis esgrimiendo que tales signos «ya se usaban en la tradición retórica y dialéctica desde san Isidoro»[25], argumento que, sobre ser inexacto, es

provecho el clásico trabajo de Richard Sorabji, *Aristotle on Memory*, Londres, Gerald Duckworth & Company Limited, 1972), en efecto, divide el alma en cinco partes, reducidas a cuatro por la medicina galénica y a tres por Avicena en su magno *Kṭ tā b al–Qā nū n*, cuya difusión entre la ciencia médica medieval es extraordinaria (para estos y otros aspectos, véase el trabajo de E. Clarke y K. Dewhurst, *Die Funktionem des Gehirns. Lokalisationstheorien von der antike bis zur gegenwart*, Munich, Heinz Moos Verlag, 1990). Por otro lado, en dicha estructura tripartita *–imaginativa, rationalis y memorialis–*, variaba el término designativo para 'parte': *camera, ventriculus y cellula*. Así pues, Juan Ruiz aludiría a la *cellula memorialis*. Por último, para *çela* (<lat. *sella*) como 'almacén, despensa', recordemos que, aún en el siglo XVIII, Giambattista Vico, en sus *Institutiones oratoriae*, X, escribe que: «La memoria guarda en su *despensa* los tópicos hallados, dispuestos y adornados y los conserva bajo custodia fiel y duradera» (Giambattista Vico, *Obras. Retórica* (*Instituciones de Oratoria*), pres. de Emilio Hidalgo–Serna y José M. Sevilla, pref. de Giuliano Crifò, ed., trad. del latín y n. de Francisco J. Navarro Gómez, Barcelona, Anthropos, 2004, 12–13; véase también el *De antiquissima italorum sapientia*, VII, 3). Además, en hebreo, el verbo *zkr* significa tanto 'recordar' como 'conservar' (cit. en Xavier Léon–Dufour (dir.), *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Editorial Herder, 1982, 525), y que, como censa Tomás de Aquino: «[...] ad rationem potentiae passivae pertinet conservare sicut et recipere» (I, q. 79, a. 7).

[20] F. Rico, «La función del Arcipreste» (http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/rico.htm).

[21] V. Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Nápoles, Liguori, 1983, 41; M.ª J. Lacarra, «Tipos y motivos folclóricos en la literatura medieval española: *La disputa de los griegos y los romanos* entre la tradición oral y la escrita», en M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria: Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, vol. 2, 1039–1050.

[22] M.ª P. Cuartero, *art. cit.*, 3–4, relaciona el verso 45a con refranes castellanos recogidos por autores como Blasco de Garay, Pedro Vallés, Hernán Núñez y Gonzalo Correas. No obstante, en las colecciones medievales de sentencias era lugar común la referencia al *buen seso* y al *mal seso*, como en el *Libro de los proverbios* de don Juan Manuel: «Non es de buen seso el que se tiene por pagado de dar o dezir buenos sesos, mas eslo el que los dize et los faze» (*El conde Lucanor*; edición de Guillermo Serés, Barcelona, Crítica, 1994, 231). De otra parte, el verso de Juan Ruiz, con el de Catón al fondo («Interpone tuis interdum gaudia curis»), es un buen exponente de su teoría de la risa en un contexto donde aún resonaba la afirmación de San Juan Crisóstomo de que Cristo nunca había reído (con todo, el *Evangelio del Pseudo Tomás* (VIII, 1) recoge la risa de Jesús: «[...] ἐγέλασεν τὸ παιδίον μέγα [...]» (*Los Evangelios apócrifos*, edición crítica y bilingüe de Aurelio de Santos Otero, Madrid, BAC, 1985, 293).

[23] F. Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938, 376 [reimpr. con prólogo, bibliografía e índice de A.D. Deyemond, Farmborongh: Gregg Internacional, 1974]. Véase también O. T. Impey, «Los *topoi* y los comentarios literarios en el *Libro de buen amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXV, 1976, 278–302.

[24] Sobre el tema, véase el trabajo de G. Van Rijnberk, *La langage par signes chez les moines*, Amsterdan, Université, 1954.

[25] A. Blecua, *ed. cit.*, 22, en nota. A. Linage, por su parte, señala que «no creemos que haya parodia alguna del lenguaje por signos de los monasterios en la disputa de los griegos con los romanos (51cd). No hay ninguna referencia específica. ¿Por qué entonces no pensar en el más común lenguaje de los sordomudos o en cualesquiera otras mímicas más corrientes?» («El mundo del Arcipreste de Hita», en http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/linage.htm).

incompleto. Con todo, la parodia también puede apuntar al (ab)uso nemotécnico de la mano en la predicación medieval. Pero vayamos por partes.

En el mismo *De anima* (431 b 24 – 432 a 3), Aristóteles compara el alma con la mano, a la que define como 'instrumento de instrumentos'[26]. Asimismo, en autores como Plutarco, Plinio y Juvenal pueden encontrarse referencias al poder simbólico y figurativo de la mano[27], sin olvidar, como suele hacerse, a los *phrósophoi* griegos, tema sobre el que disertará Caramuel en su *Trismegistus theologicus* (Vigevano, 1679)[28]. De hecho, como ha de recordar Bonifacio, las manos «[...] sono state sempre simbolo, e figura dell'umane operatione»[29]. No obstante, el texto que da carta de naturaleza al poder expresivo de la mano es el *De Loquela per Gestum Digitorum* de Beda el Venerable, obra de carácter alfanumérico que influirá en los sistemas digitales clásicos (de Sánchez de Yebra y Ponce de León a Trithemius y Aventino), como ha demostrado A. Gascón Ricao[30]. El sistema dactilológico de Beda pronto devino simbólico: en la pintura y escultura, primero[31]; en la escritura y en la música, después[32]. Asimismo, el debate en torno a la gestualidad es

[26] E. Martino (*Aristóteles. El alma y la comparación*, Madrid, Gredos, 1975, 97–100) comenta este fragmento y echa en falta (*op. cit.*, 189–197) una referencia al mismo en la clásica obra de G. E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy* (Cambridge, University Press, 1966). No obstante, el propio Martino descuida las analogías entre las filosofías griega e india en este aspecto.

[27] En otros autores, como Quintiliano (*Inst.*, XI, 3, 119), Apuleyo (*Met.*, II, 21) o Fulgencio (*Expositio Virgilianae Continentiae*, 143) encontramos testimonios de gestos con las manos (*vid.* A. Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton, Princeton, 2004). Es más, en el *Ad Herennium* se habla de *loci* memorables «aut natura aut manu», expresión, eso sí, que no aclaran ni el anónimo autor ni los comentaristas –la solución de Alberto Magno en el *De bono* acaso sea la menos errónea (*vid.* F. A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, 83); sobre este asunto, véase también el excelente libro de F. Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotécnica española*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996).

[28] Tomo I, parte 3, proemio (signatura 3/26329–26330 de la Biblioteca Nacional de Madrid). El propio Caramuel censa que «la mano es otra lengua» (part. 3, art. XXI, sec. I). Es más, como recuerda L. Robledo Estaire: «El predicador que fue Caramuel hizo uso en sus sermones de un particular sistema mnemotécnico (quizá inventado por él) que denomina *memoria digital* y que explica en el apartado correspondiente a esta operación» («El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel», *Criticón*, 84–85, 2002, 155). Sin embargo, no todo el sistema es invención del obispo de Vigevano. De otra parte, un texto contemporáneo del *Libro* como el *Breviari de amor* de Ermengaud ejemplifica el influjo de la mnemotecnia corporal en la pedagogía y en la propia *dispositio* del texto (vid. C. Miranda García, «Sistemas mnemónicos en el Árbol de amor: una aproximación a la iconografía del "Breviari d'amor" de Matfre Ermengaud (Escorial, Ms. S. I. n.° 3)», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo VI, 11, 1993, 1–7).

[29] *L'arte dei cenni*, Vicenza, F. Grossi, 1616, 274 (cit. en Violeta Díaz–Corralejo, *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004, 202, obra que, a pesar del título, se centra únicamente en los gestos descritos en el Infierno de Dante).

[30] A. Gascón Ricao, «La influencia de los sistemas digitales clásicos en la creación del llamado alfabeto manual español», en VV. AA., *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Teruel, Instituto de Estudios Humanísticos de Alcañiz y Universidad de Cádiz, 2002, vol. V, 2481–2503.

[31] A. Gascón habla de una tradición iconográfica que «[...] podría explicar, de tener las claves precisas, muchas de las curiosas y antinaturales posturas de manos en los personajes de la iconografía religiosa cristiana, incluidas las de los propios iconos orientales, posiblemente descifrables en su tiempo, pero perdidas definitivamente con la aparición del Gótico al substituirse los dedos "parlantes" por elementos físicos [...]. En apariencia perdida esta tradición, entre los siglos XIV y XV, y con la vuelta a los clásicos, se recupera de nuevo en algunos casos muy concretos la tradición de Beda, pero de forma encubierta y erudita.» (*art. cit.*, 2486–2487). Sobre el tema, François Garnier, *La langage de l'image au Moyen–Âge. I: signification des gestes*, París, Léopard d'Or, 1982.

[32] Es el caso, respectivamente, de algunas biblias latinas y ciertos manuscritos (J. B. Friedman, «Les images mnémotechniques dans les manuscrits de l'époque gothique», en B. Roy y P. Zumthor (eds.), *Jeux de mémoire*, Montréal, 1985, 169–184), y de la archiconocida "mano musical" del benedictino Guido de Arezzo, sistema mnemotécnico–pedagógico ideado, como sabemos, para discentes sordos.

intenso en los siglos XII y XIII, a partir, sobre todo, del opúsculo de Pierre le Chantre, y sus ecos resuenan aún en el II Concilio de Lyon de 1274, como ha estudiado con tino J. C. Schmitt[33]. Más aún: ese valor simbólico–mnemónico de la mano será explotado por la predicación medieval[34]–pese a algunas voces discrepantes, como la de Lulio–[35], Así pues, a lo que creemos, no parece improbable una (sub)versión paródica de tales prácticas en los versos del Arcipreste.

Con todo, también en estos menesteres nos pueden auxiliar los versos de Juan Ruiz: «[...] aquesto que yo dixiere entendetlo vós mejor/ so la vuestra emienda pongo el mi error» (1135cd).

[33] *La Raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des histories, 1990.

[34] *Vid.* G. Hasenohr, «Méditation méthodique et mnémonique: un témoignage figuré ancien (XIII–XIV^e s.)», en *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, Pierre Mardaga, 1982, 365–382, y F. Rodríguez de la Flor, «La mano mnemónica», *Fragmentos*, 19, 1991, 169–175 (incluido en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995).

[35] En su *Liber de praedicatione*, II, a, 8, censa el mallorquín: «Cuartus modus consideratur in gesto et motu sermocinatoris qui non debet digito loqui» (*cit.* por F. Rodríguez de la Flor –que a su vez cita de la edición de Lulio (*Opera latina*) por A. Soria Flores– en *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, 334, en nota).

"Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere". De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro

Juan Paredes
Universidad de Granada

Cuando el Arcipreste llama "buen amor" a la vieja Trotaconventos está jugando de alguna manera con la equivocidad del término, aunque para romperla desde luego de inmediato con la referencia a su significado primigenio. No es otro el sentido de "por dezir razón", expresión de la primordial intencionalidad del libro, que trata del "buen amor", por encima de las maneras sobre el "loco amor" especificadas en la segunda parte del prólogo en prosa:

> "Nunca diga[de]s nonbre malo nin de fealdat,
> llamatme "buen amor" e faré yo lealtat,
> ca de buena palabra págase la vezindat:
> el buen dezir non cuesta más que la nesçedat"
>
> Por amor de la vieja e por dezir razón,
> "buen amor" dixe al libro e a ella toda saçón;
> desque bien la guardé, ella me dió mucho don:
> non ay pecado sin pena nin bien sin gualardón. (932–933)[1]

Es el mismo Juan Ruiz quien, consciente desde el principio de las contradicciones aparentes de su libro –unas contradicciones ya patentes en el juego del binomio "loco" y "buen" amor, como en su confesado doble propósito de "prestar" a las almas y alegrar los cuerpos, aunque tampoco son ajenos a este propósito episodios como el de la "disputaçión que los griegos y los romanos en uno ovieron" o el del rey Alcarez y los sabios, con su juego de interpretaciones incompatibles, falsas y verdaderas– va a intentar dar las claves para su lectura. Por eso alude al "dentro" y al "fuera", con las imágenes del buen dinero en vil bolsa; la mostaza, más negra que caldera y en su interior más blanca que armiño; la harina, blanca bajo negra cubierta; el azucar, blanca en vil cañavera, o la flor bajo la espina, "So mal tabardo está el buen amor" (18 d). Las posibilidades son múltiples.
El entendimiento debe dilucidarlas. "Entiende bien mi libro e avrás dueña garrida" (64d) dice Juan Ruiz al final del significativo episodio de la disputa de los griegos y los romanos, con un guiño humorístico que remite al entendimiento del lenguaje, que sólo el cuerdo sabrá interpretar por encima de la pirueta burlesca. "La manera del libro, entiéndela sotil" (65b). Hay que fijarse en el interior: "Las del buen amor son razones encubiertas" (68a).

Se trata de una obra de estructura abierta, tanto en el sentido material como en el de la interpretación. Como el Arcipreste deja bien claro en los prólogos en prosa y verso, su libro tiene dos lecturas, y por eso lo deja abierto, susceptible de desarrollo y ampliación:

[1] Todas las citas por la ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1998.

"e con tanto faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré" (1626 c d). Y por eso quiere especificar claramente cómo ha de leerse:

> Qualquier omne que.il oya, si bien trobar sopiere,
> más á ý [a] añadir e emendar, si quisiere;
> ande de mano en mano a quienquier que.l pidiere,
> como pella a las dueñas, tómelo quien podiere. (1629)

Imagen esta última que Juan Ruiz repite en varias ocasiones: "Querriedes jugar con la pella más que estar en poridat" (672 d), dice el Arcipreste a Doña Endrina, a quien habla un poco al azar a causa de su mocedad. Y la imagen se repite cuando la vieja Trotaconventos invita a la dueña a visitar su casa: "jugaremos a la pella e a otros juegos raezes" (861 c). Y cuando Doña Endrina accede a los deseos de la alcahueta: "Otorgóle Doña Endrina de ir con ella folgar, / a tomar de la su fruta e a la pella jugar" (867 a b), con las connotaciones eróticas que los versos sugieren. Y así también dice Urraca: "Quérome aventurar a quequier que me venga / a fazer que la pella en rodar se tenga" (939 cd).

La imagen ya había aparecido en Berceo:

> Si sobre los enfermos ponie él las manos,
> Los que eran dolientes tornaban luego sanos:
> Los que andaban antes a penas por los planos
> Despues corrien la pella fuera por los solanos. (*Martirio de San Lorenzo* 48)

> Fue pora la Gloriosa que luz más que estrella,
> Movióla con grand ruego, fue ante Dios con ella,
> Rogó por esta alma que traien a pella,
> Que non fuesse iudgada secundo la querella. (*Milagros de Nuestra Señora* 206)[3]

La misma referencia de "jugar a la pelota por los solanos" se repite textualmente en el *Libro de Alexandre:*

> Non andaban en medio nullos entremedianos,
> querién ellos e ellos delivrarl'a sus manos;
> semejava lo al trebejuelos livianos,
> como niños que juegan pella por los solanos. (2189)

También encontramos la expresión "meter a la pella", con el sentido de 'burlar', 'mortificar', es decir jugar con alguien como si fuera una pelota:

> Andase alabando que si non fues por ella,
> que nunca Dios oviera de Luçifer querella,
> Adam tan mal metido non seriá a la pella,
> nin tan bien non serié de Ester la punçella. (2409)[4]

[2] *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1898.
[3] Ed. Antonio G. Solalinde, Espasa–Calpe, Madrid, 1968.
[4] *Libro de Alexandre*, ed. J. Cañas, Cátedra, Madrid, 1988.

Con el mismo significado en el *Rimado de palacio* la expresión "traer a la pella":

> Al que tiene buena casa échanle fuera della,
> Quien cuida estar en pas, déxalo con querella,
> A ricos e a pobres tráenlos a la pella,
> Levanta muchos males esta chica çentella. (79)[5]

En el *Libro de Apolonio* encontramos la misma imagen de Berceo, pero sin la referencia concreta a los solanos:

> Touo mientes ha todos, cada huno cómo jugaua,
> cómo ferié la pella o cómo recobraua;
> vio en la rota, que espessa andaua,
> que toda la meioría el pobre la leuaua (148)[6]

Y en *Calila e Dimna:* "Et el aver aína viene et aína se va, así commo la pella que se alça muy aína et desçiende más aína"[7]. También encontramos la variante *pellota*, contaminación del galicismo *pelota* (fr. *pelote*), con la voz castiza *pella* (de PILULA, diminutivo de PILA), generalmente empleada en la Edad Media con el significado de 'pelota de jugar': "comenzaron luego la pellota jugar" (*Apolonio* 144c) o *pello* "correuela que çiñas pello con que trebejes" (*Alexandre* 783b). Pero la imagen que nos interesa es la de las dueñas jugando a la pelota con el libro del Arcipreste, que en su formulación expresa, por encima de las demás variantes, ampliamente utilizadas durante toda la Edad Media, ha tenido una importante fortuna literaria.

El tema vuelve a aparecer, con connotaciones muy parecidas, en Cervantes. En el cap. LIX de la segunda parte del *Quijote*, los entes de ficción Don Quijote y Sancho se van a topar de súbito con los lectores, también ficticios, de otros ficticios, pero ahora además falsos, Don Quijote y Sancho; y lo que resulta aún mucho más sorprendente, con el también ficticio, y además falso, libro en el que todos parecen querer conformar su propia realidad literaria:

> Llegóse, pues la hora de cenar, recogióse a su estancia don Quijote, trujo el huésped la olla, así como estaba, y sentóse a cenar muy de propósito. Parece ser que en otro aposento que junto al de don Quijote estaba, que no le dividía más que un sutil tabique, oyó decir don Quijote:
> –Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*.
> Apenas oyó su nombre don Quijote, cuando se puso de pie y con oído alerto escuchó lo que de él trataban y oyó que el tal don Jerónimo referido respondió:
> –¿Para qué quiere vuestra merced, señor don Juan, que leamos estos disparates, si el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda?
> –Con todo esto –dijo el don Juan–, será bien leerla, pues no hay libro tan malo, que no tenga alguna cosa buena. Lo que a mí en este más desplace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso.

[5] *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, cit.
[6] *Libro de Apolonio*, ed. Dolores Corbella, Cátedra, Madrid, 1992.
[7] *Calila e Dimna*, ed. J. M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1987, p. 218.

> Oyendo lo cual don Quijote, lleno de ira y de despecho alzó la voz y dijo:
> –Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado o puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso".

Se trata de la primera mención explícita a la continuación de Avellaneda, que además va a marcar un punto de inflexión en la narración y en la misma toma de conciencia del autor, que a partir de ahora se va a ver obligado incluso a modificar sus planes.

Para empezar, Don Quijote ya no va a ir a Zaragoza, a donde se dirigía para participar en las justas del arnés. No quiere coincidir con su homónimo falso. Ahora el destino lo va a encaminar a Barcelona. Y su caminar no será baldío. Allí curiosamente se va a volver a encontrar con la falsa segunda parte:

> Sucedió, pues, que yendo por una calle alzó los ojos don Quijote y vio escrito sobre una puerta, con letras muy grandes: "Aquí se imprimen libros," de lo que se contentó mucho, porque hasta entonces no había visto emprenta alguna y deseaba saber cómo fuese [...] Pasó adelante y vio que asimesmo estaban corrigiendo otro libro, y, preguntando su título, le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal vecino de Tordecillas[8].

Y el tema no va a quedarse ahí, porque un poco más adelante, en el capítulo LXX, Altisidora dice haber visto, en su viaje por el infierno, a los diablos jugando a la pelota con el libro:

> A uno de ellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: "Mirad qué libro es ese." Y el diablo le respondió: "Esta es la *Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha*, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordecillas." "Quitádmele de ahí –respondió el otro diablo– y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos" "¿Tan malo es? –respondió el otro." "Tan malo –replicó el primero–, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara."

Esta imagen de los diablos jugando a la pelota con el libro es la misma del Arcipreste. También en Berceo los ángeles y los diablos juegan con el alma de un pecador como si fuera una pelota. La conjunción de ambas imágenes es la que parece aparecer en Cervantes. Lo que ocurre es que en este caso el tema es utilizado en sentido negativo. Su juego de intertextualidades había terminado por convertirse en un peligroso juego refractario de espejos: Cervantes inventa a su personaje, quien a su vez inventa a su autor, Cide Hamete, quien será realmente el que servirá de fuente a Cervantes para crear su obra. Pero va a aparecer en escena otro autor, Avellaneda, que va a continuar la segunda parte, inventando a unos falsos Don Quijote y Sancho, que a su vez van a entrar en la segunda parte verdadera del verdadero autor. Por si ya el juego de reflejos era poco, el tema se complica con la aparición de otro falso personaje, Don Álvaro Tarfe, que el autor va a traer del falso libro para dar testimonio del verdadero. Cervantes había tomado conciencia de los peligros que el falso libro podía representar y por eso se esforzó en

[8] Esta edición, tan cercana a la primera de Tarragona, es invención de Cervantes.

eliminarlo. Por eso crea todo este juego de personajes. Y de ahí la imagen rotunda de los diablos jugando a la pelota con el libro falso.

Muy distinto es el significado del tema en el Arcipreste. El juego de espejos es diferente. El Juan Ruiz autor se refleja en su propio libro, aunque con una imagen distinta, también múltiple, verdadera y falsa al mismo tiempo, para confundirnos. La dificultad del libro radica de alguna manera en el propio Juan Ruiz. La intromisión del "yo" autobiográfico en la ficción ("que yo mucho faría por mi amor de Fita" 845 a) delata el proyecto del autor y las distintas posibilidades del "yo" del libro: autor, narrador, protagonista, comentador o poeta. El autor real, Juan Ruiz, entra directamente en el libro interpretando toda una serie de personajes, que remiten a su vez, en este juego de espejos, al personaje real a través de todas sus metaformosis y reflejos. Cuando al final del episodio de Don Melón y "Doña Endrina Juan Ruiz dice: Doña Endrina y Don Melón en uno casados son" (891 a) está separando el "yo" ficticio del "yo" autor y del "yo" protagonista que va a continuar su camino.[9] Se trata de un "yo" multiforme, que siempre deja translucir al Juan Ruiz confuso y a veces desconcertado, que él mismo ha querido ser. Él es consciente de que su libro tiene dos lecturas, por eso lo deja abierto. Y por eso alude al dentro y al fuera, y a las "razones encubiertas", y por eso recurre al tema del juego de la pelota. Pero la imagen tiene un sentido diferente. Quien quiera puede, desde la dualidad esencial del libro, "jugar" con él para ampliarlo y desarrollarlo.

Y es precisamente esa aparente contradicción, esa dualidad didáctica y paródica, la que da su auténtico significado al libro. Más que enfrentamiento de actitudes, pecado y ley moral, lo que hay es una cosmovisión del mundo. Más que un enfrentamiento entre el "loco" y el "buen" amor, lo que hay en la dialéctica del *libro de buen amor* es una razón vital de goce y alegría, y otra de tristeza y desengaño. Por eso también podemos "jugar" con él, como hacen las dueñas con la pelota, en un intento de leerlo, releerlo, revolverlo y volverlo del revés en busca de su auténtico y siempre múltiple y complejo significado.

[9] J. Joset, ed., Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Espasa–Calpe, Madrid, 1974, pp. 310–11.

INSTRUYENDO A LAS DUEÑAS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Carmen Parrilla
Universidad de A Coruña

El aviso a las dueñas contenido entre las cuadernas 892 y 909 del *Libro de buen amor* es un elemento en el discurso de Juan Ruiz que se integra en la dimensión del carácter instructivo general de todo el libro. La razón de ser de este fragmento no parece ser otra que la de justificar con insistencia la adaptación del *Pamphilus*, como experiencia ajena a la asendereada trayectoria del enamorado[1]. El excurso cobra así un carácter instructivo, dependiente del sentido general del prólogo en prosa, ofreciéndose de este modo como prueba válida por su congruencia con el designio autorial. Con ello no pretendo enjuiciar la obra de Juan Ruiz como un discurso unívoco en el que necesariamente las exposiciones de la vía narrativa y las argumentaciones intrínsecas o extrínsecas se hallen vinculadas siempre por un único sentido. A nadie se le escapa que la textura refractante del *Libro* destruiría sucesivamente tal ingenuo proceder, a pesar de la abudancia de recurrencias estructurales, temáticas, léxicas percibidas en el *Libro*, relevadas por quienes lo han reputado como obra didáctica principalmente[2]. Si no siempre es fácil establecer

[1] En la cuaderna 891cd, en descargo, se precisa la autoría ajena. Se han pronunciado sobre la estrecha relación de este pasaje con la aventura de Doña Endrina, principalmente, María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966; Jorge Guzmán, *Una constante didáctico moral del "Libro de Buen Amor"*, México: Cultura, 1963; Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", en "*Libro de buen amor Studies*", edited by G.B. Gybbon Monypenny, London: Tamesis Books, 1970, pp. 177-218; G. B. Gybbon-Monypenny, "'Dixe la por te dar ensienpro': Juan Ruiz's Adaptation of the 'Pamphilus'", en "*Libro de buen amor*" *Studies*, pp. 123-147; John K. Walsh, "The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*", en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. J. Geary, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983; Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira, *Itinerario del Libro del Arcipreste. Glosas críticas al 'Libro de Buen Amor'*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, II. Para el análisis de este pasaje asumo en gran parte el contenido del trabajo de Vittorio Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul Libro de Buen Amor*; Napoli: Liguori Editore, 1983, pp. 193-202, aunque añado mis propias consideraciones.

[2] La intención instructiva de la obra fue señalada ya por Tomás Antonio Sánchez, en la edición del *Libro de buen amor* contenida en *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid: Sancha, 1779, lo que secundará José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, IV, Madrid [1861-1865] edición facsimil: Gredos, 1969, pp. 193-194. Un sector de la crítica ha defendido a lo largo del siglo XX el didactismo en la obra de Juan Ruiz. Los trabajos más destacados: Leo Spitzer, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1955, pp. 103-160; María Rosa Lida de Malkiel, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, pp. 14-91, esp. 27-64; G. B. Gybbon-Monypenny, "'Dixe la por te dar ensienpro': Juan Ruiz's Adaptation of the 'Pamphilus'", en *Libro de buen amor' Studies*, pp. 123-147; véase también su edición del libro en Madrid: Castalia, 1988. Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *'Libro de buen amor'*", en "*Libro de buen amor*" *Studies*, pp. 177-218; Jesús Menéndez Peláez, *El 'Libro de Buen Amor': ¿ficción literaria o reflejo de una realidad?*, Gijon: Noega, 1980; Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del "Libro de buen amor"*, ob. cit.; E. Michael Gerli, "*Recta voluntas et bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure on the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 35 (1982), pp. 500-508; Marina Scordilis Brownlee, *The Status of the Reading Subject in the Libro de Buen Amor*", Chapel Hill: University of North Carolina, 1985; Jesús Cañas Murillo, "Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de Buen Amor* (notas tras una lectura atenta)", *Anuario de Estudios Filológicos*, 16 (1993), pp. 41-52.

conexiones entre unos y otros segmentos de ciertas obras medievales, por la dimensión de la variedad compositiva, la dificultad se acrecienta en el libro de Juan Ruiz; todavía el rastreo de algunos escolios no levanta la liebre y sí remueve el enigma, consecuencia lógica de los problemas textuales y redaccionales del libro del Arcipreste. Con todo, en el caso de que me ocupo, me inclino a relacionar la alocución a las dueñas con el sentido del prólogo en prosa y a esta vinculación encamino el análisis.

Conviene precisar que estas dueñas apeladas son lectoras u oyentes de una escritura que "en general a todos fabla" (67a) sin cortapisas ni restricciones, pero que en este pasaje el discurso monitorio contiene enseñanza específica y potenciada por la analogía del ejemplo aducido, la fábula del asno sin orejas y sin corazón[3]. El discurso a las dueñas, conservado íntegramente en los testimonios S y G, y fragmentariamente en T, ocupa las cuadernas 892–909; propongo expandir el alcance o intencionalidad de este pasaje hasta la cuaderna 944, secuencia narrativa solamente conservada en S, y que desarrolla el proceso de seducción de una dueña que, una vez que es conquistada, muere a los pocos días[4]. En el manuscrito S toda la materia va precedida por la rúbrica *Del castigo qu'el arçipreste da a las dueñas e de los nonbres del alcayueta*[5]. Con todo, considero el conjunto como una única argumentación que confirma la validez de la analogía –conducta del asno–conducta de la dueñas– contenida en la fábula propuesta, pues es la yuxtaposición del desarrollo narrativo de la aventura lo que alcanza a demostrar el valor probatorio del ejemplo aducido.

Como lectoras u oyentes, las dueñas comparten información con otros variados lectores del *Libro*, que apuntan aquí y allá, interpelados en ocasiones como agentes de acciones o pacientes espectadores estratégicamente situados en los niveles fronterizos de la dimensión textual[6]. Unos y otros, clérigos o no, reciben enseñanza general y, en algún caso, específica. Como cristianos, se les instruye sobre la práctica de la confesión oral, así como se les suministran enseñanzas para evitar el pecado y obrar cristianamente (cuads. 1128–1160; 1579–1605); como varones enamorados se empapan de los castigos de don Amor. En lo que respecta a la alocución de la que me ocupo, comparten las dueñas con estos últimos una instrucción cuya especificidad es justamente la contrapartida de la que reciben los hombres, pero tanto en uno como en otro caso resulta que la motivación de las enseñanzas se halla *in nuce* en las declaraciones del prólogo en prosa. El denso entramado

[3] Refiriéndose al episodio de Doña Endrina, dice Gybbon-Monypenny: "it is the only episode which is followed by a clear statement of the author's purpose in relating it (sts. 892-909)", en "*Libro de buen amor*" *Studies*, p. 123.

[4] "Como faze venir el señuelo al falcón, / así fizo venir Urraca la dueña al rincón [...] Como es natural cosa el nasçer e el morir, / ovo, por mal pecado, la dueña a fallir: / murió a pocos días, ¡non lo puedo dezir!" (942-943).

[5] En el uso de este informe, no pretendo que la rubricación del manuscrito S corresponda a Juan Ruiz. Para la discusión sobre si los epígrafes se encontrarían acaso en el arquetipo o simplemente son de la autoría de Paradinas, véase Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira, *Itinerario del Libro del Arcipreste. Glosas críticas al "Libro de Buen Amor"*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, I, p. 2; John Dagenais, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the "Libro de Buen Amor"*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994, pp. 118-152; Jeremy N. H. Lawrance, "The Rubrics in Mss. of the *Libro de Buen Amor*, en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Támesis, 1997, pp. 223-252.

[6] Con estos términos me refiero a las nociones de la narratología estructuralista, atendiendo principalmente al análisis de Gérard Genette. Las llamadas de atención a las mujeres en el *Libro de buen amor* son más numerosas que a otros sujetos lectores del *Libro*. Véase Jeremy N.H. Lawrance, "*Libro de Buen Amor:* from script to print", en *Companion to the Libro de Buen Amor*, eds. Louise M. Haywood & Louise O. Vasvári, Woodbridge. Tamesis, 2004, pp. 39-68.

intelectual de esta pieza, producto de la modalidad dialéctico–escolástica de la literatura latina de la baja Edad Media, contiene las calidades del discurso exegético, el tono y la inflexión sermonaria, el bagaje práctico de un género como las *distinctiones*, plenas ya en el siglo XIV de informaciones de índole enciclopédica. Todo ello se presta al afán doctrinal de llegar a todos, con variedad y según las circunstancias, un afán integrador que ya en el prólogo pone sordina al yo autoritario y presumiblemente reprensor, y que se extiende a la propia expresión literaria del *Libro* por medio de la presencia confidencial del yo y la variedad del esquema catequístico: instrucción sobre pecados capitales, sobre las armas que ha de utilizar el cristiano; observancia de ciertos tiempos litúrgicos[7].

DE LA INSTRUCCIÓN PROLOGAL

Pues el versículo 8 del salmo 31, con el que se abre el prólogo del *Libro de buen amor*; es dato inicial argumentativo y, a la vez, totalizador del sentido de la "chica escriptura en memoria de bien" que la voz clerical y autorizada manifiesta haber emprendido: "con buena voluntad salvaçión e gloria del Paraíso para mi ánima". Así: *Intellectum tibi dabo et instruam te in via hac qua gradieris; firmabo super te oculos meos.* Conviene recordar que este salmo 31, atribuido a David en la tradición hebrea, al menos desde la versión de los Setenta, integra la categoría de los salmos penitenciales en el adoctrinamiento cristiano, en virtud de la atenta exégesis de los primeros Padres de la Iglesia[8]. Por el empeño de los comentaristas, el salmo evoca el dolor y la contrición de David por una culpa concreta, vulgarizándose así la acción de un joven rey lujurioso, capaz de perpetrar el crimen de Urías, uno de los generales de su ejército, para poder gozar con tranquilidad de Betsabé[9]. Lógicamente, el Arcipreste conocía la dimensión ejemplar de carácter moral contenida en el Salmo 31 y su práctica adaptación en el adoctrinamiento cristiano, así como su pertinencia en la obra que escribe, como lo prueba el empleo que de ello hace en una de sus disertaciones sobre los pecados capitales. El contrincante de Don Amor dice a éste, englobando la tradición procedente del *Libro de Samuel* y la del Salmo 31:

[7] Sobre el prólogo en prosa se han sucedido trabajos desde variadas perspectivas. Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, I (1966), Madrid: Gredos, 1969, pp. 66-73; Pierre L. Ullman, "Juan Ruiz's Prologue", *Modern Language Notes*, 82 (1967), pp. 149-170; Richard P. Kinkade, "*Intellectum tibi dabo*...: The Function of Free Will in the *Libro de buen amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), pp. 296-315; Janet A. Chapman, "Juan Ruiz's 'Learned Sermon'" en '*Libro de Buen Amor*' *Studies*, pp. 29-51; Luis Jenaro-Maclennan, "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), pp. 151-180; Nicolás Emilio Álvarez, "Análisis estructuralista del prefacio del *Libro de Buen Amor*", *Kentucky Romance Quarterly*, 28 (1981), pp. 237-255; E. Michael Gerli, "*Recta voluntas et bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure on the *Libro de buen amor*", art. cit. Del mismo autor, "Vías de la interpretación: sendas, pasadizos, y callejones sin salida en la lectura del *Libro del arcipreste*, en *El "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ed. de Carlos Heusch, Paris: Ellipses, 2005, pp.67-80. Marina Scordilis Brownlee, *The Status of the Reading Subject in the "Libro de Buen Amor"*, ob. cit., esp. pp. 23-35; John Dagenais, "A Further Source for the Literary Ideas in Juan Ruiz's Prologue", *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1986-1987), pp. 23-52; Eric W. Naylor, "El *intellectum tibi dabo* del prólogo del *Libro de Buen Amor*", *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 5 (1999-2000), pp. 19-26.

[8] Véase San Juan Crisóstomo, *Homilías sobre el Evangelio de San Mateo*, Homilía 26, en donde se detiene en el adulterio de David con el fin de alertar, pero también para exhortar a la penitencia a los fieles, consciente de su tendencia a la lujuria. *Obras de San Juan Crisóstomo. Homilías sobre el Evangelio de San Mateo*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, reimpresión de la 1ª ed., pp. 546-552.

[9] El *Libro de Samuel* se detiene en el relato de la treta de David para librarse de Urías y en la muerte del hijo que engendrará con Betsabé. Sin embargo, la vehemencia de su arrepentimiento no se trasluce en este pasaje. El sentido de culpa y de dolor de este pecado de David se construye por medio de la tradición exegética, con el análisis del salmo 51 principalmente, así como los salmos 6, 34, 68 y, por supuesto, el citado 31.

Feciste por loxuria al profeta David
que mató a Urías quando le mandó en la lid
poner en los primeros, quando le dixo: "Id,
levad esta mi carta a Joab e venid".

Por amor de Bersabé, la muger de Urías,
fue el rey David omeçida e fizo a Dios fallías:
por ende non fizo el tenplo en todos los sus días;
fizo grand penitençia por las tus maestrías. (258–259)

Los versículos del Salmo 31 que acota el Arcipreste son palabras del propio Dios, después de haber perdonado al pecador lujurioso, pero arrepentido, al que solemnemente, a modo de pacto amigable, promete orientar y encaminar[10]. Y en este Salmo 31, añade la voz divina en el versículo 9: *Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus.* Sin embargo, el Arcipreste, pareciendo apurar una muy autorizada tradición exegética, lleva la interpretación de este versículo 9 a donde la validez moral sirva a sus fines, pues calibrando la precariedad de la naturaleza humana, "que se non puede escapar de pecado", utiliza la *similitudo* de los animales cuadrúpedos aplicándola en otra dirección. La advertencia divina del v. 9 era indisoluble del v. 8, se trataba de una recomendación protectora y paternal; ahora, la disposición y finalidad del comentario destacan la disyunción de los versículos 8 y 9, contemplados independientemente y a distancia, y así el empleo de la *similitudo* se vuelve ahora expresión de menosprecio que recae directamente sobre "los mucho disolutos e de mal entendimiento". Gente flaca y débil, descaminada; individuos privados de la gracia del conocimiento sensible proveniente de Dios. El versículo funciona como un patrón útil, está aquí al servicio del punto de partida de la metafísica agustiniana, que hace al hombre, por irradiación, una réplica divina, –imagen y semejanza de Dios–; cualidad que solamente se quiebra por el pecado. Según San Agustín, *De Trinitate:* XII, 11, 16, el pecado supone la incapacidad para participar de las *rationes aeternae* (verdades inmutables e invariables) y la pérdida del verdadero honor humano que distingue al individuo de los animales. En tal situación, expresa Agustín: *homo in honore positus non intellexit; comparatus est iumentis insipientibus, et similis factus est eis.* La semejanza animal es, pues, una nota de infamia[11]. La *similitudo* equina del prólogo es un patrón útil que puede obrar como advertencia, acaso también como revulsivo, puesto que "las palabras sirven a la intención", a los diferentes lectores que, escalonados según sus apetencias, habrán de lucrarse de los efectos del *Libro*. Más allá del pretendido tono doctrinal, el proceder es impecablemente literario, como corresponde a quien inequívocamente ha emprendido la escritura de un libro miscelánico "De todos instrumentos [...] pariente" (70a). Desde la instancia de la *pagina liminari* el Arcipreste tiende un cable a sus lectores más finos, aquellos que preparados para la lectura, habrían de recordar los rudimentos de su propio aprendizaje gramatical, asumiendo la ambivalencia de la pieza en cuestión, según las enseñanzas: *Est autem omnis prologus aut apollogeticus aut commendaticius*[12].

[10] Otros versículos bíblicos procedentes del mismo *Libro de los Salmos*, del *Libro de Job* y del *Apocalipsis* sostienen la virtualidad del versículo 8 del salmo 31, en lo que respecta a relacionar la actividad del intelecto con la búsqueda del necesario buen entendimiento y buena voluntad para alcanzar el bien.

[11] *De Trinitate*, XII, 11, 16. Obras *completas de San Agustín, V, La Trinidad*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, p. 571. Agustín cita Salmo XLVIII, 21.

[12] Conrado d'Hirsau, *Dialogus super auctores*, p, 75, en *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrado d'Hirsau*, ed. de R.B.C. Huygens, Leiden: E.J. Brill, 1970.

DE LA INSTRUCCIÓN A LAS DUEÑAS

En el aviso e instrucción a las dueñas (892–909) destaca, en principio, el tono asertivo de la interpelación que se acrecienta con el modo axiomático del argumento empleado, la materia narrativa ejemplar adecuada para este auditorio definido por sexo y condición. A su vez, como en contrapartida, en la ficción se exhibe la competencia femenina para sostener un razonamiento por medio de ejemplos[13]. De las 33 fábulas introducidas en el *Libro*, 12 son relatadas por tres mujeres, cuando se avienen "a la fabla" –con la intermediaria– echando mano de otras fablas que fundamentan razonable y expresivamente la negativa en la recuesta amorosa. Los casos corresponden a la dueña "cuerda" y "mucho letrada" (81–89; 96–101); Doña Endrina (766ª–781) y, por supuesto Doña Garoça (1348–1355; 1370–1385, 1412–1424, 1437–1443, 1453–1479), que se gana de Trotaconventos la observación irónica: "Señora [...] muchas fablas sabedes" (1480a). Salvo el ejemplo del ladrón que hizo carta con el diablo, alegada por la monja, todas son fábulas de animales, que en la coyuntura en que son utilizadas ilustran generalmente de modo recto o en similitud por los contrarios sobre dos virtudes: la prudencia y la moderación[14]. El significado y utilidad de estos ejemplos en situaciones afines confirman la causa que las mujeres defienden en cada caso; la reducción e iteración de los valores sugeridos manifiesta la intensión del campo conceptual que define el trato amoroso.

La fábula del asno sin orejas y sin corazón, de origen oriental, se difunde en la tradición grecolatina, por lo que en la interpretación inserta en el *Libro de buen amor* se hallan elementos procedentes de las versiones occidentales y orientales de la fábula, un procedimiento muy común en la difusión de este tipo de narraciones durante la Edad Media, utilizadas en la predicación por su función demostrativa y, por ello, moldeadas de acuerdo con los fines que el predicador perseguía[15]. En la literatura castellana aparece en el *Calila e Dimna*, como ejemplo insertado, a su vez en el correspondiente al capítulo VII: Del galápago et del ximio[16]. Hernando del Pulgar introduce la fábula en una "Carta a su hija, religiosa"[17].

En el curso de una fiesta en la corte del león, un asno se exhibe ante todos, con gestos y con rebuznos atronadores que molestan al león, quien pretende cazarlo, sin conseguirlo, pues el asno se escapa. El león intenta que vuelva y la raposa se ofrece para convencer al

[13] La prosa sapiencial ya tenía precedentes de mujeres que sostienen así un debate, como dramáticamente se presenta en el *Sendebar*.

[14] La raposa, artera, pero también prudente y observadora (81-88); la imprudencia del lobo, engañado por los animales más simples (766-780); la traición de la culebra (1348-1355) supone excesiva confianza por parte del hortelano; el no desear inmoderadamente (ejemplo de los mures, 1370-1385); el riesgo de las acciones inmoderadas en la raposa que se hace muerta, 1412-1423) y la prevención a las falsas lisonjas (cuervo 1437-1442). En dos palabras, prudencia y moderación como virtudes necesarias en un contexto en el que los hombres plantean particulares exigencias.

[15] Un análisis muy completo sobre las fábulas en el *Libro de buen amor*; en Félix Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, (Paris: Droz, 1938), reed. con suplemento de Alan Deyermond, Westmead: Gregg International, 1974. Añádase, Ian Michael, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor* de Juan Ruiz", art. cit., pp. 177-218.

[16] Con la inserción de la fábula del asno sin coraçón y sin orejas, el ximio se libera de socorrer a la mujer enferma de su amigo el galápago, con su propio corazón, medicina necesaria, a la que el ximio se encuentra obligado, en virtud de la amistad. *Calila e Dimna*, ed. de J.M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984, pp. 253-262.

[17] Fernando del Pulgar, *Letras.- Glosa a las Colas de Mingo Revulgo*, edición y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe, 1958. Véase el trabajo de Silvia Iriso, "Una *fablilla* de Fernando de Pulgar", *Revista de Literatura Medieval*, 13 (2001), pp. 63-76.

asno, lo que consigue halagando su actitud festiva y sus habilidades. Se le apresa en cuanto llega a presencia del león, que inmediatamente lo mata y encarga al lobo que, a modo de despensero, le guarde el cuerpo para poder saborearlo más tarde. Inmediatamente, el lobo se come el corazón y las orejas del asno, por lo que cuando el león solicita su presa y la halla así desfigurada, muy enojado, interpela al lobo. Éste se limita a decir que aquel asno estaba privado de tales órganos *a natura*, pues de lo contrario, hubiese percibido el peligro y no vendría a la presencia del león.

La validez ejemplar de la fábula del asno sin orejas y sin corazón podría ser intercambiable con cualquiera de las otras ilustraciones que manejan en su defensa los tres personajes femeninos antes señalados. Pero aquí la alocución se encuadra en unas características que Marmo describe de esta forma:

> Il racconto si colloca nettamente sul piano intradiegetico e l'istanza che lo produce si colloca su quello extradiegetico (figura testuale implicita, come abbiamo detto, dell'arciprete autore), così come il destinatario (diciamo pure 'le narratarie' in questo caso, cui si volgerà l'identificazione delle reali lettrici) ed il varón il cui statuto testuale a prima vista e menos chiaro. Parrebe intradiegetico perché concepiamo solo la possibilità di un destinatore e di un destinatario extradiegetici, ma intuitivamente sentiamo che si colloca allo stesso livelo di fiction delle dueñas[18].

En el plano de la acción, frente a la inadvertencia del asno, la conducta de la raposa y la respuesta del lobo representan el fingimiento y el engaño practicados en un mundo de carnívoros[19]. La actitud de la primera conduce a un éxito inmediato; en cuanto la del segundo, no sabemos si el león habría quedado satisfecho con la respuesta. Si no fue así, en buena lógica puede deducirse que el lobo inmediatamente habría sucumbido ante la ira del león, pero la poliédrica dimensión del cuento se detiene en la respuesta falaz que, expresivamente revela que el primer engañado es el propio león, a modo de gobernante que al delegar en sus próximos, no obtiene más que decepciones. En definitiva, después de las instancias empeñadas, faltó al león perspicacia para no prever el abuso y el escarnio de la cínica respuesta.

La lección propuesta a las dueñas es breve y sencilla; se trata de un recurso analógico competente, por la extensión de las nociones que ilustra y su sentido. Doce cuadernas contienen la fábula y seis contienen la enseñanza práctica, en donde no sólo se las previene de las tretas y engaños, sino de la relativa facilidad con que la mujer puede ser objeto del escarnio público y del descrédito. La materia de este castigo es moneda común aplicable a toda persona, sin diferenciación genérica, según se recoge en otras amonestaciones de variedad preceptiva. Así, en los *Castigos de Sancho IV*, cuando se aconseja la moderación en los placeres de la carne: "Mio fijo, non quieras dar soltura a la tu carne a conplir todos los sabores de su voluntad", pero es justamente la imagen de la conducta femenina lo que mejor acredita el menosprecio social: "La mala muger el dia que pierde la verguença e pregona por todo el mundo la su maldat e el su pecado non lo quiere fazer en ascondido e valo fazer a las plaças e a las puertas de la çibdat por que todos vengan a la su maldat e la sepan de cada día, e refresca mas el su pecado que tiene"[20].

[18] V. Marmo, ob. cit., p. 193.

[19] El motivo del lobo despensero ya se encuentra en *Calila e Dimna*, en el ejemplo "Del león et del anxahar religioso", ed. cit., pp. 305-315.

[20] *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición por Agapito Rey, Bloomington, Indiana: Indiana University, 1952, p. 58.

En la alocución de la voz autorizada que se dirige a unas dueñas, el ejemplo elegido tiene una fuerza inductiva singular, pues el enlace de tipo causal entre el contenido de la fábula y la situación de la mujer en su ámbito social favorece la identificación.En su implicación con la materia censurada –aventura de Endrina y Melón– el Arcipreste reduce la enseñanza formalmente al caso particular de la fábula, asociando el sentido a un código de valor meridianamente comprensible para el colectivo femenino y común tanto a las lectoras como a las mujeres de la ficción[21]. El prototipo –pero antimodélico– no imitable que se muestra a las dueñas está acotado en la versión de Juan Ruiz como figura atolondrada que obra reiteradamente con la mayor imprudencia y descuido. Se diría que ni siquiera decide por sí mismo sus actos, pues la cuaderna 894 sugiere que es objeto de befa por premeditación de los demás:

> Estava ý el burro, fezieron d'él joglar;
> como estava bien gordo, començó a retoçar,
> su atanbor taniendo, bien alto a rebuznar:
> al león e a los otros querílos atronar.

Por ello, cuando la raposa le convence para que vuelva: "tornóse a la fiesta bailando el cantador" (899b). La función de juglar le ha sido impuesta por la malevolencia o simplemente el regocijo de los otros; el simple asno crédulamente desempeña su papel, haciendo bueno el refrán: "asno de muchos", y haciéndose el blanco de la ferocidad del león, por no darse cuenta ni del peligro que corre ni de la ridiculez de su arte; así pagará muy cara la imprudencia: "escota el juglar neçio el son del atanbor"(899d)[22]. La ignorancia y la inadvertencia, con el aspecto grotesco, son las notas caracterizadoras del animal en este pasaje, notas que no están presentes en las otras dos versiones de la fábula antes citadas. En *Calila e Dimna* el asno se mueve por la apetencia sexual principalmente; en la versión de Pulgar por el deseo de la fama y de la riqueza[23]. No colorea así Juan Ruiz a la víctima de su fábula, sino que además de limitar la capacidad apetitiva del asno, excluye también toda traza de suspensión, por duda o desconfianza, que sería requisito de la deliberación[24]. Ésta no existe en la fábula; de ahí que el enfoque reducido enseña

[21] Me parece oportuno recordar las palabras de María Rosa Lida: el "desenlace, al fin de cuentas también feliz para la seducida, debió de inquietar a Juan Ruiz, y para contrarrestarlo moraliza la aventura mucho más largamente que ninguna otra (892 y ss."). "Nuevas notas para el *Libro de Buen Amor*", En *Estudios* de *Literatura Española y Comparada*, Madrid: Cátedra, 1988, p. 56.

[22] Deyermond ha visto un aspecto paródico en esta "incidental description" del asno juglar. Véase "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*", en "*Libro de Buen Amor*" *Studies*, pp. 53-78, esp. pp. 71-72. El asno era figura en fiestas carnavalescas, como disfraz propio de juglares. En un sirventés de Guiraut de Calanson a Fadet, juglar, vv. 55-57: "Un disfraz / entero de pollino / hazte grande, si es que sabes relinchar". Véase *Castigos para celosos, Consejos para juglares*, traductor Jesús D. Rodríguez Velasco, Madrid: Gredos (Clásicos Medievales), 1999, p. 258.

[23] En *Calila e Dimna* parece ejercer cierta fascinación la sugerencia del lobo cerval: "ay unas asnas las más fermosas que nunca omne vido, et han menester maslos [...] Quando el asno oyó dezir de las asnas, moviósele su sabor". (Ed. cit., pp. 260-261). En el relato que Pulgar envía a su hija monja, con imágenes taurinas le alaba las excelencias del claustro, frente a los desasosiegos del mundo. En la fábula, que tiene un notable y complejo desarrollo, el asno es tentado por la fama y por poseer grandes bienes. Y así, "vencido de cobdicia"; "metido en la cobdicia" (ed. cit., pp. 102 y 103), sucumbe a la persuasión del raposo. Se observará que los agentes que captan la confianza del asno, son machos en estos dos ejemplos, mientras que en la fábula que inserta Juan Ruiz, se trata de una "gulhara juglara", "raposilla".

[24] En la fábula del asno y del blanchete que cuenta Trotaconventos a Doña Garoça (1401-1406), el "asno de mal seso", "burro nesçio" se comporta de modo muy similar a las torpezas resaltadas en la fábula de que trato,

a las dueñas un ejemplo palmario de la necesidad de la prudencia y la moderación, las virtudes que reiteradamente eligen las mujeres de las aventuras del *Libro de buen amor* cuando combaten dialécticamente.

El desprestigio del modelo elegido asnal, no sólo por la imprudente conducta en este ejemplo concreto, sino por otros factores caracterizadores de sus propiedades y simbología en el grupo animal –que funcionan subliminalmente, a modo de premisas–, da a la admonición la calidad de argumento a *fortiori*. Si no fuese así, se corre el peligro de entender la lección expuesta a modo de principio generalizador, según el cual, el instructor, no contento con advertir las consecuencias deplorables, insistiría en señalar –en este proceso de identificación– la relativa facilidad con que las dueñas pueden determinarse como un conjunto de ignorantes. Pero la aplicación directa de la fábula a sus receptoras resalta aspectos de la materia argumental que proceden del conjunto de nociones que a su vez sostienen una más compleja significación del modelo asnal y que han contribuido a la dimensión simbólica de esta figura, lo que gradúa la importancia y adecuación del asno como modelo[25].

como puede verse en la cuaderna 1405: "Salió bien rebuznando de la su establía, /como garañón loco el nesçio tal venía, / retoçando e faziendo mucha de caçorría, /fuese para el estrado do la dueña seía". Sin embargo, aquí ni sexo ni codicia le mueven, sino envidia del perrito de su señora. En otras partes del *Libro* el asno, aunque normalmente figura de poco relieve y designado como necio o perezoso, muestra su utilidad como voz en la moraleja, como sucede en la enseñanza sobre los pecados capitales, al tratar de la soberbia, donde el asno declama un *¿Ubi sunt?*

[25] En su incorporación al arte y a la literatura los rasgos asnales han adquirido una función simbólica dependiente de un conjunto de valores significativos. Las referencias serían inacabables; sólo me detendré en aquellas más congruentes con el significado del asno en la fábula y su analogía con la conducta de las dueñas. Desde la información de algunos textos de carácter científico, se propaga la creencia en su apetito carnal tan desenfrenado que, a diferencia de otros especímenes, no se sujeta a los tiempos que marca la naturaleza, por lo que, está casi siempre en celo, como se recoge en el *Pseudo Aristóteles*, p. 85. Esta urgencia fisiológica parece tener en cuenta el Arcipreste, al describir la vitalidad y pujanza de la primavera en el pasaje de la tienda de don Amor (cuad. 1285). Es probable que ahí se contenga una nota de promiscuidad, que en cierto modo, sería grave y peligrosa conducta en el mundo animal. Véase *Calila e Dimna*, ed. cit., p. 261, n.157. Ayuda a estas creencias el tamaño de sus organos genitales, tantas veces exaltados en el arte y en la literatura para fines satírico-burlescos. El poeta Fernando Esquio envía unos consoladores a una abadesa: "quatro caralhos asnais enmanguados de corais", *Cantigas de escarnio e maldizer*, ed. de Graça Videira Lopes, Lisboa: Editorial Estampa, 2002, p. 526. Véase Eukene Lacarra Lanz, "El consolador y la sexualidad femenina en una cantiga de Fernand'Esquyo", en *Canzonieri iberici*, I, eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia: Editorial Toxosoutos-Università di Padova, Universidade da Coruña, 2001, pp. 149-162. La enseñanza del Ejemplo XXII de *El libro de los gatos*, asocia con el asno al hombre lujurioso. Pierio Valeriano destaca en el animal la pereza, como una nota achacable a su ocupación en pensamientos viles. Lo recoge Cesare Ripa en su *Iconología*, Madrid: Akal, 1987, I, p. 64. Es justamente el asno, en ocasiones, la montura de la pereza en la representación de los pecados capitales. Eliano transmite para el asno las nociones y figuración de los egipcios en cuanto a la ignorancia del animal, lo que también recogerá Horapolo en sus *Hieroglyphica*. El asno se caracteriza, según esto, como torpe y grosero, aislado en sí mismo, en su mundo ignorante; ni atiende ni escucha, ofrece la clara expresión del necio, que mordazmente recogen Juvenal, *Sátira* VII, 160 y Persio, *Sátira* III, 9. Brunetto Latini ofrece como ejemplo entre los argumentos de comparación: "este onbre es engeñoso commo Aristotil & aquel otro es nesçio como asno". Véase *Libro del tesoro*, edición y estudio de Spurgeon Baldwin, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, p. 204b. Con todo, la regla no siempre se cumple, pues Sebastian Mey en su *Fabulario*, en la Fábula XXVII, "El lobo, la raposa y el asno", concederá al asno claras muestras de inteligencia. La simpleza del asno sirve en el sermonario medieval para curiosas clasificaciones, como cuando San Vicente Ferrer, comentando en la natividad de Cristo, la presencia del buey y el asno, interpreta figuralmente al dócil animal como los clérigos simples, mientras que el buey "porque rrumía, significa personas contenplativas que siempre piensan las cosas del otro mundo". Véase Pedro M. Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1994, p. 521. También es edificante la ejemplaridad del asno en el *Libro de los gatos*, donde la enseñanza del ejemplo XXXV, Ensiemplo del asno con el hombre bueno, busca la analogía de la

De la analogía que proporciona la parábola, el primer aviso es el de guardarse de "amor loco", pues por añadidura a la posible culpa moral, la consecuencia es de tipo social: escarnio y descrédito. Guardándose de amor loco, la mujer se guardará también de ser objeto del chismorreo y la maledicencia, de esa "fabla chica" cuya fuerza probatoria se completa con la ayuda de las *similitudines* propias de procesos naturales y germinativos, de valor sensorial y de carácter cíclico y, por ello, predecibles.

> De fabla chica, dañosa, guardés muger falaguera,
> que de un grano de agraz se faze mucha dentera,
> de una nuez chica nasçe árbol de grand noguera
> e muchas espigas nasçen de un grano de çivera. (907)

Con todo, en el plano de una enseñanza que advierte sobre el peligro del trato amoroso, es posible ver en el uso de "fabla" el juego intencionado de la dilogía. Para no ser pasto de "fabla chica", una regla de oro sería, pues, no "venir a la fabla", eludir el trato conversacional inherente a las circunstancias de todo proceso amoroso. Pero la equivalencia más certera y congruente de la enseñanza por transposición es el dato de que el engaño y el error reiterados parecen ser, según 905–906a, moneda corriente en la vida de la mujer. Son muchas, dice, aquellas que conocen por experiencia la amargura del amor falso, consecuencia de haberse entregado imprudentemente al "loco amor"; a éstas llega el aviso, como a todas, con el objeto de evitar alguna recaída. La evidencia cobra valor ejemplar, suscita similares afectos y agrupa a todas las mujeres –inexpertas o no– en una previsible adhesión de parecida intensidad. En este sentido, hay una buena dosis de lógica en la utilización de una fábula, que, en definitiva, ilustra la frustración tras el error reiterado, ofreciéndose como imagen por medio de los mecanismos de una argumentación recíproca. Podrá ser discutible su mayor o menor valor probativo, pero cobra la calidad de argumento cuasi lógico, ya que manifiesta que lo que vale para un todo –esa población femenil ya experimentada–, valdría también para la parte –las dueñas que han de abrir las orejas y escarmentar en cabeza ajena–. ¿Quiere esto decir que la ignorancia y torpeza de la mujer son consustanciales a su naturaleza y que, en consecuencia, en su conducta social externa, la mujer irremediablemente se manifiesta con rasgos grotescos y actitudes impertinentes?[26] Esta conclusión sería dudosa, y solamente comprensible de este modo si las cuadernas 892–909 se leyesen independientemente del texto de Juan Ruiz. Por el contrario, la simetría situacional ofrece algo que también puede desprenderse de una

conducta del asno con gente modesta: "algunos hombres justos que están en sus estudios, o algunos ordenados en sus celdas, o algunos que viven en lacería en este mundo o serviendo a Dios". (*El Libro de los Gatos*, ed. crítica por John Esten Keller, Mdrid: CSIC, 1958, p. 103). La cabeza del asno en muchas representaciones pictóricas y escultóricas es la imagen de la mofa y del ridículo por estas notas caracterizadoras que ha ido adquiriendo. El descrédito del asno por su ignorancia ha sido capaz de transformar o de conferir a su propio sonido vocal una apreciación negativa, como se recoge en diferentes obras. Así, el rebuzno es insistente y molesto. En un anómimo tratado de fisiognomía latino, el asno tiene "vocis ingratae [...] voce deformi". (*Traité de physiognomonie* / anonyme latin, Paris: Les Belles Lettres, 1981, par. 119, p. 134. Para Brunetto Latini el asno funciona como reloj-despertador: "mete una boz en cada ora del día & de la noche, en guisa que podrie onbre saber todas las oras, & quando es derechamente media noche" (*Libro del tesoro*, ob. cit., p. 84b. El refranero popular contiene referencias sobre este rasgo distintivo del animal, entre otros: "Dios te guarde de físico experimentador y de asno bramador"; "Asno callado, por sabio es contado".

[26] Esta especie y otras de parecida índole se difunden en los textos de vituperio a la mujer, así como en tratados doctrinales; con estos rasgos se dotan algunos tipos femeninos en el *Arcipreste de Talavera*, de Martínez de Toledo, quien indudablemente ha tenido presente el *Libro* de Juan Ruiz.

más amplia significación simbólica del modelo, reducido significativamente en la fábula, según he anticipado, como figura atolondrada que obra reiteradamente con la mayor imprudencia y descuido. Partiendo de una acabada caracterización animal, en la que para el asno juega un papel importante su sexualidad, el enlace básico y común es el que afecta a las funciones vitales del modelo elegido y del grupo al que se alecciona. Y ahí reside la semejanza, en la convicción de no poder uno y otras sustraerse al dinamismo fisiológico de los movimientos carnales. Una conjetura de esta índole atraviesa vertical y horizontalmente el *Libro de buen amor*, como ha sido expuesto por los que advierten por parte de Juan Ruiz la utilización, unívoca o no, del naturalismo aristotélico[27]. De ahí que en la aplicación de la fábula sólo haya exhortaciones ineludibles desde un punto de vista religioso y social, y que la concreción, la prática del consejo recaiga sobre lo más externo: el evitar la "fabla chica". Una mera receta acaso para atenuar evidencias derivadas de las instancias de un natural proceso fisiológico. La precaución de la fabla chica ¿es determinante para proceder, por lo menos, con discreción? ¿Es la fabla chica "antipara" de un juego inevitable? Si es así, puede extraerse esta conclusión: no es la mujer como un asno por obrar normalmente así; obra así porque es mujer. Temática y formalmente la argumentación de retruécano, como la inequívoca utilización del naturalismo aristotélico, forma parte del sistema del libro y explica la caracterización de las dueñas avisadas y, sin duda, buenas dialécticas, que van a la fabla con el bagaje de todo un material útil y sentencioso que, al menos, las provee de moderación y prudencia, pero un material que no sería poderoso para atajar las inclinaciones naturales. La argumentación de esta sección instructiva es favorable, sin duda, al colectivo a quien se dirige, y guarda puntos de contacto con la disposición anunciada en el prólogo que enfoca el libro "a todo omne o muger", entendiendo lo dificultoso que es sustraerse de las "maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo"[28]. La predisposición natural de los humanos, avivada y atizada por agentes externos, es clave para señalar el valor instructivo de la fábula en el contexto de una recepción femenina. Por ello, se diría que la aventura inserta a continuación pretende corroborar la enseñanza.

[27] Francisco Rico, "'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 169-198; Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989; John Dagenais, "'Se usa e se faz': Naturalist Truth in a *Pamphilus* Explicit and the *Libro de buen amor*", *Hispanic Review*, 57 (1989), pp. 417-436. Los trabajos de Jacques Joset, "El pensamiento de Juan Ruiz" y de Marcelino Amasuno, "El saber médico tras el prólogo del *Libro de buen amor*: loco amor y amor hereos", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y El Libro de buen amor*, edición de Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, 2004, pp. 105-128 y pp. 247-270, respectivamente. Carlos Heusch, "'Por aver juntamiento con fenbra plazentera': el astuto naturalismo amatorio de Juan Ruiz", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ob. cit., pp. 129-142.

[28] Por supuesto que no descarto la perspectiva irónica en la aplicación de la fábula, ironía latente y presente, como ha recordado Jeremy Lawrance, por exigencias de decoro literario en el tratamiento del amor mundano. La comicidad señalada por Menéndez Pelayo, y que ahora Lawrance ha destacado con maestría, no impide el afán instructivo o una mirada de justa atención sobre el elemento femenino, por lo que no me resisto a recordar sus palabras: "La pseudobiografía erótica del Arcipreste, ensartada con su variopinto fárrago goliárdico de episodios y digresiones, está unificada por el estilo y el tono de su concepto cómico y por el inconfundible *Humor* que no deja intacto a ningún objeto, masculino o femenino, de su mirada satírica, pero que templa la dureza de sus críticas con la amplitud de sus puntos de vista y con la humanida de sus juicios". Jeremy N.H. Lawrance, "'Dueñas señoras, consentid entre los sesos una tal bavoquía, las mujeres y el humor en el *Libro de Buen Amor*", en *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, ob. cit., pp. 115-128, la cita en p. 126.

De maestrías e travesuras

En principio, la yuxtaposición, enfoque y desarrollo del lance siguiente (910–944), situado estratégicamente, no ya en el nivel externo de alocución a las dueñas, sino en el nivel ficcional, pretende activar resortes argumentativos ínsitos al razonamiento anterior de la propia instrucción: fábula y su moraleja. Sugiero, por tanto, considerar la materia contenida entre las cuadernas 910–944 como un argumento de retorsión que pretende exculpar la conducta censurada y ridiculizada de la mujer. Es, por supuesto, una secuencia que manifiesta el sistema de repetición estructural, o "repetición didáctica"[29], pero en donde el modelo formal se expande por una muy insistente atención sobre la táctica del cortejo y el ingenio y recursos para llevarlo a cabo. Los entresijos del negocio se representan en un zigzagueo que da cuenta fundamentalmente de la interacción de los dos actores principales aquí, el pretendiente y la medianera[30]. Se observará que en el dinamismo de este proceso queda casi desdibujada la figura de la "apuesta dueña", ensalzada, no obstante, por valores casi intrínsecos, juventud, hermosura, linaje, al modo presentativo de otras mujeres también pretendidas (77–79; 581–583). Con éstas comparte la costumbre de estar encerrada: "poco salía de casa: era como salvaje" (912b), pero mientras que este dato no parece obstáculo en otras aventuras, en las que las dueñas vienen a la "fabla", debatiendo airosamente con la medianera –principalmete doña Endrina y doña Garoça– aquí se limita notablemente la participación de esta joven dueña, en lo que corresponde a su lenguaje y acciones, mostrándola a merced de los embates de la alcahueta, y sujeta a la autoridad familiar. El proceso concluye con éxito, aunque el lector no alcanza a percibir las emociones y sentimientos de la requerida; ésta sólo se aviene, sólo pierde la cordura, si atendemos a las suposiciones del enamorado, por medio de los procedimientos artificiales utilizados por Urraca[31].

En el encadenamiento de esta secuencia de seducción y conquista (942ab) se trazan con pormenor los recursos tácticos como intentos sucesivos e intencionados, cuya dimensión y consecuencias proceden de la peculiar conducta de la figura más sobresaliente en esta aventura, que es la medianera, a la que se le concede una atención sólo equiparable a la que tiene Trotaconventos en el episodio de doña Endrina[32]. Así, para Urraca se despliega

[29] Véase María Rosa Lida, "Nuevas notas para el *Libro de Buen Amor*", p. 55.

[30] Para estos actores se establecen ciertos enlaces destacables. La pericia de la medianera recibe una mención concluyente con la que se celebra su profesionalidad, lo que la aproxima a la zorra de la fábula que conduce al asno a la muerte: "nonbres e maestrías más tienen que raposa" (927d). En cuanto, al pretendiente enamorado, frustrado por la muerte de su amada, expresa al cerrarse el relato de la aventura: "¡Qué buen manjar, sinon por el escotar" (944d), al modo en que se juzga en la fábula la imprudencia del asno: "escota el juglar neçio el son del atanbor" (899d).

[31] "Si la enfichizó o si le dio atincar, /o se le dio rainela o si le dio mohalinar, / o si le dio ponçoña o algu[n] d adamar, / mucho aína la sopo de su seso sacar" (941).

[32] En donde está precedida de su "gestación" por parte de los consejos de don Amor y doña Venus. Aun cuando en el episodio con doña Garoça desempeñará Trotaconventos con paciencia y éxito sus artes, sin embargo, apenas está definida o descrita como sí lo está Urraca en esta aventura. Ciertamente, con la monja despliega la medianera unos cuantos recursos, pero no se llega a reflejar actitudes, dudas que alcancen a mostrar rasgos específicos personales. Para Jacques Joset, la referencia de 913a, relativa a la necesidad de hacerse con una auxiliar: "Sabed que non busqué otro Ferrand Garçía", "podría deberse al hecho de que esta breve aventura de la "apuesta dueña seyendo en un estrado" se hubiera compuesto en el mismo período e incluso que en una versión primitiva se colocara a continuación del fracaso con la panadera. Por supuesto, esto no presupone un apoyo a la llamada teoría de la doble redacción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; edición de Jacques Joset, Madrid: Taurus, 1990, p. 386. Cito por esta edición y no por Madrid: Espasa-Calpe, 1974, II, p.14, con nota más extensa, pero en donde no figura la postura de Joset sobre la teoría de las dos redacciones.

en esta aventura una combinada caracterización que comprende desde la imposición del nombre y el descriptivo encarecimiento del oficio principal[33], hasta las máscaras con que esta agente de la conquista se acomoda según las circunstancias: "fízose loca pública andando sin vestidura" (934a); "fízose corredera, de las que venden joyas" (937a), a lo que se puede agregar las tretas que el personaje utiliza para su provecho, no solamente contra la mujer requerida, sino contra su propio cliente. Pues Urraca adopta impecablemente el patrón tipo que necesita este seductor y enamorado impenitente que en esta aventura queda reflejado en los límites del nivel textual, transgrediendo, como otras veces, la perspectiva ficcional, la narración interna, por las referencias a destinatarios[34]. En ellas, además de mostrar explícitamente cierta complicidad con el lector, al participar el éxito (942c), aconseja cómo ha de ser el trato con la mensajera (923, 924), cómo se debe conservar (936d), sin olvidarse, por supuesto, de resaltar su maestría (937b, 938d). Por ello, todo el episodio gravita sobre la figura y actuación de Urraca, quedando atenuado el "yo" narrativo en su status de enamorado, en beneficio de su función de relator. La preeminencia de la medianera se hace ostensible en el empleo de los resortes con que desempeña su oficio, dirigiéndolos a distintos puntos según la necesidad de la empresa. Lo prueba el conflicto con su cliente, cuando una vez comenzado el negocio, la alcahueta reclama sutilmente mayor pago, como se muestra en esa especie de huelga de brazos caídos con que Urraca se manifiesta (919)[35]. Torpemente, el enamorado declina la petición con una "mala conseja" que le parece adecuada (920), pero que desencadenará la ruptura temporal y un retraso en la negociación. Vale la pena señalar la agudeza con que en el pasaje se dota en este punto a la figura de la alcahueta, pues aunque este sondeo al cliente es estratagema tradicional, la formulación es muy diferente al uso de la treta en otras ocasiones, como se prueba cuando Trotaconventos da cuenta a don Melón, paladinamente, de la existencia de otro cliente dadivoso, aunque no tanto como debiera (713–714)[36]. El resto de las artimañas empleadas cara a vencer la resistencia de la dueña son ejemplo indudable de la maestría y habilidad que exhibe Urraca para aprovechar cualquier coyuntura. Todo se centra en este pasaje sobre la especialización, el virtuosismo de la alcahueta, a la que el narrador reserva un enfoque particular y terminante, por medio de una digresión dirigida a los lectores y puesta al servicio de la argumentación sobre un oficio necesario, pero vil. Con ironía prestada por la propia táctica abreviativa, en la *percursio* de las cuadernas 924–927, se enumeran hasta 41 nombres relativos a la profesión de la mensajera. Se combina la nota moral y vituperante, humorística también, ciertamente, por la disimulada intención de omitir: "A la tal mensajera nunca le digas..." (924a), sacrificio solamente imaginario, ya que a continuación se seguirá la lista de nombres afines a la alcahuetería[37]. A estas alturas del texto, el lector sabe ya bastante de la variedad léxica del oficio, pero aquí el discurso especulativo y ensartado

[33] Para John Walsh, "The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*", en *Florilegium Hispanicum*, p. 153, el episodio se subordina a la lista de nombres de la alcahueta que humorísticamente enuncia el Arcipreste, resultando todo el pasaje la ridiculización del proyecto del enamorado.

[34] Véanse las consideraciones que hace Marmo sobre el yo narrativo en su calidad de varón y la ambigua situación *tra lo spazio empirico e quello poetico. Dalle fonti alle forme*, ob. cit., p. 195.

[35] "Nueva astucia de la vieja para sacarle dinero al galán". J. Joset, edición 1990, p. 388.

[36] La estrategia ya estaba en el *Pamphilus*: "Alter amat quod amas, et quod petis hox petit alter [...] sed michi displicuit quod dare disposuit: / Promisit ueteres cum pellicio michi pelles. / Sic sibi uile meam munus ademit opem" (*Pamphilus*, vv. 299-304).

[37] "Sacrificio imaginario de un argumento" llama Perelman a la función de la practeritio. Véase CH. Perelman-L. Olbrechts, *Teoría de la argumentación*, Madrid: Gredos, 1994, p. 736.

cobra un dinamismo semántico e intensificador que sostiene el afán demostrativo del relato de esta aventura. Con martilleo ingenioso –*malleus ingenii* que precisaba Vinsauf en el uso de este procedimiento de la *brevitas*–, la designación múltiple remata el retrato de la alcahueta[38]. No descubrirá al lector nuevas acepciones del oficio; se trata de un tipo de definición condensada que muestra elementos esenciales de una definición descriptiva y que procede por denominación metafórica. El contenido convencional de este conjunto semántico todavía ejercita su calidad argumentativa por el orden y la concatenación de los elementos, en asociaciones expresivas que denotan un despliegue sinonímico y el afán de no delimitar las nociones de cada término, sino por el contrario de relevar puntos de contacto[39]. Este procedimiento designativo supera en cantidad al uso de modismos y frases sentenciosas aplicables a la maestría de la medianera, que constituye aquí y en otras partes del *Libro* un sistema caracterizador sumamente expresivo. Como frases proverbiales que alcanzan significación en el contexto, se encuentran aproximadamente una docena, enunciadas por el yo narrativo y, salvo una, todas aplicables a la tarea de la medianera. Ésta, en tres ocasiones formula sentenciosamente: "mano besa omne que la querría ver corta" (930d); "ca de buena palabra págase la vezindat" (932c); "ca do viejos no lidian, los cuervos non [se] gradan" (940d)[40]. Es notable la eficacia evocativa de cada uno de los elementos de la *percursio*, por su expresividad; en su utilización Juan Ruiz parece seguir de cerca las recetas del ejercicio poético, dejando descansar, dejando dormir al lenguaje sentencioso, en beneficio de la multiplicación plástica desarrollada por la enumeración[41].

En definitiva, en este balance sobre el tratamiento dado a la mensajera y que prueba el énfasis que se quiere aplicar sobre su gestión profesional, conviene destacar el nombramiento que ella misma exige de su cliente: "llamatme 'buen amor' e faré yo lealtat" (932b), lo que supone un "equívoco tan divertido como escabroso", por el doble empleo que inmediatamente aplica el Arcipreste, complementando en una única designación libro y alcahueta[42]. Si volviendo al prólogo, se comprueba el empleo unívoco que a "buen amor" aplica Juan Ruiz, acaso la aventura contenida entre 910–944 pueda entenderse, si no como ejemplo vitando, al menos como intencionada exposición y refinado ejemplo de los enredos de artería, en deferencia y apoyo al sector femenino de la recepción[43]. Es, por supuesto, una aventura más, pero no se olvide que se trata de una victoria pírrica y que encabeza ya la serie de todas aquellas que sucesivamente encaminan a este "doñeador alegre" al ridículo y al fracaso[44]. Si la instrucción a las dueñas es comento de la aventura de Doña Endrina, la aventura que viene a continuación es glosa explicativa, a su vez,

[38] *Poetria Nova*, v.725, en Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, [1924] Genève-Paris: Slatkine-Champion, 1982.

[39] Entre otros ejemplos, la afinidad en voces enlazadas por copulativa: cabestro nin almohaça; garavato nin tía; adalid nin guía. En sucesión alternante: almadana [...] altaba. Algunos elementos de la serie ofrecen el paralelismo en los extremos del verso: escofina [...] rascador; xáquima [...] handora.

[40] Las frases proverbiales que introduce el yo narrativo se encuentran en 919b, 920b y d, 921b, 928a, 929cd, 939b, 942d, 944d.

[41] "Si breviore velit brevitas subsistere meta, / Dormiat in primis omnis sententia". *Poetria Nova*, vv. 718-719, en Edmond Faral, ob. cit.

[42] Véase Jacques Joset, "El pensamiento de Juan Ruiz", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y El "libro de buen amor"*, ob. cit., edición de Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, 2004, p. 107.

[43] A ellas se dirige casi inmediatamente, después de la breve aventura con la vieja (945-947), para prometer servirlas "de dicho e de fecho e de todo coraçón" (949b).

[44] Así, las aventuras sin ayuda de mensajera, como la de la vieja y las de las serranas. Entre otras que intenta con la alcahueta, no consigue éxito; añádase a este conjunto, la inutilidad de la ayuda de Don Hurón. Solamente

de los entresijos de la enseñanza propuesta a mujeres. Con ello Juan Ruiz, en oficio de comentarista, procede a revisar, a "despertar las verdaderas maneras de lo escrito"[45] que se encuentran en su pequeño texto, proponiendo así, si no "grand prosa", al menos reclamando una atención general y reflexiva que enlaza, sin duda, con el afán integrador expresado en el prólogo.

tiene éxito con Doña Garoça, con la que mantuvo "limpio amor". De acuerdo con las cuadernas 1503-1504, no mantuvieron amor carnal el arcipreste y la monja.

[45] En frase de Pedro de Toledo, *Guía de los perplejos de Maimónides*, ed. Moshé Lazar, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín (San Agustín), *Obras completas de San Agustín*, V, *La Trinidad*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Álvarez, Nicolás Emilio, "Análisis estructuralista del prefacio del *Libro de Buen Amor*", *Kentucky Romance Quarterly*, 28 (1981), pp. 237–255.

Amador de los Ríos, José, *Historia crítica de la literatura española*, IV, Madrid [1861–1865] edición facsimil: Gredos, 1969.

Amasuno, Marcelino, "El saber médico tras el prólogo del Libro de buen amor: loco amor y amor hereos", en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de Buen Amor': Congreso internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real*, 9-11 de mayo de 2002, ed. Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros, Alcalá la Real: Ayuntamiento, Centro paraa la Edición de los Clásicos Españoles, 2004 pp. 247–270.

Brownlee, Marina S., *The Status of the Reading Subject in the "Libro de Buen Amor"*, Chapel Hill: University of North Carolina, 1985.

Calila e Dimna, ed. de J.M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984.

Cantigas de escarnio e maldizer, ed. de Graça Videira Lopes, Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

Cañas Murillo, Jesús, "Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de Buen Amor* (notas tras una lectura atenta)", *Anuario de Estudios Filológicos*, 16 (1993), pp. 41–52.

Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV, edición por Agapito Rey, Bloomington, Indiana: Indiana University, 1952.

Castigos para celosos, Consejos para juglares, traductor Jesús D. Rodríguez Velasco, Madrid: Gredos (Clásicos Medievales), 1999.

Cátedra, Pedro, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

—, *Sermón sociedad y literatura en la Edad Media*, Junta de Castilla y León, 1994.

Conrado d'Hirsau, *Dialogus super auctores*, p, 75, en *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrado d'Hirsau, Dialogus super auctores* ed. R.B.C. Huygens, Leiden: E.J. Brill, 1970.

Crisóstomo, Juan, *Obras de San Juan Crisóstomo. Homilias sobre el Evangelio de San Mateo*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2007, reimpresión de la 1ª ed.

Chapman, Janet A., "Juan Ruiz's 'Learned Sermon'" en "*Libro de Buen Amor*" *Studies*, G.B. Gybbon Monypenny, London: Tamesis Books, 1970, pp. 29–51.

Dagenais, John, "A Further Source for the Literary Ideas in Juan Ruiz's Prologue", *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1986–1987), pp. 23–52.

—, "'Se usa e se faz': Naturalist Truth in a *Pamphilus Explicit* and the *Libro de buen amor*", *Hispanic Review*, 57 (1989), pp.417–436.

—, *The Etics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the "Libro de Buen Amor"*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Deyermond, A., "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*", en "*Libro de Buen Amor*" *Studies*, pp.53–78, esp. pp. 71–72.

Libro de los Gatos, ed. John Esten Keller, Madrid: CSIC, 1958.

Faral, Edmond, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, [1924] Genève–Paris: Slatkine–Champion, 1982.

Gerli, E. Michael, "*Recta voluntas et bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure on the Libro de buen amor, Romance Philology, 35 (1982), pp.500–508;

—, "*Recta voluntas et bonus amor*: St Augustine and the Didactic Structure on the *Libro de buen amor*; art. cit. Del mismo autor, "Vías de la interpretación: sendas, pasadizos, y callejones sin salida en la lectura del *Libro del arcipreste*, en *El "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprête de Hita*, ouvrage coordonné par Carlos Heusch, Paris: Ellipses, 2005, pp. 67–80.

Green, Otis H., *España y la tradición occidental*, I (1966), Madrid: Gredos, 1969.

Gybbon–Monypenny, G. B. "Dixe la por te dar ensienpro': Juan Ruiz's Adaptation of the 'Pamphilus'", en "*Libro de buen amor*" *Studies*, pp. 123–147.

Guzmán, Jorge, *Una constante didáctico moral del "Libro de Buen Amor"*, México: Cultura, 1963.

Heusch, Carlos, "Por aver juntamiento con fenbra plazentera': el astuto naturalismo amatorio de Juan Ruiz", en *El "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprête de Hita*, ob. cit., pp. 129–142.

Iriso, Silvia, "Una *fablilla* de Fernando de Pulgar", *Revista de Literatura Medieval*, 13 / 2 (2001), pp. 63–76.

Jenaro–Maclennan, Luis, "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974–1979), pp. 151–180.

Joset, Jacques, "El pensamiento de Juan Ruiz" en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor"*, 2004, pp. 105–128.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Jacques Joset, Madrid: Taurus, 1990.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid: Catedra, 1992.

Kinkade, Richard P., "*Intellectum tibi dabo...*: The Function of Free Will in the *Libro de buen amor*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 47 (1970), pp. 296–315.

Lacarra Lanz, Eukene, "Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medeival", en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*", V, ed. de Rina Walthaus, Amsterdan–Atlanta: Foro Hispánico, 1993, pp. 23–43.

—, "El consolador y la sexualidad femenina en una cantiga de Fernand'Esquyo", en *Canzonieri iberici*, I, eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia: Editorial Toxosoutos, Università di Padova, Universidade da Coruña, 2001, pp. 149–162.

Latini, Brunetto, *Libro del tesoro*, edición de Spurgeon Baldwin, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.

Lawrance, Jeremy N. H., "The Rubrics in Mss. of the *Libro de Buen Amor*", en *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis Books, 1997, pp. 223–252.

—, "'Dueñas señoras, consentid entre los sesos una tal bavoquía': las mujeres y el humor en el *Libro de Buen Amor*", en *El "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprête de Hita*, ob. cit., pp. 115–128.

Lecoy, Félix, *Recherches sur le 'Libro de buen amor' de Juan Ruiz, Archiprête de Hita*, (Paris: Droz, 1938), reed. con suplemento de Alan Deyermond, Westmead: Gregg International, 1974.

Lida de Malkiel, María Rosa, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*", en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, pp. 14–91.

Marmo, Vittorio, *Dalle fonti alle forme. Studi sul Libro de Buen Amor*; Napoli: Liguori Editore, 1983.

Menéndez Peláez, Jesús, *El "Libro de Buen Amor":¿ficción literaria o reflejo de una realidad?*, Gijon: Noega, 1980.

Michael, Ian, "The Function of the Popular Tale in the "*Libro de buen amor*", en *Libro de buen amor*' Studies, pp.177–218;

Naylor, Eric W., "*El intellectum tibi dabo* del prólogo del *Libro de Buen Amor*", *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 5 (1999–2000), pp. 19–26.

Pánfilo o el arte de amar; ed. L. Rubio y T. González Rolán eds., Barcelona: Bosch, 1977.

Perelman, Ch – L. Olbrechts, L., *Teoría de la argumentación*, Madrid: Gredos, 1994.

Pulgar, Fernando del, *Letras.– Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*, edición de J. Domínguez Bordona, Madrid: Espasa–Calpe, 1958.

Rico, Francisco "'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 169–198

Ripa, Cesare, *Iconología*, I, Madrid: Akal, 1987.

Spitzer, Leo, "En torno al arte del Arcipreste de Hita", en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1955, pp.103–160.

Toledo, Pedro de, *Guía de los perplejos de Maimónides*, ed. Moshé Lazar, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

Traité de Physiognomonie / Anonyme latin, Paris: Les Belles Lettres, 1981.

Ullman, Pierre L., "Juan Ruiz's Prologue", *Modern Language Notes*, 82 (1967), pp. 149–170.

Vasvári, Louise O., "La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (1985–1986), pp. 156–180.

Walsh, John K., "The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*", en *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. J. Geary, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 151–164.

Zahareas, Anthony N., y Pereira, Óscar, *Itinerario del Libro del Arcipreste. Glosas críticas al 'Libro de Buen Amor'*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

Dos maneras de enfocar el concepto del saber: Juan Ruiz y Sem Tob de Carrión[1]

Victoria Prilutsky
Universidad Hebrea de Jerusalén

El propósito de la presente comunicación no es el de ofrecer respuestas novedosas, ni el de replantear las ya conocidas. Lo que pretendo hacer es exponer una serie de interrogantes que he ido formulando a tenor del análisis comparativo que efectué entre dos obras contemporáneas, que sin dejar de ser muy diferentes, comparten, sin embargo, una amplia base común. Las obras en cuestión son el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz y los *Proverbios morales* de Santob de Carrión[2]. Veamos pues aquellos rasgos y características que comparten esos textos.

El denominador común más apreciable es el hecho de que las dos obras corresponden a un mismo espacio geográfico, político y cronológico: el *LBA* y los *PM* fueron compuestos no sólo en la misma época, sino que, probablemente, con una diferencia de apenas una década. Las dos obras surgen de una misma realidad histórico–política: se componen en el reino cristiano de Castilla en el siglo XIV. Compuestas las dos en castellano, ambas son de marcado carácter didáctico. Pero, además existen otros aspectos menos evidentes que amplifican y profundizan la base común que comparten estas obras y sus autores.

Así, la identidad y las circunstancias de ambos poetas siguen presentando hasta hoy día un enigma histórico. Lo poco que se ha podido dilucidar sobre la realidad personal, social y cultural que vivieron –incluso sus nombres– se desprende de las propias obras; es decir, de los mismos textos que les causaron a esos autores pervivir en la conciencia histórica. Más aún, cabe destacar que ambas obras están narradas desde la conciencia de un yo ¿seudo?–autobiográfico: un procedimiento literario tan innovador como convincente para su época y aun para el lector moderno. La incorporación de una perspectiva subjetiva en estos textos les permite a los lectores e investigadores modernos no sólo reconstruir el cuadro de la realidad socio–política de la época, sino aun intentar asomarse al universo individual de dos hombres unidos por la época y separados por las circunstancias.

En efecto, la relación intrínseca que existe en la Edad Media entre la identidad religiosa y la experiencia social, cultural y aun personal de uno nos obliga a destacar el hecho de que se trata de dos autores pertenecientes a comunidades religiosas diferentes. Uno es cristiano, como atestiguan, entre otras, estas palabras:

> por ende yo; Joan Royz,
> Açipreste de Fita [...] (est.19)[3]

[1] Este artículo está basado en una parte del estudio que estoy llevando al cabo para mi tesis doctoral.

[2] De aquí en adelante me referiré al *Libro de Buen Amor* como al *LBA* o simplemente el *Libro* y a los *Proverbios Morales* como a los *PM* o los *Proverbios*.

[3] Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*; ed. Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 2006. De aquí en adelante citaré según esta edición. Siguiendo las pautas fijadas por Louise Haywood y Louise Vasvári en su "Introduction: Reading

mientras que el judaísmo del autor de los *Proverbios* se hace patente ya en la primera estrofa:

> [...] oí este sermón
> que viene dezir Santo, judío de Carrión (est.1)[4]

Según los versos citados, el autor del *Libro* sería posiblemente clérigo. Sin embargo, hasta ahora no se ha encontrado ningún testimonio concluyente que compruebe o descarte la afirmación de que el poeta, en efecto, desempeñara cargo religioso alguno. La misma incertidumbre rodea a su homólogo judío, quien sigue siendo considerado rabino por muchos investigadores, pese al hecho de que a favor de tal estimación sólo disponemos del apelativo "rabí" antepuesto al nombre de Santob en algunas referencias históricas posteriores a su época, como es, por ejemplo, el caso de la Carta–Proemio del Marqués de Santillana[5].

Tuvieran o no esos poetas oficio religioso alguno en sus respectivas comunidades, no cabe duda de que los dos fueron hombres extraordinariamente cultos, hecho que destaca al considerar las ricas y complejas relaciones de intertextualidad que ambos textos guardan con una serie de obras sapienciales de distintos orígenes y procedencias. Teniendo en cuenta que se trata de obras didácticas, no es de sorprender que el *Antiguo Testamento* sea una de las fuentes más recurrentes de las relaciones intertextuales tanto en el *LBA* como en los *Proverbios*. No obstante, al efectuar un análisis comparativo entre estas dos obras descubrí que la relación que establece cada una de ellas con las fuentes bíblicas es sustancialmente diferente.

Fueron estas diferencias las que me impulsaron a plantear las siguientes preguntas: ¿qué tipo de relación se establece en cada una de las obras entre el intertexto bíblico y el yo autobiográfico del narrador con respecto al propósito explícitamente didáctico del texto? En otras palabras, cuando el narrador profiere sentencias sapienciales o consejos, ¿es la Biblia (en este caso, el *AT*) la que se plantea como la raíz y el fundamento esencial de la sabiduría enseñada? Si no, ¿qué otra autoridad avala el conocimiento y los amonestaciones que se pretende transmitir al destinatario de la obra? Y, en efecto, ¿quién es este destinatario? ¿qué es lo que pretende compartir con él el narrador?

No son preguntas gratuitas. Aunque el hecho de recurrir al *Antiguo Testamento* es más que común en la Edad Media, en el modo de su empleo varía. Esas diferencias en la actitud frente a las fuentes bíblicas podrían esclarecer el tipo de la relación que se plantearía el autor con su público destinatario. Es decir, que la actitud que el narrador asume con respecto a las referencias bíblicas estaría condicionada no sólo por el ideario o la finalidad de la obra, sino también por las circunstancias sociales y religiosas de su autor. Indicaré algunas de las diferencias más notorias que demuestran lo dicho.

Tanto en los *Proverbios* como en el *LBA* la enseñanza –sea por medio de una fábula, un refrán o unas máximas– viene siempre precedida por una intervención proferida por

the *Libro de Buen Amor* Thirty Years On", me referiré al autor del *LBA* como a Juan Ruiz, mientras que al narrador de la obra como al arcipreste.

[4] Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. Paloma Díaz–Mas, Madrid: Cátedra, *Letras Hispánicas*, 1998. De aquí en adelante citaré según esta edición. De nuevo, me referiré al autor de la obra como a Sem Tob, mientras que a su narrador como a "Santo", como él mismo se autodenomina.

[5] "un judío que se llamó rabí Santó", Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid: Castalia, 2003, p. 656.

el hablante en primera persona, dándole así a la sabiduría transmitida un matiz personal. La sabiduría que viene a transmitir el texto no radica en los libros, sino que emana de la experiencia –ora personal, ora ajena– y apela ante todo al sentido común del oyente. Pero mientras en los *Proverbios* la del narrador es la única voz y el único punto de vista que hay en el texto, en el *LBA* hay varios hablantes y la prerrogativa de enseñar la sabiduría está repartida entre distintos personajes, que a menudo resultan ser mujeres[6]. No obstante, es el narrador, en ambas obras, el que establece la relación –directa o indirecta– entre el *Libro* por antonomasia y la sabiduría.

Varios son los modos de incorporación del intertexto bíblico que se pueden encontrar en el *LBA*. En ocasiones una fórmula tipo "como dice" seguida del nombre de una u otra autoridad bíblica precede a la sentencia sapiencial. Por ejemplo:

> Como dize Salamón, e dize la verdat,
> que las cosas el mundo todas son vanidad,
> todas son pasaderas, vanse con la hedat,
> salvo amor de Dios, todas son liviandat.
> (estr. 105)[7]

Otras veces aparece tan sólo una alusión a algunos personajes o historias bíblicas (por ejemplo, Job: ll. 60, 86; o los profetas: est. 1060–62). Pero sea cual fuere la forma de introducir las fuentes bíblicas en el cuerpo de la obra, el uso de estas fuentes se hace siempre de una manera declarada. La referencia explícita y reiterada a la propia autoridad de las sagradas escrituras apoya y refuerza lo dicho por el Arcipreste, avalando sus sentencias.

No deja de llamar la atención el hecho de que el empleo de los textos veterotestamentarios como una autoridad irrefutable de la sabiduría no le impide al autor del *LBA* deleitarse con unos ambiguos juegos de palabras, perífrasis jocosas e, incluso, alteraciones del significado original de las citas bíblicas por medio de su inserción en un nuevo contexto. Así, por ejemplo, en la pelea con Don Amor, el Arcipreste respalda su fervoroso sermón sobre los daños del pecado de la gula diciendo:

> Adán, el nuestro padre, por gula e tragonía,
> porque comió del fruto que comer non devía,
> echóle del paraíso Dios en aquesse día:
> por ello en el infierno, deque morió, yazía. (est. 294)

[6] Así, por ejemplo, rechazando los esfuerzos de la mensajera del Arcipreste, la dueña cuerda se sirve de la sabiduría popular, narrando la fábula de "cómo el león estava doliente" (estrofas 82–88). Otro ejemplo de la transmisión de sabiduría por voz femenina se encuentra en la conversación que tiene Trotaconventos con doña Endrina, esta vez sirviéndose de los refranes, como por ejemplo, "quien mucho fabla yerra" (estrofa 733).

[7] La frase "vanidad de vanidades, todo vanidad" aparece en Eclesiastés 1:2 y 12:8. Pero la yuxtaposición de "amor a Dios" y la "vanidad", que establece el texto del *LBA*, no aparece en la fuente bíblica. Lo único que dice el Eclesiastés del amor es lo siguiente: "Ciertamente dado he mi corazón á todas estas cosas, para declarar todo esto: que los justos y los sabios, y sus obras, están en la mano de Dios; y que no sabe el hombre ni el amor ni el odio por todo lo que pasa delante de él". (Ecc. 9:1) En cambio, en el libro de los *Proverbios* se puede encontrar: "entenderás el temor de Jehová, y hallarás el conocimiento de Dios" (Pro. 2:5). En efecto, en los libros sapienciales del *Antiguo Testamento* el temor de Dios se declara reiteradamente como la raíz de la sabiduría: "El principio de la sabiduría es el temor de Jehová" (Pro 1:7); "Y dijo al hombre: He aquí que el temor del Señor es la sabiduría" (Job 28:28).

Pero allí donde la intertextualidad bíblica queda abierta a una interpretación polivalente, varía la fuente de la sabiduría y su autoridad tanto para el narrador, como para los demás personajes del *LBA*. Esta autoridad es el saber popular, un riquísimo esbozo de fábulas y refranes que, sin abandonar el tono lúdico, transmite la experiencia de generaciones y viene a reforzar lo que la vida y la experiencia propia les haya enseñado tanto a los personajes masculinos, como a los femeninos de la obra. Es más, la autoridad más patente y convincente en la que se basa la sabiduría del *LBA* parece ser, en efecto, el saber popular y no la Biblia, pese a ser una constante importante en la obra[8].

Sea como fuere, la situación es notoriamente distinta en el caso de los *Proverbios morales*. Llama la atención una ausencia absoluta de referencias bíblicas explícitas en esta obra. En efecto, la única vez que se evoca la autoridad de las Sagradas Escrituras en esta obra es en el prólogo en prosa, donde se dice "como quiera que dize Salamón –e dize verdat– en el *Libro de los Proverbios* "quien acreçienta ciencia acresçienta dolor"[9] (p. 245). Sin embargo, cabe destacar que este prólogo no pertenece a la pluma de Sem Tob, sino que debió de haber sido compuesto y añadido a la obra del autor judío por un copista[10]. De hecho, lo único que se dice en el propio texto de los *Proverbios* es que este sermón:

> viene dezir Santo, judío de Carrión
> comunalmente trobado, de glosas moralmente
> *de filosofía sacado*, segunt aquí va siguiente. (est. 1–2)[11]

Sin embargo, más adelante el narrador se señala a sí mismo como la fuente principal de su enseñanza, explicando:

> Las *mis canas* teñílas, non por las aborrecer
> nin por desdecirlas, nin mançebo parecer:
> Mas con miedo sobejo que hombres buscarían
> en mi seso de viejo e non lo fallarían.
> Pues trabajo me mengua donde puede aver
> Pro, diré *de mi lengua* algo de mi saber. (est. 45–47)

Cabe destacar que la ausencia de declaraciones explícitas no radica de ningún modo en la falta de intertextualidad bíblica en la obra. Es más, a diferencia del *LBA*, tanto los planteamientos sapienciales, como el ideario que las sustenta están anclados ante todo en los libros sapienciales del *Antiguo Testamento:* Proverbios, Eclesiástico, Salmos, Job e, incluso, el libro de Eclesiastés, que desde el punto de vista del canon hebreo es una obra apócrifa.

[8] Las referencias explícitas a los libros del *Antiguo Testamento* en el *LBA* superan el número de sesenta, siendo el libro de los Salmos el más citado, generalmente de modo parafraseado. Dada la ambigüedad que proporciona a las citas bíblicas su empleo lúdico en el texto, cabría estudiar qué otras finalidades podrían tener incorporación en la obra.

[9] Nótese la identidad de la frase empleada por el prologuista a la que encontramos en la estrofa 5 del *LBA*, según viene citada en este artículo.

[10] Se trata del manuscrito *M* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (MS. 9216). Éste es el único manuscrito donde aparece el prólogo en prosa. Para un estudio del prólogo en prosa véase Perry, *The Moral Proverbs of Sem Tob de Carrion*, 1987: 168–71.

[11] Aquí y en las siguientes citas el énfasis en cursiva es mío.

He aquí dos ejemplos de ello. Al tratar el tema del pecado y el perdón, el autor emplea el término de "rebeldía" y lo compara con la misericordia de Dios, que siempre es superior al pecado del hombre (est. 27–31). No sólo el tema –muy recurrente en la Biblia– sino también el lenguaje evocan las palabras del profeta: "Y no quisieron oír, ni se acordaron de tus maravillas que habías hecho con ellos; antes endurecieron su cerviz, y *en su rebelión* pensaron poner caudillo para volverse a su servidumbre. Tú empero, eres Dios de perdones, clemente y piadoso, tardo para la ira, y de *mucha misericordia*" (Nah 9:17). Otro ejemplo se puede encontrar en la estrofa 104 de los *Proverbios*, donde se dice: "non cumple gran saber/ a los que Dios non temen", un verso que evoca las palabras de Job: "He aquí que *el temor del Señor es la sabiduría*" (Job 28:28).

La esencia de la enseñanza de Sem Tob se podría resumir en una frase breve y muy actual para el lector moderno: todo es relativo (est. 110–11; 147). Todo, salvo algunas excepciones. Lo seguro y lo inalterable en su esencia es Dios (est. 108, 370), la sabiduría, que radica en el temor de Dios (est. 326–329, 338–341), la necesidad y el deber de hacer el bien a los demás (est. 261–67) y el perdón de Dios (est. 17–31). En otras palabras, la Biblia está presente en el texto de Sem Tob no sólo como una referencia intertextual. Su fundamento conceptual –Dios es la razón de todas las cosas y el único camino verdadero– forma una parte esencial de la enseñanza del poeta judío.

Pero, aunque la relación que los *Proverbios* guardan con las fuentes bíblicas es una relación tan constante y compleja como la que se puede observar en el *LBA*, la actitud lúdica, tan característica para Juan Ruiz no tiene cabida en la obra del poeta de Carrión. Es más, en vez de reclamar la autoridad que otorga la mención de las fuentes bíblicas, la única autoridad explícita que se ofrece para respaldar lo que vienen a enseñar los *Proverbios* es la experiencia personal del narrador: un hecho que se enfatiza con las interpolaciones de tono autobiográfico de Santo:

> *Cuando yo meto mientes*, muy alegre sería
> con lo que otros tristes veo de cada día.
> Pues si çierto bien es aquel que *cobdiçio*,
> ¿por qué el que lo tien non toma con él viçio? (est. 105–6)

De modo que tenemos dos textos contemporáneos, uno de los cuales evoca continuamente la autoridad bíblica, pero es la sabiduría popular, anclada en la experiencia vital de los personajes lo que realmente nutre y transmite la sabiduría. Mientras que el otro no menciona ni una sola vez el hecho de recurrir constantemente a los textos veterotestamentarios, mas se sirve de ellos tanto para consolidar, como para formular su enseñanza. Ante tal situación, me siento impulsada a preguntar. ¿Por qué en una obra como los *PM*, tan profunda y consistentemente anclada en los textos bíblicos, elige el estilo autobiográfico para darle peso a su enseñanza, mientras que en el *Libro de buen amor* estos textos, tan reiteradamente mencionados y citados, quedan relegados al segundo plano en lo que a la enseñanza de la sabiduría se refiere?

Como había anunciado al comienzo de este artículo, no vengo a dar respuestas, tan sólo a formular algunos interrogantes que me han llamado la atención a la hora de contrastar estas dos obras. Sin embargo, a modo de conclusión me permitiré compartir algunas intuiciones –que por ahora sólo son eso, unas intuiciones que me guían en la investigación que estoy llevando al cabo– con respecto a lo que podría ser la razón

de semejante situación. Posiblemente, habría que buscar las respuestas en el público destinatario de cada una de las obras por un lado, y en el propósito de esos textos por otro.

El hecho de que los *Proverbios* sean escritos por un autor judío para el público cristiano podría explicar la reticencia del poeta a anunciar su empleo de los textos bíblicos[12]. Por otra parte, el estilo autobiográfico que acredita la acumulación de la sabiduría que viene a enseñar el narrador de la obra corresponde a la tradición oriental de los *espejos de príncipes* –tan bien conocida por el autor judío– que aspira a enseñar no lo escrito en los textos sagrados, sino el saber y el entendimiento adquiridos con la experiencia y los años del que viene a enseñar al futuro gobernador[13].

En cambio, Juan Ruiz comparte con su público destinatario tanto la conciencia religiosa, como la experiencia socio–cultural, lo que le permite jugar con los textos bíblicos a la vez que emplear con mayor seguridad y confianza la experiencia popular conocida por su audiencia. Pero, de todos modos, estas explicaciones quedan por ahora en calidad de una hipótesis pendiente de la consiguiente investigación.

[12] No hay que olvidar que se trata de una época en la que sigue habiendo disputas acaloradas entre los judíos y los cristianos sobre la fe verdadera, y la Biblia se seguía siendo utilizada para fines polémicos.

[13] Es importante recordar que los *Proverbios* están compuestos para y dedicados a Pedro I de Castilla, posiblemente aún cuando era príncipe, a modo de *espejo*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Haywood, Louise M. & Vasvári, Louise O., "Introduction: Reading the *Libro de Buen Amor* Thirty Years On", en *A Companion to the "Libro de Buen Amor"*, ed. Louise M. Haywood & Louise O. Vasvári, London: Tamesis, 2004.

Santillana, *Poesías Completas*, ed. Manuel Durán, Madrid: Castalia, 2003, tomo I.

Perry, Theodor A., *The Moral Proverbs of Santob de Carrión. Jewish Wisdom in Christian Spain*, Princeton: Princeton University Press, 1987

Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 2006.

Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, ed. Paloma Díaz–Mas, Madrid: Cátedra, 1998.

La mujer ante el espejo

Antonio Rubiales Roldán
I.E.S. Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla)

El verdadero basamento sobre el que la Iglesia Católica había fundamentado la imagen femenina primera, el eje sobre el que gravitaba su planteamiento teórico–religioso lo constituyeron las Escrituras, sobre todo el *Génesis*, donde aparece Eva como fatal prototipo de mujer primigenia. Acaso suplente de la inquietante Lilit, quizás sucesora de la terrible Pandora clásica, ella aparece como causante de todas las desgracias inherentes a la existencia humana.

El estigma de este pecado original de tan horrible naturaleza, sirve a la Iglesia como materia prima en la generación de una imagen femenina sobre la que recaen todas las infamias imaginables. El espejo así deformado, la convierte en un ser débil físicamente, traidora a su género, herramienta del diablo sometida a un sistema periódico de pérdida de sangre menstrual. La mujer posee una ilimitada capacidad de sentir placer físico y es, por tanto, la representante paradigmática de la lujuria como el peor modo de perdición religiosa. Charlatana incontenible, ociosa, amante de afeites y vestidos, gozosa del mundo exterior donde reside el pecado...Queda así expedito el camino a una durísima misoginia militante que desde el propio clero emite al unísono un grito que se reduce a una conclusión última: la mujer debe estar excluida de la cultura, aislada del mundo exterior, enajenada de su propio cuerpo, de su propio ser. Es sólo un sexo reproductor.

No es de extrañar la visión que la vanguardia eclesiástica propaga entre clérigos y sacerdotes en un afán desesperado por apartarlos de la lujuria y conducirlos al celibato. Al margen de los fundamentos económicos del problema (resultaba insostenible mantener los gastos de clérigos, derrochadoras esposas y amplia prole, y era imposible controlar igualmente los derechos adquiridos sobre los bienes eclesiásticos), constituía el único estado en el que podían desplegar todas las energías necesarias, insuflarse de la suficiente fortaleza emanada de la fe para emprender su propia reforma y arrastrar en ella a toda la sociedad. La mujer se convierte en la enemiga a batir. Para evitar la tentación que se nos presenta a la vista, la Iglesia a través de la pluma de Odón de Cluny hace una osada apuesta con la que se adelanta en el tiempo a Vesalio y sus grabados anatómicos o al propio Barroco donde se toma conciencia del cuerpo como despojo que acabará inmortalizado de la mano de G. de Lairesse.

> La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel así como se dice que del lince de Beocia puede verse el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidades y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que está oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentran por todas partes inmundicia. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento ¿Cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?[1]

[1] Jacques Dalarum, *La mujer a los ojos de los clérigos.* Historia de las mujeres. Taurus, Madrid, 2000. Tomo II. pág. 6.

San Odón ha ido más allá de la propia desnudez. Armado con el afilado escalpelo de la fe, le arranca la piel a tiras presentando así a los hombres incautos (monjes, curas y seglares) el verdadero contenido del odre, la verdadera mujer, aquella que ya no posee ninguna engañosa cobertura. Quedan al descubierto, no los órganos latentes que Lairesse dejaba contemplar y que poseían su propio grado de belleza en cuanto descubrimiento de lo desconocido. Antes al contrario, del odre sólo aparece un montón de mucus, inmundicias y excrementos.

Resulta igualmente ejemplar el caso de Jacques de Vitry, de su descripción cuasi pornográfica en cuanto contemplación desde el ojo de la cerradura, quizás tras la cortina, del proceder de una joven virgen, una mujer que ya posee en todo su ser el hedor de la ponzoña y en su entrepierna, la boca del infierno.

> Ríe para comprobar si la risa le favorece..., entorna los ojos para comprobar si gustará más así o con los ojos bien abiertos, entreabre el vestido para que se le vea la piel, se afloja la faja para dejar ver el seno. El cuerpo está aún en casa, pero, ante Dios, el alma ya está en un prostíbulo, adornada como una meretriz que se prepara para engañar las almas de los hombres.[2]

No debemos olvidar que la joven se contempla en el espejo ajena por completo al observador, en una actitud que hoy, nos resultaría propia del comportamiento adolescente y no dejaría de ser calificada como simple coquetería. Sensual y adornada por la artificialidad del ropaje, éste se convierte así en envoltura del pecado, en cuanto su función no es otra sino la de multiplicar la tentación de la carne, multiplicando así su carga erótica y por tanto su poder de perdición.

Este paso cualitativo convierte la vestimenta femenina en algo pecaminoso per se. Esa concepción pervivirá en el arte en general y la literatura en particular, considerando el vestido femenino como la antesala del pecado. Cuando Pedro de Mena talle posteriormente su *Magdalena penitente*, envolverá su cuerpo en un cilindro que hará desaparecer sus formas sensuales ocultando su anatomía y anulando todo posible atractivo sexual. Es el único ropaje admisible a los ojos de Dios y por tanto al de los hombres: un tosco sayal de hojas de palma. La erótica del vestido persistirá durante la época llegando a su máximo desarrollo en la belleza de la *Santa Teresa* de Bernini donde la naturaleza del cuerpo de la santa reside esencialmente en la propia túnica: cuerpo y ropaje es la misma sustancia material y por tanto poseen la misma esencia y tensión eróticas.

Una vez definitivamente desenmascarada, la Iglesia anuncia y presenta la imagen real que refleja el espejo. No otra cosa que la duplicidad de la serpiente, el otro cuerpo del diablo. Terminó el engaño. Así lo muestra Miguel Angel en los frescos de la Capilla Sixtina en la *Expulsión del Paraíso:* del suelo, perfectamente enroscada al árbol, la serpiente sufre una metamorfosis total más allá del simple travestismo convirtiéndose en una mujer que despliega todo su erotismo en su atractiva desnudez, en su rubia cabellera desplegada al viento. La escena es sobrecogedora por su significado para los creyentes: una mujer ofrece a otra en perfecta armonía, y como si de un traspaso natural y acordado se tratara, el fruto de la perdición. Adán, apoyado en una rama, aparece sereno, ajeno a los terribles acontecimientos que parecen urdirse ¡entre mujeres!

[2] Carla Casagrande. *La mujer custodiada.* Historia de las mujeres. Taurus, Madrid, 2000. Tomo II, pág. 133.

Un giro al espejo

Durante los siglos XIII y XIV, la sociedad feudal se debilita y su economía comienza una lenta pero continua disolución en la medida que las ciudades experimentan un desarrollo desconocido hasta entonces y los asentamientos rurales ganan en densidad. Crece una burguesía emprendedora que hace del comercio su fundamento económico, y del dinero, su seña de identidad. Como clase social, la burguesía hace de la ciudad su medio natural y en ella, artesanos, comerciantes, clérigos, estudiantes, campesinos que logran enriquecerse, pobres de toda condición, vagamundos, prostitutas... se refugian en aluvión tras la seguridad que brindan sus murallas. El dinero que la burguesía maneja comienza a convertirse en herramienta de dominación y los demás estamentos, temerosos, lo dotan de cualidades siempre negativas. El dinero corrompe y lleva a la perdición convirtiéndose en estrecho aliado del diablo.

Sobre este rico *compost* social regado siempre con el vino de las tabernas, comienza a florecer una nueva cultura constituida por una serie de subgéneros compuestos por diferentes cantares, coplas, cuentos, relatos (la inmensa mayoría de carácter oral), donde se retrata y critica todo lo que compone su mundo, allí donde se vive, se sufre o goza y se muere. Uno de estos tipos de relatos escritos en versos que serán posteriormente clasificados como *fabliaux*, se extenderán por toda Europa y desde los *Gesammtabenteur* alemanes hasta las obras de Boccaccio, Chaucer o Juan Ruiz, formarán ya parte de la cultura europea. Corrientes que fluían bajo el terreno, teorías y comportamientos culturales y vitales que parecían desaparecidos o al menos domesticados desde el punto de vista religioso, afloran a veces en silencio, otras en forma de abierta oposición a las doctrinas oficiales. Es la naturaleza de todo cambio.

La tradición patrística cargada con las Sagradas Escrituras como faro luminoso, la vieja misoginia grecorromana y la autoridad galénica habían modelado el cuerpo femenino haciéndolo invisible como ser humano. Si Tomás de Aquino armado de afilado aristotelismo reafirmaba la sumisión de la mujer, su manifiesta inferioridad y debilidad constitutiva, toda una antigua tradición mariana tomaba cuerpo en el siglo XII y avanzaba de nuevo de forma arrolladora. Ante el modelo destructivo de la mujer–Eva, la Iglesia está dispuesta a girar el espejo y reflejar una imagen diferente. Es difícil aceptar que el género humano provenga de una mujer servidora y cómplice del diablo y peor aún, que el hombre deba unir indisolublemente su vida con aquella que le traicionó y que está dispuesta a enviarle a los infiernos. Se trataba de sacramentar la relación con el propio diablo y, lo que teóricamente era más complejo, conciliar la santidad y la virginidad con la inmundicia. ¿Cómo la madre de Dios–hijo puede pertenecer a categoría tan nefanda? El espejo proyectará ahora la imagen de la mujer–María. Dolorosa, acoge en sus brazos al hijo–hombre con todo el amor que sólo una madre es capaz de generar. Esta imagen supone una dualidad en apariencia contradictoria puesto que los teólogos han podido demostrar la virginidad de María y muestran esta cualidad a la mujer como requisito indispensable de salvación. La Iglesia acaba de abrir una puerta a la esperanza aunque la apertura no sea suficientemente holgada. Si las mujeres permanecieran vírgenes para lograr así su salvación, el género humano estaría, lógicamente, condenado a su extinción. Estas contradicciones son aparentemente insalvables, pero sólo aparentemente. Sólo el arrepentimiento puede suponerle el acceso hacia la penitencia como posibilidad única de salvación.

A la Iglesia sólo le queda solventar el asunto del matrimonio sacramental. Contaba con la inestimable autoridad de Tomás de Aquino quien en su *Summa theologica* afirmaba, apoyándose en las Escrituras, que la creación de la mujer fue en realidad una necesidad ineludible. El hombre podría encontrar mejor ayuda en otros hombres, mejor e insuperable a la de la mujer en el resto de tareas vitales como individuo, excepto y exclusivamente, en la tarea de la procreación. Había que regular el proceso reproductivo y someterlo a las leyes y mandamientos eclesiásticos. Dichas leyes, si realmente deseaban ser efectivas, no debían entrar en contradicción directa con los intereses patrimoniales y de heredad de los grandes señores. Debía, igualmente, desbancar a las bodas de facto que practicaban pequeños burgueses y sobre todo, villanos y campesinos pobres quienes curiosamente poseían mayor libertad en la elección de pareja, al no estar sometidos a matrimonios concertados por conveniencia económica ni de casta.

Las ventajas que el matrimonio sacramental brindaba eran evidentes al crear una sociedad hombre–mujer concertada libremente pero en la que la mujer seguía estando *maritali jugo subdita*. Era el único lugar reservado donde poder practicar el intercambio sexual (sobre todo y exclusivamente para la mujer), concedía al hombre la posibilidad de controlar la concepción y crianza de un número de herederos mucho menor y legítimos impidiendo así la dispersión de la propiedad. Este libre consentimiento tenía por finalidad acabar con la infidelidad de la unión laica que destruía no ya la relación sentimental de la pareja sino la estabilidad económica de la célula conyugal. Basándose en principios aristotélicos, la Iglesia aceptaba el principio de que la mujer debía ir joven al matrimonio o al menos virgen antes que viuda, pues la viudedad suponía aportar mayor número de hijos procedente de anteriores uniones y contribuir al desequilibrio de la unidad conyugal.

Una vez que las ventajas del matrimonio sacramental son evidentes para el hombre en su relación individual, social y económica, queda por descubrir lo que esta unión puede ofrecer a la mujer. Si es pudorosa, si está dispuesta a cumplir el débito conyugal guardando fidelidad fisiológica al marido, si le ofrece garantías de paternidad legítima y acepta su propia inferioridad, se obrará en ella un verdadero milagro: la castidad matrimonial como sustitutivo de la virginidad. Diligente, avisada, ama de casa, respetuosa, intachable socialmente, jamás accederá al placer lujurioso sino a la sexualidad como actividad exclusivamente procreadora. Lo que antes del matrimonio se conocía como virginidad, adoptará en los cónyuges el de castidad matrimonial. Se trata de una elaborada y simple transformación. Aún más, la Iglesia le propone a la mujer jugar un nuevo papel en la estructura social. Confinada al asfixiante espacio del hogar, espera utilizarla como intermediaria, en este caso, entre la Iglesia y el marido proponiéndole intervenir en su salvación. Guardiana de la fe, reina moral de su recinto, tutora religiosa del hombre, es una proposición que para la parte más débil de la pareja, resulta difícilmente rechazable. Es su nueva imagen.

Escribir el retrato.
Chaucer y el realismo burgués: la imagen en detalle

La visión que nos transmite Chaucer en los *Cuentos de Canterbury* no se aparta, en conjunto, de la visión ideal y tópica proveniente de las reglas asfixiantes y rígidas del amor cortés. Son aquellos cuentos en que la mujer será sometida a duras pruebas para demostrar su indomable voluntad de madre y esposa ejemplar, o deberá aceptar convertirse en presa codiciada y por tanto, motivo de disputas entre caballeros. En el *Cuento del Caballero* (The

Knights Tale), Emily, poseída por las fuerzas de la naturaleza, vaga por el jardín como una flor más. Mujer y jardín se convierten por reducción, en elementos inanimados. Ajena al mundo que le rodea, aislada en la naturaleza dominada, recoge florecillas para hacerse una guirnalda. Los nobles, jóvenes Arcita y Palamon, quedarán prendados por semejante visión celestial. Para uno de los dos la suerte estaba echada.

Cuando la mujer procede de la base de la pirámide social, su futuro no es nada halagüeño excepto en el caso del *Cuento del Erudito* (The Clerk´s Tale). El noble Walter elige a la mujer más pobre y esta elección se plantea como una decisión independiente de la belleza física. La elección es unidireccional y se debe tan sólo a la belleza espiritual y a su nobleza de espíritu. Casta, de corazón puro, virtuosa, trabajadora, firme, prudente, madura...Será la asunción de su futuro papel de sumisión al esposo, la obediencia ciega hasta el absurdo a su dueño lo que le permitirá elevarse en la escala social. Sólo en lo que podría considerarse una larga penitencia, encontrará la recompensa final.

No existe mujer más virtuosa que aquella que acepta su destino. En *El cuento del Doctor en medicina* (The Physician's Tale), la protagonista es una, hija única de catorce años a la que su padre, el caballero Virginius, adora sobre todas las cosas. De nuevo la descripción física de la niña Virginia apenas existe y la alabanza de sus rasgos morales no tiene parangón en el resto de los cuentos. Un malvado juez movido por el diablo a través de la lascivia va a precipitar el desarrollo del relato. En un acto supremo, la niña Virginia deberá renunciar a su virginidad o a la propia vida. Cierto que la decisión no es personal pues su padre, Virginius, será quien la tome. Si la mujer no posee la libertad para disponer de su cuerpo, tampoco la posee para disponer de su propia existencia. En nombre de Dios, su dueño, la decapita con su propia espada. Cuando muestra el despojo de lo que fue tan bella cabeza al lascivo Appius, no está mostrando sino el símbolo de la virginidad, el triunfo de la fe sobre el pecado, y la liberación de su oprobio.

Más interesante aún desde el punto de vista literario es el Chaucer que se aleja del idealismo tópico del amor cortesano. Toma el relevo el burgués, hijo de acaudalado vinatero, bien insertado en la cúpula de la pirámide social inglesa, que rastrea con sabiduría el universo que le ha tocado vivir y que acepta el legado literario y vital que su sociedad le cede. Desde esta perspectiva aportará lo más novedoso en la concepción del retrato femenino y no porque abandone la línea tradicional de misoginia galopante.

En *El cuento del molinero* (The Miller's Tale) nos presenta un trío amoroso formado por un rústico entrado en años, su esposa (una jovencita de dieciocho años) y un estudiante pobre y joven. Es interesante la metodología y la técnica empleadas en la descripción de la esposa que escapa por completo a los empleados en el retrato de la noble Emily. Joven y salvaje, era la mujer menos indicada para un anciano celoso. En su descripción Chaucer supera la tradicional *descriptio puellae* y opera un curioso paralelismo comparativo. Alison no será comparada con el lirio o la rosa sino con la suavidad cimbreante de la nutria, el dulce trinar de la golondrina, el dulce y casto jugueteo de la cabritilla o la ternera, el alegre retozar del potrillo.

...
But of his song, it was as loude and yerne
As any swalwe sittynge on a berne.
Therto she koude skippe and make game,
As any kyde of calf folwynge his dame.

Comparar el cuerpo femenino con animales nos recuerda la técnica empleada por Juan Ruiz en su descripción de la última serrana. Chaucer no llega al descuartizamiento corporal y todas las comparaciones mantienen íntegro el cuerpo de Alison. Resulta una comparación genérica, positiva, que ayuda porque nos acercan a reconocer sus atractivos físicos en el inconsciente paralelismo mental con los animales y su significado biológico.

Este caramelo de boca dulce como la miel ("*Hir mouth was sweete as bragot or the meeth*"), no va a dejar de sorprendernos con los modales propios de su clase y al margen de engañar a su anciano marido se deja acariciar por el joven Nicholas permitiéndole poner las manos y tomarla "*And prively he caughte hire by the queynte*". Tampoco la dulce Alison tendrá el menor reparo en ofrecer su culo desnudo para que lo bese un despechado pretendiente. Asoman las formas frescas y el humor grueso del fabliau.

Aparecen igualmente algunos rasgos descriptivos que ya empleó en el Prólogo y que aportan la mayor novedad en el retrato: el detalle descriptivo, los objetos como parte fundamental del paisaje humano, la focalización de las pertenencias que comienza a tener significado *de clase* por sí mismas, en cuanto forman parte de la personalidad individualizadora y ayudan a diferenciar la identidad personal o potenciar la pertenencia al grupo y sus privilegios.

...
And by hir girdel heeng a purs of lether,
Tasseled with silk, and perled with latoun.
...
A brooch she baar upon hir lowe coler,
As brood as is the boos of a bokeler.
Hir shoes were laced on hir legges hye
She was a prymerole, a pigesnye.

Comienza un nuevo realismo descriptivo, el gusto por el detalle y la configuración de los objetos como parte de la belleza personal por lo que cuestan su obtención.

Cuando Chaucer describe en el Prólogo General a la Priora, deja meridianamente clara su pertenencia social. Eglentyne no sólo habla un francés elegante de la escuela de Strafford at Bow; sus modales son además, exquisitos. Podría pasar por una cortesana y por tanto "*And to ben holden digne of reverence*", ser digna de todo respeto. Su comportamiento en la mesa constituye todo un maravilloso tratado de urbanidad (no exento de cierta dosis de humor) que dejaría boquiabierto a la mayoría de los comensales.

...
She leet no morsel from hir Lípez falle,
Ne wette hir fyngres in hir sauce depe;
Wel koude she carie a morsel and wel kepe
That no drope ne fille upon hire brest
....
Hir over-lippe wiped she so clene
That in hir coppe ther was no ferthyng sene/ of grece...

El detalle adquiere tal relevancia, el objeto *per se* es tan fundamental en el conjunto, que toma significado independientemente del resto del relato:

...
Of small coral aboute hire arm she bar
A peire of bedes, gauded al with grene,
And theron heng a brooch of gold ful sheene,
On which ther was first write a crowned a,
And after amor vincit omnia.

El medallón y su inscripción lo cambian todo. El significado del cuento y la personalidad de la monja dependen ahora del broche que le pende del brazo, de la interpretación y exégesis de *amor vincit omnia*. Igualmente atractiva resulta la descripción femenina sobre la Wife of Bath que realiza en el Prólogo General. (Quedarán al margen las apreciaciones que puedan realizarse del personaje en el propio cuento, donde podríamos considerar el prólogo del mismo como un autorretrato autodestructivo. Lo que en apariencia supone de su boca un alegato a la libertad de actuación femenina contra las leyes sociales y religiosas establecidas es, entre líneas, una confesión de la perversidad de la mujer. Dispuesta a usar su cuerpo como instrumento que le procura beneficio, experta en las artes del engaño al marido, se nos presenta embustera, traidora, vengativa, perversa y lasciva). Desde el punto de vista literario, Chaucer aplica en su *descriptio* la nueva técnica del detalle que define la individualidad,

Hir coverchiefs ful fyne weren of ground;
I dorstes were they weyeden ten pound
That on a sonday weren upon hir heed.
Hir hosen weren of fyn scarlet reed,
Ful streite yteyd, and shoes ful moyste and newe...

A sus medias escarlatas y la calidad de sus zapatos, añade,

Ywympled wel, and on hir heed an hat
As brood as is a bokeler or a targe,
A foot-mantel aboute hir hipes large
And on hir feet a paire of spores sharpe.

El realismo descriptivo, la aparición de las propias pertenencias como parte del sujeto, inicia el camino de la literarura burguesa hacia la configuración definitiva del retrato. Son los objetos que poseen, las telas que visten, los modales aprendidos, el modo de realizar el habla, los que poseen cualidad diferenciadora. El poder económico de Giovanni Arnolfini que pintará Van Eyck, estará visible en los reflejos de la lámpara, la calidad de los muebles, el bruñido de los espejos, la calidad de los vestidos. Chaucer ya se había adelantado un siglo a la nueva visión del mundo.

JUAN RUIZ: DE LA EMOCIÓN A LA PESADILLA

Excepto en las aventuras serranas y la adaptación de algún relato clásico o medieval, la mujer del *Libro* es una mujer urbana y anónima. Solo Cruz y Garoça están identificadas dando la impresión de que el perímetro de la ciudad anima al anonimato y las relaciones se desarrollan sin conocer siquiera el nombre e identidad de la mujer deseada. Más suerte tienen las serranas Gadea de Riofrío, Menga Loriente, Aldara y la autoidentificada

como la Chata. Ellas sí poseen al menos rasgos de identificación que las individualiza. Las *dueñas* aparecen siempre como motivo de conquista y posterior aprendizaje en el cortejo amoroso. En este sentido el *Libro* podría ser considerado como la descripción de una ceremonia iniciático–didáctica por la que se llega al conocimiento del Loco Amor, permitiendo tanto al hombre como a la mujer, conocer y librarse *a posteriori* de sus males. La mujer del *Libro* sigue marcada por una mezcla de misoginia y temor, tal vez más temor que odio, pues la visión del Arcipreste es más benevolente, tal vez más paternalista, que la cruda sátira del fabliau o la punzante agudeza de Chaucer. El modelo físico lo fija Don Amor, lo cual supone una gran ventaja a la hora de realizar la elección por parte del iniciado. Actualizador de las enseñanzas de Ovidio, Don Amor en su *descriptio*, fija las cualidades físicas visibles e invisibles que debe poseer una mujer. Las visibles podrán ser contempladas y cualificadas por el observador pero de aquellas que el ropaje oculta, le tendrá que ser indirectamente referidas a poder ser por una informadora imparcial. Lo que resulta comprobable es que ninguna de las *dueñas* descritas cumplen en su totalidad la imagen ideal pero basta que posea algunos de los rasgos descritos, para conducir al amante al enamoramiento repentino.

La primera mujer elegida queda reducida en su belleza a su andar tranquilo y manso, a sus buenas costumbres, pero que deja entrever un gran inconveniente: "era mucho letrada". Si a esta connotación negativa, en cuanto la eleva a una categoría intelectualmente superior y le va a permitir un duelo intelectual con la vieja que permitirá zafarse de su argumentación, le unimos condiciones de "cuerda e bien messurada", la vieja mensajera no tuvo ningún éxito.

Su segundo intento, la panadera Cruz, queda sólo en un intento vano, un fiasco producido por el engaño de su intermediario quien queda perfectamente identificado como Ferránd Garçia. Mejor detallada queda la "amiga nueva" que de nuevo es "dueña ençerrada". Se repiten las cualidades de "buen linaje e de mucha nobleza", "cuerda e de buen sesso" y destaca físicamente su talla "muy apuesta", "loçana, doñeguil, plazentera, fermosa, cortés e mesurada, falaguera, donosa, graçiosa"...calificativos que van alineándose sin solución de continuidad y que en realidad no aportan ningún detalle individualizador, sino adecuarse al modelo de Don Amor. A más cantidad, más belleza. De hecho, vuelven a repetirse casi en el mismo orden cuando describe a su vecina Doña Endrina "viuda rica es mucho", de ahí tal vez la consideración en su tratamiento. Viuda, rica y joven, Endrina constituye toda una presa deseada, pero la reacción del enamorado no deja de sorprendernos y cuando la describe en su paseo por la plaza, Juan Ruiz se convierte en testigo de su hermosura y así nos lo refiere. Sus reacciones sentimentales de enamorado son tan reales y creíbles que lectores y oyentes las han experimentado alguna vez. Miedos, temblores, "mudáronse mis colores", las palabras que pensadas con anterioridad en presencia del ser amado no surgen o lo hacen torpemente, o lo inadecuado para su futura relación de hablarle en la plaza. Por vez primera afloran sentimientos conmovedores, por vez primera surge de su garganta una exclamación irrefrenable ante la serena belleza que cruza, por vez primera, un escenario real.

Algo de este sentimentalismo aparece en su conquista de la monja Garoça. Pintada por Trotaconventos como una mujer deseable a la que había "servido" con anterioridad, sus supuestas dotes amatorias no hacen sino aventar el deseo del conquistador. Se repite la originalidad del lugar de encuentro que en este caso, y lógicamente es una iglesia. Durante el rezo y tras resaltar su "alto cuello de garça" como requisito físico de

belleza, se lamenta amargamente de que llevara hábitos. Su exclamación a María, sus deseos irrefrenables de formar una familia de forma que aquel bello cuerpo de mujer cumpliera su deber biológico, reafirman la veracidad de sus sentimientos. Éstos se tornan irrefrenables cuando se cruzan sus miradas y siente la quemadura "de unos ojos que paresçían candela", y se produce el vuelco de un corazón que habla diciendo "¡héla!". El limpio amor que con la monja encuentra, y que contradice las expectativas sexuales expuestas por la vieja alcahueta, se ve bruscamente truncado por la muerte que aparece por vez primera antes de acabar con su conseguidora en un amargo episodio.

No se aparta Juan Ruiz del tópico medieval de la mujer artera, cínica y que, una vez casada, no posee otra meta que engañar al esposo. En el *Enxiemplo de lo que aconteció a Don Pitas Payas, pintor de Bretañia*, aparece de nuevo el trío amoroso tan querido por el fabliau con los típicos componentes de mujer joven y marido que debe ausentarse. La recreación que de esta situación hace Juan Ruiz es magistral y no ya porque el hecho de que el cordero represente la fidelidad conyugal puede llevar a equívoco sino porque el engaño al esposo parece estar justificado. Abandonar a la joven esposa antes de haber cumplido un mes de casados, es una temeridad porque la mujer siempre insatisfecha sexualmente, no podía soportar dos años de forzado celibato. Descubierto el engaño, la mujer demuestra su perversa naturaleza engañando doblemente al marido cornudo que gracias al cinismo y a las dotes de persuasión de su esposa acepta el engaño. Igualmente y siguiendo en esta misma línea de antifeminismo, cuando en *De las propiedades que las dueñas chicas han*, Juan Ruiz canta sin límites las cualidades de las mujeres pequeñas hasta llegar a la conclusión última: "del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor". Al margen de los consejos de Don Amor donde la mujer queda reducida a una criatura a conquistar mediante diferentes artes, el culmen misógino en el *Libro* llega de mano de las serranas. Las aventuras amorosas con las serranas abren un episodio diferente en cuanto supone un nuevo medio geográfico, una nueva categoría de mujer y sobre todo, un nuevo formato del retrato femenino. Existen algunos antecedentes de la deformación física como forma de escarnio o degradación personal del retratado. En el fabliau de *Los tres Jorobados (Des trois boçus)* podemos imaginar la creación literaria que construye Durand del peor monstruo producto de la naturaleza,

> En la vile avoit .I. boçu,
> Onques ne vi si malostru;
> De teste estoy Mult. Bien garnis
> Je cuit bien que Nature ot mis
> Grant entencion à lui fère.
> A toute riens estoy contrère;
> Trop estoy de laide faiture;
> Grant teste avoit et laide hure,
> Cort col, et les espaules lées,
> Et les avoit haut encroées.
> De folie se peneroit
> Qui tout raconter vous voudroit
> Sa façon; trop par estoy lais.

La cabeza peluda, grande el cuello corto, los hombros grandes como ganchos. Demasiado feo y contrahecho para detallarlo. Hasta aquí llega el intento de describir la

fealdad suprema, con sólo algunos rasgos sobresalientes. Juan Ruiz va a forzar la técnica aportando rasgos literarios novedosos hasta entonces desacostumbrados. Si Chaucer presentó a Alison como nutria, cabritilla, potrillo o golondrina para enfatizar su belleza natural, casi animal, Juan Ruiz profundiza en la misma técnica *sensu contrario*. Ya la Chata hizo gala de una fuerza física inaudita para una mujer. Cuando,

> Echóme a su pescueço por las buenas respuestas,
> E a mí non me pesó porque me llevó a cuestas.
> Escusóme de passar los arroyos e las cuestas;
> ...
> Tomóme rezio por la mano
> En su pescueço me puso
> Como a çurrón liviano

Esta muestra de masculinidad supone una contradicción evidente con las versiones líricas de cantigas de serrana. La bella pastorcilla situada en un idílico marco comienza a descomponer su figura. La fuerza física no supone únicamente realzar la masculinidad de la serrana anulando la posible resistencia que su pareja pueda oponer a su proposición amorosa,

> Diz: " Luchemos un rato,
> Liévate dende apriesa,
> Desbuélvete de aqués hato."
> Por la muñeca me priso,
> Ove de fazer cuanto quiso;

sino el principio de la transformación: la mujer comienza a perder sus rasgos femeninos.

La segunda serrana ocupa un peldaño superior en el proceso de degradación y, mucho más agresiva, a la fuerza corporal le une el hecho de llegar a utilizar la violencia física,

> Diome con la callada en la oreja fita.
> ...
> Derribóme la cuesta ayuso e caí estordido;
> Allí prové que era mal golpe el de oído.

Tanto infortunio cesa tras el encuentro con la lerda Menga Loriente, quien no desea sino matrimonio. Ningún rasgo masculino, ningún gesto de violencia. Lo que en principio supone un final concertado, un cierre sosegado a su deseo de loca aventura, cambiará de sino bruscamente. Como preludio se desatan las fuerzas de los elementos, se revela la naturaleza, en un paisaje adverso y amenazador, atenazado por el frío, la nieve y casi moribundo le sobreviene una visión que le recuerda el Apocalipsis. Si nos remontamos al *Ensienplo del cavallo e del asno*, Juan Ruiz nos presenta un primer ejemplo de degradación de la imagen, en este caso la de un soberbio caballo:

> Tenía del grand yugo dessolladas las çerviçes,
> Del inojar a vezes finchadas las narizes,

Rodillas desolladas, faziendo muchas prizes,
Ojos fondos, bermejos, como pies de perdizes.

Los cuadriles salidos, somidas las ijadas,
El espinazo agudo, las orejas colgadas;

Esta deformación, aunque completa, conserva su naturaleza de origen y, aunque tire de la noria, sigue siendo un caballo. Los retratos de Giuseppe Arcimboldo son únicamente ilusión. Uniendo diferentes unidades diferenciadas semejan un rostro humano donde en realidad únicamente existen piezas de frutas y verduras que en su cuidada disposición encajan a la perfección simulando la realidad. Lo que Juan Ruiz logra con la cuarta serrana no sólo es trocearla descomponiendo las piezas del puzzle original, sino enajenar cada una de ellas de su propia naturaleza humana. La mujer quedará desmembrada y desnaturalizada de su condición, hasta la desaparición y conversión en una mezcla monstruosa. Ya no es una mujer. Quien mantiene semejante comportamiento queda transformada en una abstracción, una suma de diferentes piezas no de frutas y verduras, sino de diferentes animales que aparentarán una figura humana. Ni siquiera le quedará la voz como único rastro humano:

Boz gorda e gangosa, a toda omne enteca,
Tardía como ronca, desdonada e hueca.

Más allá de lo simplemente grotesco, aquello que según Louise M. Haywood suspende o reniega una categoría sola y la confunde como confluencia de diferentes categorías animales y humanas, la descripción de la serrana no sólo es la antítesis del modelo ideal que ofrece Don Amor. Supone la recreación de una monstruosidad, la anticipación de un ser que, por su carácter su–real, se asemeja a la calidad de pesadilla y transgrede la física mensurable por los sentidos. Reducida a la animalidad, el apareamiento con semejante fantasma, pone de manifiesto el lado animal y salvaje de la sexualidad: son las consecuencias nefandas del Loco Amor, aquel que rompe las normas de la costumbre y las leyes divinas y humanas, fuera de todo control y en el que el hombre pierde la iniciativa a favor de la mujer. El matrimonio surge como única solución al desarreglo amoroso que conlleva la lujuria. Volver a aceptar las normas, canalizar las energías provenientes de la pulsión amorosa en un acuerdo institucional y domar los instintos. Se trata, por tanto, de abandonar la pesadilla. ¿Se trata del Buen Amor?

Bibliografía.

Chaucer, Geoffrey, Harvard university–Middle English. www.courses.fas.harvard.edu/chaucer.

Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury tales*, Coghill, Nevill, ed., Harmondsworth Penguin Classics, 2003.

De Casas, Felicia, ed. *Fabliaux (Cuentos franceses medievales)*, Madrid, Cátedra, 1994.

Duby, Georges y Perrot, Michelle, *Historia de las mujeres (La Edad Media)*, Madrid, Taurus, 2000.

Galván Reula, J.F., ed, *Estudios literarios ingleses (Edad Media)*, Madrid, Cátedra, 1985.

Haywood, Louise M., *El cuerpo grotesco en el libro de buen amor de Juan Ruiz*. Centro Virtual Cervantes. 2006–7. cvc.cervantes.es/obref/arcipreste–hita/haywood–htm.

Joset, Jacques, *El pensamiento de Juan Ruiz*. Centro Virtual Cervantes. 2006/7.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa–Calpe, 1974.

Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; ed. Óscar Pereira Zazo y Tony Zahareas, Madrid, Espasa–Calpe, 2000.

Zahareas, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.

La visión de lo femenino en el *Libro de Buen Amor:* modelos y representaciones

Mª Esperanza Sánchez Vázquez
I.E.S. Bahía de Almería

El hombre y el poeta[1]

El Arcipreste de Hita es un hombre de su tiempo, pero asimismo anticipa el nuevo siglo con una visión que oscila entre lo tradicional y lo innovador[2]. Su personalidad, naturalmente inquieta, seria y burlesca a la vez, va a construir un universo en el que sale a relucir de forma palpable la sociedad del siglo XIV: sus creencias y hábitos, su ideología y jerarquías, sus deslices y goces, sus personajes y contradicciones. En este universo la figura de la mujer adquiere un protagonismo creciente derivado de la mentalidad burguesa, que le otorga un nuevo papel más activo. Además, la devoción por la Virgen contribuye favorablemente a la consideración positiva en torno a su naturaleza y función. Ahora, entre la imagen divina de María y la demónica de Eva[3] existe un cromatismo que proyecta a la mujer hacia una realidad más dinámica y abierta. Así *en el "LBA" es notable el avance de lo femenino. La obra está signada por la presencia de la mujer; no sólo de la Virgen, de quien es muy devoto el autor; sino también de mujeres más reales y próximas, menos idealizadas* (McLoughlin 2002: 30). Obviamente todo queda ceñido a un plano doméstico en medio de la monolítica ideología dominante, debido a la importancia de la religión en la definición de imágenes, espacios y sistemas normativos, por lo común de signo restrictivo, asignados a las mujeres (Muñoz 2006[2]: 713)[4]. Aún resta mucho camino para que la mujer sea considerada como mitad autónoma del género humano (Rossi 2000: 47), sin embargo esa percepción de su diferencia está empezando a calar exenta de las connotaciones de las doctrinas más tradicionalistas y misóginas[5]. Así, entre la aceptación y el distanciamiento con respecto a la consideración medieval de la mujer, el Arcipreste nos presenta en su obra un inventario cerrado de representaciones femeninas que desde la Virgen hasta la alcahueta[6] son trasladadas por el autor a su peculiar universo de ortodoxia y trasgresión, siempre en tensión permanente entre la mesurada actitud del

[1] Ya señaló Lecoy que el Arcipreste no era ni un filósofo ni un moralista, sino un poeta. *Recherches sur le "LBA"*, París, 1938.

[2] Tradicional en tanto que comparte y asume ciertos condicionantes sociales e históricos propios de su época; innovador en tanto que presenta una nueva visión de la mujer, más abierta y activa, rompiendo, una vez más, los moldes medievales. En este sentido Juan Ruiz es considerado renacentista o humanista según Reynal (1991:18), moderno para Juan Goytisolo (1985:20), precursor y anticipo del Renacimiento en opinión de Javier Aparicio Maydeu (1992: 23) y A. Castro (1984: 393) respectivamente, o vidente de la Naturaleza, las almas y la sociedad según Sáinz de Robles (s.f.: 17)

[3] María y Eva como polos opuestos de sendos discursos cuyo centro nuclear lo representan estas figuras.

[4] *En el centro de esta percepción se asienta la figura de Eva y la trama narrativa que la acompaña como icono fundacional de la condición femenina en el cristianismo* (Muñoz 2006: 713)

[5] Georges Duby (1999: 42) alude a la propia etimología de los términos *varón* y *mujer* para mostrar la desconfianza y desprecio por la mujer.

[6] Ninguna de las dos son motivo de mi análisis, puesto que yo me ocupo de las damas que el protagonista de la obra busca como amadas.

siervo de Dios y la natural inclinación del siervo de amor. En palabras de Américo Castro *El Libro de Buen Amor es fruto ambiguo de la alegría vital y de los frenos moralizantes* (1984: 366). En una sociedad compleja y cambiante, contradictoria (Menéndez Pelayo 1944), que tanto ensalza como vitupera a la mujer, ésta se convertirá en el reflejo de un mundo de contrastes y contrarios que conformarán la visión de lo femenino (McLoughlin 2002: 37) a partir de una tipología determinada.

Johan Huizinga (1990: 13) sostiene que la ideología, la vida y el espíritu medieval se construyen sobre la base de unos contrastes muy pronunciados. El contraste del buen amor y el loco amor, de lo divino y lo profano, del *sic et non* (Green 1969: 19–43) de los escolásticos es adoptado por el Arcipreste para ejemplificar[7] que a través del debate se llega a la verdad y, al mismo tiempo, mostrar la posibilidad del ser humano para elegir entre el bien y el mal (Celaya 2005: 17). El contraste constituirá en nuestro autor un elemento estructural y organizativo de su concepción del mundo, y, por ende, del mundo femenino. Pretendo aquí analizar los rasgos esenciales de la mujer en el *LBA* a través de las distintas damas del protagonista como juego de contrarios en ese complicado universo de oposición y ambigüedad entre loco y buen amor. Así, el anverso de la hermosura, la nobleza y la virtud tiene su reverso en la fealdad, la villanía, y la liviandad respectivamente. No son éstos los únicos rasgos: otros se pueden asociar a los anteriores como la cortesía, elegancia, gracia, cordura, cultura, mesura[8]...

La obra tiene como destinatario esencial al hombre como individuo masculino, según se advierte en multitud de versos:

> Muchos nasçen en Venus, que lo más de su vida
> es amar las mugeres, nunca se les olvida (152)[9]

Así *toda la interlocución del autor confirma que escribe para hombres, y hombres cultos, clérigos acaso, que como él, buscando el Buen Amor, tropiezan con el amor de las mujeres* (Ferreras Savoye 1995: 81)[10]. En este aspecto adquieren sentido los versos de Juan Ruiz quien, partiendo de Aristóteles[11] como argumento de autoridad, asegura que

> el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
> por aver mantenencia; la otra cosa era
> por aver juntamiento con fenbra placentera (71).

[7] Para Gastón Celaya la estructura del *LBA* tiene como finalidad que lo profano sea enmarcado y justificado por lo sacro.

[8] Otis H. Green (1969: 18) afirma: *La estética de la Edad Media es el resultado de un conflicto de dos tendencias opuestas: una caracterizada por la simplicidad, la mesura, la lógica; otra por la fantasía, la exuberancia, la libertad desordenada...*

[9] Algún ejemplo más: *Entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida* (64). *El Libro de Buen Amor*, Arcipreste de Hita, (ed.) Gybbon–Monypenny (1988). Las citas sobre la obra se recogerán de esta edición.

[10] También de auditorio masculino y de alto nivel intelectual –clérigos probablemente– hablan Gastón Celaya (2005: 14) y Gybbon–Monypenny (1988: 26). A. Linaje Conde (2004: 201) recoge la opinión de Juan Goytisolo, para quien el auditorio de la obra no era necesariamente letrado ni religioso.

[11] Recordemos que el filósofo clásico establece el fundamento de toda una tradición antifeminista que, posteriormente, muchos otros teóricos literatos medievales se ocuparán de arraigar.

El término mundo usado como "hombre o persona de sexo masculino"[12] alterna con omne, con la misma acepción de "varón que solicita y desea una mujer":

> Pero aunque omne non goste la pera del peral,
> en estar a la sonbra es plazer comunal (154cd)

Todo ello explica que los rasgos femeninos estén vistos a través de los cristales del varón. A pesar de ello, también hay consejos y advertencias a las mujeres, por lo que es posible intuir la presencia de un auditorio femenino[13].

En ese viaje iniciático del protagonista por conseguir una dama y convertirse en buen amador, Juan Ruiz va de periplo en periplo, unas veces solo y otras guiado por un mensajero o mensajera[14]. A través de sus aventuras, el protagonista va adquiriendo experiencia amorosa y nos va mostrando sus éxitos –los menos– y fracasos. Se nos presenta como hombre en busca de amor, según imperativos naturales. En esa tensión – entre el hombre, el religioso y el poeta– nos muestra su fascinación e interés por las mujeres. Es una mirada limpia e inquieta, ávida por desvelar los rincones de la personalidad femenina frente a la tendencia negativa de los moralistas. Así a lo largo de la obra observamos la preferencia por un determinado tipo (o determinados tipos)[15] de mujeres representativos de modelos, estatus o actitudes frente al amor.

Características de la mujer "ideal" en el LBA

Hermosa / Fea

> Si quisieres amar dueñas o otra qual quier muger,
> muchas cosas avrás primero de aprender,
> para que ella te quiera en su amor querer.
> Sabe primera mente la muger escoger (430)

Tras apoyarse en Ovidio, don Amor explica al Arcipreste cómo ha de ser la mujer ideal[16]. El primer verso de la copla 431, *Cata muger fermosa*, descubre la característica principal: su belleza.

[12] Otros ejemplos: *Ca en mujer loçana, fermosa e cortés/ todo bien del mundo e todo plazer es* (108cd), y cs. 73–76. No ve Antonio García Velasco (2000: 49) en esta generalización un menosprecio a la mujer, sino la representación de un objeto de deseo inalcanzable, hacia cuyo logro hay que poner en práctica todo tipo de estrategias.

[13] Numerosos ejemplos de alusiones a las dueñas nos encontramos a lo largo de la obra (cs. 114ab, 161abc, 892ab, 909). El autor, además, se preocupa en varias ocasiones por la reacción que puedan tener éstas ante lo que él ha dicho o quiere decir (cs. 114, 161, 422, 892, 904, 947, 1573...). Vicente Reynal (1991: 14) repara en la presencia de un auditorio femenino como garante de la verosimilitud de los modelos representados en la obra, ya que de no ser éstos reflejos reales de su existencia, la disconformidad de tal público hubiera hecho evidente la falsedad de su testimonio.

[14] A pesar de los fracasos obtenidos en la mayoría de las ocasiones, las aventuras amorosas pergeñadas por una medianera (mujer) resultan más fructíferas que las pactadas por un mensajero (hombre): Ferrán García se lleva la "vianda" y don Hurón es un dechado de defectos, como se anuncia primero en la copla 1620 y muestra, después, en la última experiencia amorosa fallida.

[15] El autor es selectivo en su repertorio, no obstante, tampoco se sustrae a los impulsos de su apetito amoroso, razón por la cual no desprecia a las serranas, por ejemplo, a pesar de sus rasgos físicos. Para la tipología femenina en el *LBA* vid. Reynal (1991), McLoughlin (2002) o García Velasco (2000).

[16] Louise M. Haywood (2004: 441) afirma, como por otro lado observaremos a lo largo de la presente comunicación, que el Arcipreste difiere en algunos aspectos del retrato escolástico de la dama ideal.

Por encima del estatus social, la mujer que pinta el protagonista es justamente la que desea como hombre, y cuyos rasgos más sobresalientes parten del patrón medieval. No nos interesa aquí tanto descubrir si se trata de un modelo oriental u occidental[17], sino constatar que, lejos de la idealidad de los libros de caballerías, el inventario femenino responde a una descripción físicamente tangible y real:

> Cata muger fermosa, donosa e loçana,
> que non sea mucho luenga, otrosí non enana;
> si podieres, non quieras amar muger villana
> que de amor non sabe, es como bausana.
> Busca muger de talla, de cabeça pequeña,
> cabellos amarillos, non sean de alheña,
> las çejas apartadas, luengas, altas en peña;
> ancheta de caderas; esta es talla de dueña.
> Ojos grandes, someros, pintados, rreluzientes,
> el de luengas pestañas, bien claras, paresçientes;
> las orejas pequeñas, delgadas; páral mientes
> si ha el cuello alto, atal quieren las gentes. (431–433)

Los rasgos físicos dispuestos en gradación descendente muestran que se trata de un prototipo extraído de la realidad[18] y no sólo de un patrón (medieval o universal). El concepto de belleza o "hermosura"[19] de nuestro Arcipreste va ligado a una serie de características externas como la lozanía, la bizarría, el atractivo y la juventud[20].

La primera dama lo "prisso" (77a), se trata, pues, de un amor a primera vista[21], aunque después se destaquen otras cualidades. Cruz Cruzada era una mujer villana, pero muy atractiva y sensual sobre la cual *puso el ojo* (112c). La tercera, *de talla muy apuesta e de gesto amorosa / loçana, doñeguil, plazentera, fermosa* (169). Doña Endrina posee una belleza que arranca del poeta un verso de gran expresividad: *¡Ay Dios, e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça!* (653). De la quinta dama, la niña, dice que era fermosa (911), *apuesta e loçana* (912). La undécima es una viuda loçana que le aconseja Trotaconventos, porque es

[17] Para esta cuestión vid. Alonso (1971: 96–99); Reynal (1991: 65–72); Castro (1984).

[18] (Reynal, 1991: 69). Sobre el paralelismo entre las damas presentadas en *Vida de Santa María Egipcíaca*, *Libro de Aleixadre*, *Razón de Amor y Libro de Buen Amor* véase A. García Velasco (2000: 37–45), quien presenta los rasgos físicos de forma esquemática, concluyendo que las continuas coincidencias deben de responder al prototipo de mujer preferida por el hombre medieval.

[19] E. Robert Curtius señala que desde la época helenística el concepto de hermosura aúna belleza, nobleza, virtud y riqueza, además de vigor para los hombres. En un principio es la Naturaleza la creadora del hombre hermoso, sin embargo, después, por encima y antes que ella está Dios, como ya aparecerá en Chrétien de Troyes. En realidad, según Curtius (1, 1995: 262) la aparición de seres bellos forma parte del necesario rigor de la poesía cortesana. Probablemente nuestro trovador fuera conocedor de ese rigor poético e incluso tomara de él a conveniencia, aunque las características de las damas son más sugerentes que las arriba señaladas. El carácter hedonista del Arcipreste sería, pues, el responsable de la aparición de los rasgos más sensuales. Del carácter lascivo de la mujer atractiva del *LBA* habla Louise M. Haywood (2004); Norma Edith Crotti (1973) y Gybbon–Monypenny (*LBA* ed. 1988). El tema de la belleza y el amor cortesano lo estudia asimismo Otis H. Green (1969).

[20] Rasgos que se pueden observar en las distintas descripciones femeninas. Corominas apunta que la idea de elegancia va unida a la de hermosura natural (Reynal 1991: 129).

[21] Otis H. Green (1969: 106) señala tres formas de contemplación de la belleza: a través de los ojos del cuerpo, los ojos del filósofo y los del hombre espiritual. Está claro que para el protagonista del *LBA* son los primeros los que perciben la hermosura de la dama.

bien moça, e con mucha ufana (1318); la duodécima, *fermosa de veltad* (1322). Doña Garoza asimismo es hermosa, su alto cuello de garza y el color de su piel denotan una belleza tal que el poeta se lamenta de su hábito de monja: *¡Desaguisado fizo quien le mandó vestir lana!* (1499d), *¿Quién dio a blanca rrosa ábito, velo prieto?* (1500b). Igualmente hermosa debía de ser la mora cuando Trotaconventos acude a ella. En esta última, se descubre más de su carácter que de su apariencia externa. Parece servir a un doble propósito del autor: mostrarla como representante de la confluencia cultural del medievo y como contraste con respecto a la monja[22]. Y es que doña Garoza finalmente cede a sus impulsos cayendo en la "tentación" y doblegándose a los deseos de la carne, mientras que una "infiel", con la brevedad y concisión como parapeto, mantiene su fama, reputación y, en definitiva, sus principios, posición y honor inalterables desde el primer momento. El "cortejo" de la monja es más prolijo, elaborado y apropiado para un asunto amoroso que pretende vencer la resistencia de la religiosa, como ya había previsto Trotaconventos; en cambio la rotunda negativa de la mora obliga a la alcahueta a no terciar con ella. Esta diferencia de actitudes de una religiosa frente a una infiel evidencian la falta de convicción y dificultad del clero para acatar el celibato[23] y la quiebra de algunos de los pilares fundamentales de la estructura social medieval. Indudablemente algo estaba cambiando. El Arcipreste conoce bien la naturaleza humana y reconoce que no se puede luchar contra ella. Como clérigo y confesor, debía de saber mucho de descuidos amorosos. La impronta de su marcado carácter burlón asoma cabriola tras cabriola mezclando lo serio y lo bufo, dando lugar a confusiones de las que los críticos salen a duras penas. Tomando el pulso a la sociedad de su tiempo, transgrede las normas cruzando con gran dominio e inteligencia los límites de la moral tradicional al solicitar un amor tras otro, a pesar de sus votos y condición. Varios aspectos le favorecen: su público, obviamente con el que comparte gustos y oficio, la relativa promiscuidad del clero y la frecuente práctica del concubinato[24]. Vale la pena vivir y disfrutar la vida con y a través del amor, porque su ausencia provoca tristeza y "mal de amores". Esta actitud vital que proclama el autor es precursora de la concepción renacentista y el "carpe diem" horaciano[25].

La 7ª, 8ª, 9ª y 10ª damas son las serranas (950–1042)[26], el antípoda de la belleza. La desfiguración aparece representada en estas cuatro damas: feas, grotescas, diabólicas, monstruosas. Lillian von der Walde Moheno sostiene que la creación del monstruo representa los temores del hombre[27] quien los traslada a todo un universo imaginario donde les confiere los rasgos más deleznables. Tal es el caso de los ejemplos monstruosos

[22] Contraste que podría dar lugar a un análisis independiente, sin embargo ello se saldría de los límites del presente trabajo.

[23] Para este tema vid. Antonio García Velasco (2000); G. Duby (1999) y Francisco Márquez Villanueva (2004: 17–33).

[24] Como se aprecia en no pocos documentos literarios, *el Lazarillo de Tormes* por citar alguno o, más cercano al Arcipreste, *El debate de Elena y María*. James Franklin Burke (1974: 250) reconoce la relativa frecuencia del concubinato clerical. El tema del concubinato, amancebamiento y la barraganía aparece analizado en G. Duby (1999); Mª Teresa López Beltrán (2006) y José Luis Pérez López (2004).

[25] V. Reynal (1991: 103). También A. Castro sostiene esta idea (1984).

[26] Este cuadro de la sierra indicaría la necesidad de probarlo todo (950a), ya que hasta ahora las mujeres han sido de ciudad, plasmaría la realidad de los más desfavorecidos, y, por último, plantearía una nueva definición de buen amor: aquel que logra la consecución placentera del amor a través de la posesión (Reynal 1991:118).

[27] Según ella, uno de esos temores es el que origina el "otro sexo" (1993–1994: 47–52). Para Haywood (2004) en la descripción de Alda se produce una inversión carnavalesca de la descripción femenina hecha por don Amor. También Gybbon–Monypenny habla de "grotesca caricatura de la sensualidad" (*LBA* ed. 1988: 57).

sexuados, entre los que incluye la "mujer viril". La mujer es, en este caso, un peligro por antisocial, perversa y destructiva, que amenaza con su fuerza y poder el dominio del varón. Todo ello envuelto en una fuerza de atracción–repulsión de difícil tensión. En esta complicada línea de pulsión sitúa Mª Eduarda Mirande (2001: 84) el concepto de lo monstruoso apoyándose en las ideas postuladas por Georges Bataille (1957). Se insiste también aquí en los rasgos masculinos de las serranas, fundamentalmente de Alda, cuya descripción supone una inversión desordenada de las características ideales. A ella se le atribuyen, además, adjetivos y construcciones comparativas propias de los animales: *cabellos de corneja lisa*, dientes *caballunos*, pisada de *osa*, boca de *alana*... Poco a poco se van borrando los atributos femeninos para crear una imagen monstruosa, fantasmagórica, con la adición de vello, barba, voz *gorda e gangosa...;* en definitiva, la finura y delicadeza de las extremidades en particular y del cuerpo en general se metamorfosean a partir de una concatenación de hipérboles que conforman esa figura "grotesca".

Otro elemento aparta estos "seres" de las damas anteriores: su lujuria[28], asociada a lo diabólico[29]. Para Mirande esta configuración monstruosa se sitúa dentro del discurso misógino del pensamiento clerical, como manifestación metafórica del imaginario medieval en torno a la mujer y a lo femenino, el estigma de toda la descendencia de Eva como castigo al pecado de la "caída". La mujer transgrede los límites de lo razonable y ordenado, con lo que la preservación del orden social pasa por la vigilancia del cuerpo femenino y las prohibiciones respecto a la sexualidad[30]. Sin embargo, no comparto la teoría sobre la misoginia del Arcipreste. Creo más bien que juega con dos géneros: el discursivo conocido como "Injurias contra las mujeres" o *Querella de las mujeres*[31] y la pastorela clásica provenzal[32]. Juan Ruiz se recrea en las escenas eróticas a través de los únicos seres con los cuales podía ser explícito, entre otras cosas porque el tema erótico sólo podía mostrarse bajo una perspectiva cómico–bufa[33]. Una vez más adopta la actitud goliárdica. Se trata de enseñarnos el arte poético[34] en todos sus géneros y explotando todas sus posibilidades, al fin y al cabo ése era uno de los propósitos de su obra. Nos encontramos aquí con la aceptación de un amor sin los tapujos e impedimentos sociales, a los que viven ajenas las serranas. A pesar de la fealdad que las caracteriza, a unas en mayor grado que a otras, el Arcipreste encuentra en ellas algo positivo: su actitud activa en el amor frente a la pasividad de las otras mujeres. Las serranas son más "naturales", están más cerca de ese ámbito salvaje[35], primitivo, propio del medio natural y que, en

[28] Recordemos que para el mundo medieval lujuria equivale a sexualidad.

[29] Para los aspectos de la virilidad y la relación con lo diabólico vid. L.M. Haywood (2004: 445).

[30] Y la necesidad de ejercer un control estricto sobre la sexualidad femenina (Duby 1999: 43)

[31] De gran repercusión como se puede deducir de la abundancia de testimonios y debates a que da lugar en esta época, vid. Ángela Muñoz (2006). Según esta última, además, con la *Querella* surge la caracterización genérica del colectivo femenino.

[32] Este aspecto lo desarrollo más en mi artículo (2004: 341–348). Las aventuras del Arcipreste en la sierra cuentan con una extensa bibliografía recogida, entre otros, por J. Joset en su edición del *Libro de Buen Amor* (1990).

[33] Sobre la importancia de la risa y su relación con la Iglesia vid. E. Robert Curtius "Bromas y veras en la literatura medieval" (2, 1995: 594-603). También Otis H. Green (1969) y A. Castro (1984: 359). Harvey Cox (1983) refiere la existencia en la Edad Media de una festividad popular, las fiestas de locos, que daba rienda suelta a todo tipo de diversiones en que la fantasía hacía posible la inversión de la jerarquía de valores medieval.

[34] Asimismo A. Castro (1984) sostiene la tendencia del Arcipreste al juego verbal y el deleite que encuentra en ello.

[35] Haywood (2004: 444) apunta la existencia de vínculos entre Alda y los hombres salvajes. Analiza, además, en la figura de Alda el simbolismo del bestiario medieval y su relación con los distintos pecados.

consecuencia, parece inherente a la mujer de campo. Ésta es la razón por la que las "recomienda" *a los que quieran casarse*[36] para que *aquí no sean sordos* (1014d). El virtuosismo de nuestro clérigo emerge de nuevo cuando, en un alarde poético, nos muestra el reverso de este grotesco personaje en la "Cántica de Serrana". Su intención ahora consiste en establecer la yuxtaposición entre imagen ideal y loco amor, el mundano de las mujeres, con la intención de "desenmascarar la verdad sobre la naturaleza femenina" (Haywood 2004).

La juventud, asociada a la belleza, es característica común a todas las mujeres del libro exceptuando la sexta: una vieja de la que muy poco se sabe, pues su aventura se cuenta en pocas estrofas (945–947). El polo opuesto a ésta última es la quinta dama: una *niña* (911b). Como fruto del empeño en la seducción de la mujer ajena, la realidad social del XIV mostraba la preferencia masculina por esposas cada vez más jóvenes (15, 14, e incluso 13 años) que aseguraran su honestidad, su virginidad, la paternidad de los hijos y la transmisión del patrimonio.

Noble / Villana

Si podieres, non quieras amar muger villana/ que de amor non sabe, es como bausana (431). Tras la lectura de estos versos, advertimos la otra gran característica del modelo de mujer "ideal" pero real: su clase social, a la que van adscritas la cortesía, la prudencia y la cultura. Y efectivamente el abanico de modelos femeninos representados nos muestran su preferencia por la mujer noble. Noble es la primera dama (77–79), la tercera –la dueña ençerrada– *dueña de buen linaje e de mucha nobleza* (168a); la cuarta, doña Endrina, *fija de algo en todo e de alto linaje* (583); de la quinta dice *niña de pocos días, rrica e de virtud* (911b); la undécima, una viuda *muy rrica e bien moça* (1318b); la duodécima, otra viuda, es *dueña fermosa* (1322); y el *alto cuello de garça* (1499) de doña Garoza apunta a su ascendencia noble, además de sus modales y cultura. A través de estos versos se perfilan las características físicas de la dama (rostro, ojos, cejas...), pero también su estatus, ya que el Arcipreste aparta explícitamente a la mujer villana; y ello porque durante esta época se produce una clara separación entre la noble o dueña y el resto de las mujeres[37], lo que afecta tanto a la valoración que se hace de ellas como a su protagonismo social (Fernández Álvarez 2002: 77). Esta preferencia por la mujer de categoría superior iba relacionada con su educación y aseo, rasgos y hábitos de los que adolecían las demás. En cualquier caso, tampoco es un rechazo absoluto, sólo "si se puede" es preferible la dama noble, sin embargo si el imperativo o impulso pasional natural así lo requiere, no es forzoso negarse al goce, placer y deleite que pueden proporcionar. El protagonista del *LBA* pertenece a una clase social de categoría dentro de la sociedad rural hispana[38], pero con competencia como la suya –"ricoshombres" poseedores de grandes riquezas y posesiones– ha de acercarse a los casos que le "convienen", según las agudas indicaciones de don Amor (430).

[36] Casarse tiene aquí el significado de *mantener relación sexual.*

[37] Esta distinción se aprecia en varias ocasiones a lo largo de la obra: *las dueñas e las mugeres deven su rrespuesta dar* (679), palabras de doña Endrina que ponen de manifiesto esa diferencia; en la copla 168 afirma el autor que la mujer *cuerda e de buen seso, no sabe de villeza;* y en la 430, *Si quisieres amar dueñas o otra qual quier muger...*

[38] El matrimonio se hallaba profundamente mediatizado por el origen y la posición social del grupo al que se pertenecía, además de otros obstáculos culturales o económicos (López Beltrán 2006). D. Melón hace uso del engaño para poder conseguir a Doña Endrina, evitando así la barrera social existente entre ambos.

Además del estatus (dueña /villana), otro criterio de selección es su situación civil[39] (doncellas, casadas, viudas y religiosas). La exclusión de las casadas[40], concebidas como fruto prohibido, se observa en las coplas 794cd , 795ab y 1330:

> Pues a la mi señora cras le dan marido,
> toda la mi esperança pereçe e yo só perdido.
>
> Fasta que su marido pueble el çementerio,
> non casaría con migo, ca sería adulterio.
>
> E desque fue la dueña con otro ya casada,
> escusó se de mí, e de mí fue escusada,
> por non fazer pecado, o por non ser osada;
> toda muger por esto non es de omne usada.

Y ello no se debe precisamente a la ortodoxia del autor, quien no sólo omite premeditadamente cualquier mención acerca de la natural meta amorosa: la propagación de la especie, sino que, además, proclama el placer como esencia y fin del amor (Ferraresi 1980: 237). Dos aspectos más que le obligaban a jugar con la ambigüedad. Según el discurso teológico, el matrimonio sirve al hombre para controlar a su esposa y a la mujer para librarse de la condena eterna a la que la conducían sus flaquezas; es decir, la maternidad[41] la redimía, con lo que la reproducción se va a convertir en su principal función[42] y sólo bajo los fines legítimos del sacramento se justifica el acto sexual. Si en muchos aspectos Juan Ruiz actúa como trovador[43], aquí se aparta, ¿no será que al fin y al cabo su condición religiosa asoma por encima de su jovialidad y jocosidad?

Sí aparecen, en cambio, las viudas, que debieron de representar un grupo numeroso en la sociedad del XIV. La viudedad permitía a la mujer salir de su estatus de minoridad[44]: se convertía en cabeza de familia, era censada como tal y su presencia social y jerarquía era mayor que en las solteras y algunas casadas. Prueba de ello es que a las viudas se les podía confiar puestos que no hubieran obtenido las anteriores (Fernández Álvarez 2002: 126). Pero, por otro lado, quedan en una situación de indefensión[45] ante el varón, lo

[39] Siempre en términos de su relación con el hombre.

[40] Ello pudiera deberse a las duras normas en torno al adulterio (795) y su castigo correspondiente, o simplemente tratarse de una muestra de respeto. La esposa fiel no aparece retratada en el *LBA*, no obstante ésta asoma constantemente entre líneas como reguladora de la sociedad que sirve de asiento al mundo reflejado por Juan Ruiz (Reynal 1991: 51).

[41] Por supuesto, maternidad dentro del matrimonio y exceptuando a quienes hayan optado por la virginidad, estado de máxima virtud e idealización de la dama, como modelo más parecido al de la Virgen, en un periodo de gran devoción mariana.

[42] Sobre la necesidad de contraer matrimonio y las dificultades que se encontraba la mujer en el camino, así como los castigos al adulterio femenino vid. Mª Teresa López Beltrán (2006).

[43] La relación del amor cortés con el *LBA* se manifiesta en gran parte del vocabulario "técnico" y los símbolos utilizados (Green 1, 1969 y Gybbon-Monypenny ed. 1988).

[44] Ello ocasionaba en muchas ocasiones una merma socioeconómica notoria. Tengamos en cuenta que con la muerte del marido cesaban los ingresos y que, como esposa, su presencia en el mundo laboral había sido nula; por tanto, en su condición de viuda, los trabajos a los que podía acceder no la sacaban de la pobreza. Algunas recibían una cuantiosa herencia que les servía para atraer a los hombres, otras se volvían a casar para incrementar su patrimonio pensando en sus hijos, y, finalmente, otras mantenían íntegra su hacienda y cierto prestigio de viudez.

[45] Vicente Reynal (1991: 89). Las viudas eran muy solicitadas y no siempre como esposas, sino como amantes. La indefensión social y la necesidad de remediarla queda patente también en la anécdota que cuenta Rosa Rossi

que arguye Trotaconventos para convencer a Dª Endrina de la necesidad de casarse don Melón[46].

La representación de la dueña "encerrada" no se ejemplifica únicamente en la tercera dama *–doncella–*, sino que el protagonista ha de sortear en numerosas ocasiones la vigilancia a la que los padres sometían a sus hijas, a fin de apartarlas de las debilidades de la carne mediante el encierro. Así ocurre con la quinta dama *–doncella–* y con doña Endrina[47]. El férreo control que pesa sobre ellas pasa de padres a maridos y el honor doméstico depende de la conducta de las mujeres (Duby 1999) en una sociedad tan proclive a inducirlas a abandonar los preceptos inculcados[48]:

> Tiene omne su fija de coraçón amada,
> loçana e fermosa, de muchos deseada,
>ençerrada e guardada, e con viçios criada;
> do coída tener algo en ella, tiene nada. (394)

La insistencia en esa vigilancia constante mostraba asimismo la desobediencia (523) y la necesidad de aguzar el ingenio para desembarazarse de tanta protección. De hecho, las duras restricciones indicaban que las mujeres no eran tan pasivas como la realidad social quería[49], ya que su rechazo hacia las normas del patriarcado viene de lejos, aunque se tratara de episodios aislados[50]. Es por ello por lo que el trabajo de las alcahuetas debía de estar bastante extendido y solicitado. El carácter innovador de nuestro poeta asoma una vez más al manifestar su desacuerdo con el aislamiento femenino, aunque, bien es verdad, pudiera estar motivado por el interés.

La cultura es un rasgo asociado a la nobleza, aunque debemos partir de las limitaciones impuestas a la mujer también en este aspecto durante la Edad Media. De entre las nobles, sólo en el caso de la quinta dama se alude a su ausencia de modales y educación; de ella se dice que *era como salvaje* (912), tal vez debido a su corta edad: recordemos que era niña de *pocos días* (911). La primera, en cambio, la *dueña letrada, sotil y entendida* (96), va a representar ese grupo de la aristocracia que aprendía a leer y a escribir, junto a conocimientos generales sobre artes y ciencias. Con esta dama el juego dialéctico basado en argumentos sutiles, fábulas y canciones es mayor[51].

(2000: 27) sobre la madre de Cervantes, la cual se hizo pasar por viuda para lograr la conmiseración de las autoridades públicas y conseguir así la libertad de sus hijos cautivos.

[46] "Hay que añadir que, cuanto dice el Arcipreste de Endrina, se atiene a la realidad histórica" (Reynal 1991: 91). Asimismo el texto evidencia la necesidad de esperar un año de riguroso luto, antes del cual no podía contraerse matrimonio, tal y como dictaban las reglas sociales.

[47] En la tipología de McLoughlin (2002: 33) estas dos últimas forman el grupo de las "perdidas", dada la situación de deshonor en que caen a causa de su entrega amorosa.

[48] *Mas guarda me mi madre, de mí nunca se quita* (845b), le confiesa Dª Endrina a Trotaconventos. Además del celo y la vigilancia, se pone de manifiesto la necesidad de consentimiento materno/paterno en el matrimonio y, por supuesto, los acuerdos matrimoniales. Otros ejemplos se encuentran en los consejos de doña Venus al Arcipreste (643).

[49] María–Milagros Rivera (2006: 745–765) analiza un espacio en el que determinadas mujeres consiguieron relativa libertad o lo que ella llama "formas libres de vida femenina" y, sobre todo, la trascendencia social e histórica que tuvieron. Afirma además que los siglos XII y XIII fueron los más propicios para la libertad femenina.

[50] Es en el siglo XX cuando se produce la conciencia de la mujer como entidad independiente y real cuyo continente femenino se asienta en una base teórica que le da solidez y seguridad (Rossi 2000: 47).

[51] Por el contrario, los hombres despreciaban estas actividades para dedicarse a las artes marciales y a guerrear.

La oposición a la mujer noble es la villana. Fundamentalmente no tanto por su estatus, cuanto por su actitud ante el amor. Son bastas, desgarbadas, carecen de mesura, comedimiento, sensatez..., en definitiva de todas aquellas características que deben coronar a la mujer. En este sentido doña Alda (la cuarta serrana) representa a la perfección la inversión de los rasgos de la mujer ideal enumerados por don Amor (441–448).

La representación de la villana se aprecia en el *LBA* en Cruz Cruzada[52] (112), cuyo oficio de panadera remite además a un eufemismo sexual (Gybbon–Monypenny 1998; Reynal 1991; Zahareas 1965). Es una mujer liviana, *sandía*, de un físico irresistible y ante la que nadie puede sustraerse. Quizás aquí radique el *si podieres* de la copla 431. Lo cierto es que el protagonista no puede luchar contra su condición natural[53] ni contra la mujer en la que *puso el ojo*. Tampoco en esta ocasión obtiene éxito alguno, al contrario, no pudo probar "la vianda", que fue saboreada por su traidor mensajero. Otro tipo de villanas, más jocoso y paródico como hemos visto, lo representan las serranas (950–1042). Éstas no inspiran sentimiento amoroso, superan al hombre en fuerza física (una lo lleva a cuestas, otra lo derriba) y lo acosan sexualmente, amenazándole si se niega a "jugar". Tienen fuerza, iniciativa e ímpetu sexual explícito, rasgos que las animaliza: se las teme como a fieras y actúan como bestias (Lacarra 1995). Villanía y marginación representa la Fulana[54]. El amor fácil se resuelve asimismo en fracaso por la imprudencia de su mensajero, ya que incluso la "fulana" quiere conservar su pundonor y recato.

La búsqueda de una mujer ideal que se asemeje a la Virgen y aúne todas sus virtudes, como se pudiera esperar de un devoto en un momento de ensalzamiento y valoración de María[55] (McLoughlin 2002: 37) pierde nitidez cuando el protagonista solicita de la dama una actitud más activa en la relación amorosa. De este modo, la línea divisoria entre la mujer "ideal" y la mujer real quedaría desdibujada, tal y como observamos en el elogio a la *mujer chica* (1606–1617).

Virtuosa / liviana

La virtud se convierte en cada uno de los retratos femeninos en un rasgo enaltecedor, y ello porque, según parámetros medievales, la dama debía ser virtuosa y honesta. Esta honestidad (Lacarra 1995: 21–67) se traducía en castidad para las casadas y virginidad para las doncellas. Otros rasgos derivados eran la humildad, templanza, modestia, obediencia, la mesura y la cordura.

De lo arriba dicho, se puede deducir que las cualidades de las damas en el *LBA* parten del canon de la mujer ideal, tal y como la vemos en el *fin'amors*, sin embargo aparece también la representación más mundana y "cazurra" (Joset 2002). Se trata de un amor humano, esto es, un amor en el que lo carnal y espiritual van unidos (Reynal 1991: 21; Celaya 2005: 19). Lejos de cualquier idealismo, nos paseamos por una galería de mujeres

[52] En la tipología femenina establecida por Luciana McLoughlin (2002), Cruz Cruzada se halla en el cuarto grupo, "la fácil", separada de las serranas, que son " las *grotescas*". Para el análisis de una y otras vid. su artículo (2002).

[53] Según la visión del mundo de la obra, y bajo el fondo ideológico de la tendencia a los contrarios, el ser humano está sujeto a dos tendencias opuestas: el poder del espíritu y la debilidad de la carne (Celaya, 2005: 19).

[54] Estos episodios son un reflejo social de la mujer desfavorecida (Reynal 1991: 48). Vid en Reynal la relación entre la prostitución y los ejemplos de Cruz Cruzada, las serranas y la Fulana. De comercio sexual habla A. Castro (1984) estableciendo la diferencia literaria y estilística entre los amores nobles y los rústicos en referencia a las serranas.

[55] Algo que se refleja en la literatura mariana de la época, a la que no es ajeno el *LBA*.

de *carne y hueso* que despiertan la pasión del poeta y uno de sus instintos más naturales y primitivos: su sexualidad.

Se desea una mujer noble, honesta, en el sentido más material, dionisíaco y erótico[56] del término, se la "corteja", pero su "resistencia" ha de permanecer inalterable, para preservar esos valores hasta el matrimonio. Aquí radica la diferencia entre la mujer buena, que acata los principios establecidos por los varones, y la mala. Las dueñas están regidas por el mandato social que les obliga a rechazar la sexualidad fuera del matrimonio[57]. En este sentido adquiere dimensión real que junto con la naturaleza del amor, se halle la naturaleza del pecado, porque amor y pecado en la tradición medieval van unidos:

> E yo, como só omne commo otro pecador,
> ove de las mugeres a las vezes grand amor (76ab)

Y aquí sobreviene una nueva pirueta de nuestro histriónico trovador: para advertir de lo malo hay que probarlo y conocerlo, como buen moralista y cristiano, pero asimismo para quedarse con lo mejor (76cd), en otra forma de entender el "buen amor"[58]. En su lección de "enseñar deleitando" el poeta muestra con sutil descaro el loco amor como ejemplo a "no seguir", para evitar sus trampas, pero asimismo muestra el recorrido, el camino[59] para aquellos que quieran seguirlo; éste es el guiño del Arcipreste, quien pretende dar[60] solaz al caminante.

El protagonista masculino del *LBA* busca y selecciona mujeres atractivas que, además, sean "placenteras". Frente al papel que les atribuía el "ordo naturalis"[61] y de acuerdo con el marcado carácter transgresor de la obra, el Arcipreste presenta un muestrario de personajes femeninos con cierta participación e iniciativa, bajo una perspectiva que anticipa nuevos tiempos: los del Renacimiento. Esta mujer toma partido y puja por definir su puesto y personalidad. La obra, a través de la transgresión sexual de la Iglesia, muestra el derrumbamiento del fundamento ideológico medieval[62] y su creciente y fascinante impulso vital hacia el otro sexo adelantándose así a los tiempos venideros (Ferreras Savoye 1995: 84). Así, este *ars amandi* (Green 1969: 65) persigue la consecución placentera del

[56] Para A. Castro (1984) el *LBA* es la representación en castellano de una literatura erótica árabe de la que parte Juan Ruiz. Este influjo y conocimiento del arte islámico explicaría –según él– ese juego especial de amor divino–amor humano, amor bueno–amor loco, irradiado de sensualidad y carnalidad, sólo atribuible a la influencia oriental. El mudejarismo se vería asimismo en el ideal de belleza femenino de la obra. Influencia mudéjar también le atribuye J. Goytisolo (1985: 19). La mezcla de la inmoralidad y la devoción, de lo religioso y lo profano es recogido asimismo por Federico Carlos Sáinz de Robles en su edición al *Libro de Buen Amor* (sf). En el lado opuesto se sitúa A. Linaje Conde (2004: 202), para quien habría que anteponer la influencia de la tradición latina y cristiana a la mudéjar.

[57] Y todas lo acatan por convicción o necesidad: o lo rechazan o se casan, y si transgreden, mueren. Esto último me lleva a plantear si es una condena "lógica" consecuencia del "pecado" cometido.

[58] Como amor físicamente consumado.

[59] V. Reynal (1998) y Gastón Celaya (2005: 18).

[60] Según la reglamentación de la época (*Libro de las donas*, por ejemplo), el solaz era una de las causas que podían llevar a un hombre a la lujuria (García Velasco 2000: 187).

[61] En este sentido, el papel tradicional les imponía carecer de iniciativa amorosa, por ejemplo (Reynal 1991: 16–17).

[62] Según Foucault (1999) la trasgresión en el terreno sexual es contemporánea de la consciencia histórica de "la muerte de Dios" y consistente con ella, esto es, con el hundimiento del viejo edificio medieval del saber religioso.

amor[63]. De hecho el ideal de belleza femenino no es platónico, *sino que responde a una exigencia del ser humano* (Fernández Álvarez 2002: 91). Una mujer hecha para gozar y para hacer gozar con el amor, en otra forma de *aprovechar deleitando* que sirve de juego al Arcipreste en ese continuo ir y volver de ambigüedades y piruetas con que se complace y nos complace.

El goce, el deseo, la pasión como motor principal, empujan al protagonista hacia la búsqueda de una mujer tras otra con la finalidad de saciar ese impulso natural. Pero no es un anhelo únicamente masculino, sino también femenino[64], como se reconoce en varias ocasiones:

> Desque una vez pierde vergüença la muger
> más diabluras faze de quantas omne quier (468cd)
>
> Muger, molino e huerta sienpre querié grand uso;
> non se pagan de disanto, en poridat nin a escuso;
> nunca quiere olvido, trovador lo conpuso (472bcd)
>
> El miedo e la vergüença faze a la mugeres
> Non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres;
> No finca por non quierer[...] (634abc)

Así pues, el deseo amoroso vence a la mujer[65], quien, presa de la pasión, olvida su cordura y deja paso a la irracionalidad del sentimiento; se desinhibe, de ahí que sea capaz de hacer "diabluras"[66]. Sobrevienen aquí dos rasgos asociados a la virtud: la cordura y la mesura, adscritos a la nobleza (la mujer *cuerda e de buen seso, no sabe de villeza*, 168) y siempre en relación con la experiencia sexual. *De dueña mesurada siempre bien escreví* (107), afirma refiriéndose a la primera dama; *cuerda e de buen seso, cortés e mesurada* (168–169) es la tercera; *mesurada* (581), *mansa, sosegada* (669) es doña Endrina; dueña de virtud es la quinta (911); buena dueña (1325) la duodécima; Dª Garoza *avié seso bien sano; era de buena vida, non de fecho liviano* (1347); y *buen seso* (1508) muestra asimismo la mora. La preocupación por mantener el control sobre el propio sentimiento para evitar perder el "seso" (y con ello el honor) se observa en Dª Endrina, quien no quiere que su madre piense que anda con seso vano (686), o en la negación *Non soy yo tan sin sesso* (173) de la tercera dama. La conducta virtuosa que se exige de la dama, difiere de la que se espera de la villana. En esta última existe más permisividad: no se trata de amor, sino de juego, y se le presume una ligereza que se acepta, por ello tampoco se le exige castidad (Lacarra 1995: 165). De ahí que el comportamiento amoroso de la villana en el *LBA* sea más natural y abierto que el de la dueña. Quizás la imposibilidad de hablar mal de la mujer noble (108ab) obligue al autor a asignarle una actitud más recatada, a pesar de que se reclame su protagonismo sexual.

[63] Finalidad que es propia de la naturaleza humana, más inclinada al mal y al pecado que al bien (Jacques Joset 2004: 111).

[64] Ese imperativo es explícitamente masculino en el *LBA* al desear *haber juntamiento con hembra placentera* (71), pero también femenino: *en la dueña lo veo/ que vos quiere e vos ama e tiene de vós desseo* (807).

[65] Así en las coplas 472, 474 (todo el cuento de Pitas Payas muestra la necesidad de la mujer por tener amado /amante), 520, 524, 526, 710 (Trotaconventos a Doña Endrina) o 837, por ejemplo.

[66] Nótese el uso del término aplicado a ese acto de irracionalidad femenino. En la época, no creo que sea ésta la intención del Arcipreste, la relación de lo diabólico con la mujer está muy bien documentada, idea que con carácter humorístico nutrirá gran parte de nuestra literatura áurea (*La dama duende*, por ejemplo).

No obstante, la cordura y la mesura deben estar en la casa, en el gobierno doméstico de la mujer; pero en la relación amorosa estas cualidades deben desaparecer, porque, lejos de la mujer sumisa dibujada por la ortodoxia religiosa, el *LBA* busca la dama pasional, la ardiente, la participativa. No se trata ya sólo de un ser pasivo objeto de deseo. Ese contraste de comportamientos se formula de forma más clara en la descripción de la *mujer chica: En la casa cuerda, en la cama muy loca* (446, 1609). Ahí radica la novedad del modelo femenino de Juan Ruiz y su representación más moderna, como precursora del "ángel del hogar"[67] que nos dibujará la sociedad del XVIII y del XIX. La mujer adquiere así un protagonismo en el ámbito doméstico desconocido hasta entonces, como gestora del hogar y motor de una nueva sociedad que preconiza el amor, el placer, la diversión y la vida. Se invierten los términos de la oposición amor bueno o espiritual / amor salvaje o carnal procedente del deseo, tal y como se entendía en la Edad Media.

Según creencias medievales, la mujer lleva inherente ya en su propio ser y existencia, la pasión y su imposibilidad de dominarla. Esta debilidad carnal (Duby 1999: 43) que le atribuyen los discursos eclesiástico, jurídico y científico –que el Arcipreste debía de conocer bastante bien, pues sus autores y difusores compartían los mismos gremios o estamentos– justifica su inferioridad y sumisión con respecto al varón (Lacarra 1995: 27). Su sensualidad, locura y tendencia a la lujuria provocan su propia perdición, como asegura don Amor:

> Quando sonençendidas e mal quieren fazer,
> alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder (469cd)

Pero también la destrucción[68] ajena (la del hombre). Para la ortodoxia religiosa, la mujer representa la tentación demoníaca que condujo al hombre al pecado[69]; por eso cuando la mujer transgrede las reglas fijadas –fijadas históricamente por el hombre– supone un peligro para el sistema. El Arcipreste pone en evidencia, una vez más, el derrumbamiento del entramado ideológico medieval cuando la irracionalidad o locura femenina se experimenta en el *LBA* por propia iniciativa. La mujer no está dominada por su cuerpo, según sostenían los medievales, sino que ella es su dueña y dominadora. El equilibrio de la oposición razón / amor se rompe cuando desaparece la línea existente entre el amor espiritual y el amor carnal, es decir, cuando se convierte en un sentimiento irracional que origina la pasión y el deseo por el otro cuerpo. La diferencia fundamental entre el deseo masculino y el femenino es que en la mujer aparece reprimido por uno

[67] Este término se consolida con la publicación de *El ángel del hogar*; "obra moral y recreativa dedicada a la mujer", de Pilar Sinués (1859). El modelo de mujer representado designa la vida doméstica como campo propio y natural de la mujer; la mujer ha nacido para amar a su familia y a Dios y para sacrificarse por el bienestar de los padres, marido e hijos. Sobre este tema vid., entre otros, Susan Kirkpatrick (1991), VV.AA. (ed. S. Kirkpatrick 1992) y VV.AA. (ed. Marina Mayoral 1990).

[68] La mujer cuya mirada lleva a la destrucción y la identificación del amor como una enfermedad que puede conducir a la locura, cuando se deja llevar por lo mundano y físico, es analizado por Montserrat Escartín Gual (2002). La relación amor–locura se pone de manifiesto también en A. Castro: *Juan Ruiz, autor cristiano, marcará el amor carnal con el estigma de la locura, pero se detiene en su goce como si no lo fuera* (1984: 372).

[69] La práctica sexual y el uso erótico del cuerpo llevaron consigo la transmisión del pecado original (Aparicio Maydeu 1992: 12). García Velasco (2000) analiza los pecados capitales y su consideración durante la Edad Media. Advierte, además, que todas las advertencias y los discursos se dirigen al hombre y no a la mujer (exceptuando a la religiosa), lo que evidencia el segundo plano que ocupaba en la sociedad.

de los imperativos sociales más fuertes: "la necesidad de guardar la castidad, el honor". Mujeres sujeto que ejercen su voluntad negativamente, dado que la presión social les obliga a rechazar ese amor (Ferreras Saboye 1995: 82).

En ese difícil estado de tensión /distensión aparece el castigo al pecado[70] de la lujuria. Según nos dice A. Castro (1984: 359) *el cristiano medieval no se abstenía de vivir en la carne, pero sabía que era pecado hacerlo, aunque se obstinara en él y lo convirtiese en tema de la literatura cómica.* No obstante, esta vez sí plegándose a las directrices morales de la época, el castigo al pecado de la lujuria es la consecuencia lógica de tales actos, por lo que la sanción social y el miedo al castigo divino es la base del rechazo de las dueñas, que responden así conforme a la virtud que se espera de ellas en pro de su honor, fama y alma (173, 848, 1369,1385); incluso la Fulana habla de pecado ante las propuestas del mediador[71]. La mayor laxitud en el control de las villanas explica que este castigo sólo lo sufran las nobles "livianas". Son realmente las dueñas quienes transgreden las normas y se salen del estereotipo de mujer buena. Ni Cruz Cruzada ni las serranas sufren pena alguna por su entrega; en cambio, las dueñas que caen en la tentación y son *vencidas* (Dª Endrina, 685) reciben en la obra un doble tratamiento: la muerte o la condena en vida.

Tal es el caso de la quinta dama quien *ovo por mal pecado la dueña a fallir* (943); lo mismo sucede a Dª Garoza, cuya muerte deja al protagonista de nuevo sin amor. La relación entre el amor y la muerte en estos dos casos en que se puede entrever que el amador consigue su objetivo es más que evidente para Gybbon–Monypenny[72]. Al desviarse del camino de la virtud se apartan de la norma, caen en la tentación e incurren en el pecado. El caso de Doña Endrina es distinto, aunque concluye aparentemente con final feliz (891, *Doña Endrina e Don Melón en uno casados son*). Este personaje femenino carga con todo el peso del remordimiento (882–885), del que es ajeno el varón que comete el mismo acto. Su castigo y penitencia consiste en tener que ocultar su deshonor con el silencio y la obligación de contraer matrimonio con quien previamente la ha engañado. Las palabras de Trotaconventos: *lo que nunca se puede rreparar nin emendar / debe lo cuerda mente sofrir e endurar* (887), y las advertencias del poeta a la mujer (892; *en ajena cabeça sea bien castigada*, 905d) demuestran el sufrimiento, resignación, y, en definitiva, el castigo a la dama[73].

¿Se trata de otro juego de estilo basado en la presencia de la ambigüedad que lo tiñe todo o, por el contrario, surge el afán moralizador del clérigo ante su auditorio? Como en tantos y tantos versos de la obra y siguiendo el camino dictado por el propio Arcipreste, ahora le toca al lector hacer la interpretación oportuna, *ca tú entenderás uno e el libro dize ál* (986d).

La visión positiva de lo femenino

> Mucho sería villano, e torpe pajés,
> si de la muger noble dixiese cosa rrefez (108ab)

[70] No me refiero aquí al pecado del varón, que como hemos visto se reconoce "pecador", sino al cometido por las mujeres y el castigo, si lo hay, que les sobreviene en los distintos casos.

[71] Sin embargo en este caso el guiño es evidente: está aludiendo al "pecado" de la indiscreción, por ello lo rechaza (1625).

[72] Algunos estudiosos albergan dudas en torno a la entrega o no de la monja. Vid. Gybbon–Monypenny (1988) . Versos como 1503ab, 1502d o 1506d parecen indicar que el amor se consuma físicamente.

[73] También Gybbon–Monypenny (1988: 35) sostiene que este episodio carece de final feliz.

Incluso en estos casos de "dueñas pecadoras", cuya pasión descubre su capacidad amorosa (loco amor–buen amor), llama la atención el trato positivo[74] que reciben del autor, quien arguye dos motivos fundamentales: uno de índole religiosa –como siervo de Dios–, según la cual el amor de Dios es tan grande que no puede darle nada malo al hombre (109); el segundo, de naturaleza amorosa –como siervo de amor– asegura que si la mujer no fuera digna del hombre (si fuera *mala cosa*, 109), el amor no tendría tantos presos (110). Sin embargo, en esa inevitable tensión entre el predicador sesudo y el mancebo desenfrenado (Castro 1984), aconseja a las damas que sean prudentes:

> Dueñas, aved orejas, oíd buena lición:
> entendet bien las fablas, guardat vos del varón; (892)

Juan Ruiz proyecta sobre la mujer una visión innovadora por encima del concepto que de la misma se tenía en su época[75]. Aun dentro de los parámetros medievales, se trata de una mirada positiva (Reynal 1991: 36), que se aleja de la corriente misógina y antifeminista medieval[76] de muchos de sus contemporáneos[77]; sin embargo, no "podía lanzarse en forma desafiante en contra de una larga tradición antifeminista" (Reynal 1991: 36), tal vez por ello algunas aventuras concluyan en muerte o condena.
Pocos son los comentarios negativos dispersos en la obra. Uno de ellos se produce en el relato de Pitas Payas, cuando el poeta afirma:

> Commo en este fecho es sienpre la muger
> sotil e mal sabida[...] (484ab)

Sin embargo, no se detiene en la infidelidad como "pecado", ni se observa intolerancia, ni existe un comentario negativo al respecto[78], sólo se evidencia su astucia[79], y a quien está realmente criticando es a los hombres que "descuidan" a sus mujeres. Una vez más el autor prefiere el juego y aparta las directrices morales: se centra en el ingenio femenino olvidando el adulterio. En las coplas 402–403[80] se leen algunos comentarios misóginos cuya responsabilidad recae, sin embargo, en don Amor y no en las propias mujeres; y la crítica de la copla 790 tal vez haya de interpretarse más bien como un tópico poético

[74] Rosa Bobes Naves (1982) y J. L. López Pérez (2004: 299) defienden la visión positiva y optimista del Arcipreste con respecto a la mujer, definida como "fe feminista" por McLoughlin (2002: 37).

[75] *Juan Ruiz inaugura entre nosotros la mirada cristalina hacia la naturaleza, a la que no ve como corrompida, y hacia la mujer, a la que considera buena y no mala, ni inferior al varón conforme había sido tradicional estimarla desde aún antes del cristianismo, a partir de la literatura misógina helenístico–alejandrina* (Reynal 1991: 20). Obviamente la cultura de nuestro clérigo lo haría conocedor de las leyes que protegían a las mujeres en cuanto a unos derechos básicos mínimos. Para Reynal se da en él una "actitud revolucionaria para su época", aspecto innovador en el que quiero insistir.

[76] Aquella que relaciona a la mujer con la tentación y con el pecado, no ajena al Arcipreste, pero a la que éste da la espalda, como ya ha sido señalado en el presente trabajo. No es nada nueva la identificación de la mujer con la tentación, idea que inaugura toda una tradición sobre la visión judeocristiana de la mujer.

[77] En este sentido, el Arcipreste es un adelantado de su época. Piénsese por ejemplo en Luis Vives, el Arcipreste de Talavera... Más tarde nos encontraremos, siguiendo este camino, con *La perfecta casada*.

[78] Teniendo en cuenta que es la infidelidad femenina y no masculina la que se da en el episodio, los moralistas de la época hubieran tenido mucho que decir, con toda seguridad.

[79] Para Reynal (1991: 51) esta creencia en la astucia femenina debía de estar socialmente extendida y por tanto ser reflejo de la realidad.

[80] Esta crítica es considerada por McLoughlin como una verdadera diatriba antifemenista (2002).

requerido por las lamentaciones y denuestos de un corazón herido: el de don Melón, quien ha sido rechazado por doña Endrina (Reynal 1991: 91):

> ¡Mugeres alevosas, de coraçón traidor,
> que non avedes miedo, mesura nin pavor
> de mudar do queredes el vuestro falso amor!
> ¡Ay muertas vos veades, de tal rravia e dolor! (790)

En el elogio a la mujer chica se introduce una identificación entre la mujer y el mal:

> del mal tomar lo menos, dize lo el sabidor;
> por ende de las mugeres la mejor es la menor. (1617cd)

Se trata, en este caso, de una concesión a una idea, muy extendida en la época, cuya estela llega hasta nuestros días, como motivo de bromas y veras, y a la que resta credibilidad la hipótesis planteada en la copla 109, "si fuera mala cosa" la mujer..., con lo que el rechazo a tal planteamiento es evidente.

A modo de conclusión

El Arcipreste con su visión de lo femenino anticipa los presupuestos de aceptación de la diferenciación a partir del desequilibrio entre el Buen Amor / Loco Amor[81]. El poeta nos muestra los rasgos confrontados, con la intención de crear una gama de figuras femeninas existentes, reales y tangibles. Los contrastes forman así parte del propio entramado poético del *LBA*. Al Arcipreste le proporcionan el fondo ideológico de la obra, los utiliza porque conforman su universo cultural inmediato, sin embargo juega con ellos para emborronar y difuminar los perfiles exactos que les atribuía la sociedad del XIV.

A pesar de que la moda poética presentaba a la mujer como ser superior en un proceso de idealización, nuestro autor, llevado por su condición de hombre, de clérigo y sobre todo de poeta, advierte sobre el *loco amor*. ¿Y no tendrá también *loco amor* el significado conferido en el prólogo de *La Celestina*?[82].

Según Gybbon–Monypenny (1990: 61) el de la ambigüedad es un recurso estilístico premeditado con el que juega Juan Ruiz. En este mismo sentido se pronuncian Zahareas (1965) y Castro (1984), quien, además, atribuye a la influencia mudéjar[83] ese entramado y fondo poético en que los límites entre amor divino y amor humano se tornan borrosos y confusos. Esa misma confusión nubla los límites de los dualismos femeninos analizados. Así, no se puede establecer una línea divisoria tajante entre el modelo de mujer *noble*, *hermosa* y *virtuosa* marcado positivamente y el de mujer *villana*, *fea* y *liviana* considerada negativamente, ya que las interferencias entre ambos modelos son tales que desembocan

[81] El espíritu medieval se fundamenta en el contraste como sostienen Huizinga (1990), A. Castro (1984), Otis H. Green (1969), Gastón Celaya (2005) y en referencia a la mujer McLaughin (2002). En la Edad Media es palpable el contraste entre el amor carnal frente al espiritual (M. Escartín Gual 2002: 88).

[82] Rojas afirma que su obra está compuesta *en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios* (F. de Rojas 1981: 16).

[83] A. Castro (1984) compara la obra del Arcipreste con *El collar de la paloma* y establece la influencia de ésta sobre aquella partiendo de fragmentos concretos. E. García Gómez (1971: 81) en su edición de la obra de Ibn Hazm niega esta identificación, aunque sí reconoce que en el Arcipreste existen influjos árabes, y que pudo conocer de forma oral el texto de Hazm, con el que presenta pequeñas analogías.

en zonas de confluencia donde se cruzan y entremezclan. Y no existe una lateralidad definida, porque Juan Ruiz se ha esforzado por pincelar positivamente los aspectos considerados negativos tradicionalmente. Todo ello sirve para rastrear en la multiplicidad de representaciones femeninas reales, que ya no se corresponden con el modelo poético idealizado, sino que conforman un conjunto social de creciente importancia –fruto de la nueva ideología burguesa, más vitalista y hedonista– y su intento por lograr un espacio como *mujer sujeto* en la construcción del "yo burgués" –femenino– en el que pueda reconocerse como "yo libre". Todo ello enmascarado bajo el juego de las ambivalencias[84], ambigüedades e ironía, ante las cuales el lector no puede sino dejar escapar una sonrisa al desentrañar, o al menos intentarlo, la duplicidad de sentidos escondidos tras sus palabras.

[84] El doble sentido intencionado de las palabras es una de las preocupaciones del autor, como indican las repetitivas alusiones dispersas por la obra (Castro 1984).

Hermosa	**Fea**
1ª dama– *dueña letrada, sotil y entendida* (96), lo prisso (77), amor a primera vista.	7ª dama– 1ª Serrana La Chata: *la gaha rroín, heda* (961)
2ª dama– Cruz Cruzada: muy atractiva y sensual sobre la cual *puso el ojo* (112c).	8ª dama– 2ª Serrana Gadea: *serrana fallaguera* (975) *chata maldita* (977) *manos iradas* (979)
3ª dama– *de talla muy apuesta e de gesto amorosa / loçana, doñeguil, placentera, fermosa* (169).	9ª dama– 3ª Serrana Menga Lloriente: *serrana lerda* (993)
4ªdama– Doña Endrina: *¡Ay Dios, e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça!* (653).	10ª dama– 4ª Serrana Alda: vestiglo, *fantasma* (1008), *gran yegua caballar* (1010), *non sé de quál diablo es tal fantasma quista* (1011), *mala talla* (1021) Descripción (1012–1021): cabellos de *corneja lisa*, dientes *caballunos*, pisada de *osa*, boca de *alana*. barba, voz *gorda e gangosa. Dixo me la heda* (1040)
5ª dama– *fermosa* (911), *apuesta e loçana* (912).	
11ª dama– viuda *loçana, bien moça, e con mucha ufana* (1318).	
12ª dama– *fermosa de veltad* (1322)	
13ª dama– Doña Garoza: es *fermosa* (1500), *loçana* (1499); *¡Desaguisado fizo quien le mandó vestir lana!* (1499d) *¿Quién dio a blanca rrosa ábito, velo prieto?* (1500b)	
Noble	**Villana**
1ª dama– *Una dueña me prisso* (77a) *era dueña en todo e de dueñas señora* (78a)	2ª dama: Cruz Cruzada: *non santa mas sandía* (112) *panadera* (116)
3ª dama– *dueña de buen linaje e de mucha nobleza* (168a).	6ª dama– la vieja: *Una vieja* (945), *la vieja: "Áçipreste, más es el rroído que las nuezes"* (946).
4ª dama– Doña Endrina: *fija de algo en todo e de alto linaje* (583)	7ª dama– 1ª Serrana la Chata: *vaqueriza, Chata recia que a los omnes ata* ((952), *Echóme a su pescueço* (958)
5ª dama– *niña de pocos días, rrica e de virtud* (911b).	8ª dama– 2ª Serrana Gadea: *vaquera* (975), *derribó me ayuso e caí estordido* (978).
11ª dama– viuda: *era muy rrica e bien moça"* (1318b)	9ª dama– 3ª Serrana Menga Lloriente: *serrana lerda* (993)

12ª dama– *dueña fermosa* (1322)	10ª dama– 4ª Serrana Alda: *serrana* (1024)
13ª dama– el alto cuello de garça (1499) de doña Garoza (ascendencia noble, modales y cultura).	15ª dama– La Fulana, *busca me nueva funda* (1623), *doña Fulana* (1625)
Virtuosa	**Liviana**
1ª dama– *De dueña mesurada siempre bien escreví* (107)	2ª dama– Cruz Cruzada: *non santa* (112), *él comió la vianda, e a mí fazié rumiar* (113)
3ª dama– *cuerda e de buen seso, cortés e mesurada* (168–169)	4ª dama– Doña Endrina: *Fija, a daño fecho aved ruego e pecho;/ callad, guardat la fama, non salga de so lecho* (880)
4ª dama– Doña Endrina: *mesurada* (581), *mansa, sosegada* (669)	5ª dama– *Commo faze venir el señuelo al falcón/, así fizo venir Urraca la dueña al rincón* (942).
5ª dama– *dueña de virtud* (911)	7ª dama– 1ª Serrana la Chata *"Hadeduro,/ comamos deste pan duro,/ después faremos lucha"* (969).
11ª dama– *ella non la erró, e yo non le pequé"* (1319c)	8ª dama– 2ª Serrana Gadea: *"Entremos a la cabaña, Ferruzo non lo entienda"* (980), *atrevuda* (990), *endiablada* (991)
12ª dama – *buena dueña* (1325)	9ª dama–3ª Serrana Menga Lloriente– *Coidós cassar con migo commo con su vecino* (993). *Aquí avrás casamiento/ tal qual tú demandudieres* (1002)
13ª dama– Doña Garoza: *avié seso bien sano; de buena vida, non de fecho liviano* (1347).	10ª dama– 1ª Serrana Alda: *los que quieran casar se aquí non sean sordos* (1014), *"Pariente, mi choça, el que en ella posa/con migo desposa/o me da soldada"* (1027)
14ª dama– la mora *buen seso* (1508)	13ª dama– Doña Garoza: *Enamoró me la monja e yo enamoré la* (1502), *Recibió me la dueña por su buen servidor/ siemprel fui mandado e leal amador* (1503) *Dios perdone su alma e los nuestros pecados* (1506)

Bibliografía

Alonso, Dámaso, "La bella de Juan Ruiz, todo problemas", *De los siglos oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1971.

Aparicio Maydeu, Javier, "Carnaval vence a Cuaresma: algunos apuntes para una ojeada erótica a la Edad Media", *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular (siglos XI al XX)*, (ed.) Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Tuero, Madrid, 1992, pp. 11–27.

Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1957.

Bobes Naves, Rosa, *Clerecía y juglaría en el siglo XIV*, Cuadernos de estudio, 2, Madrid Cincel, 1982.

Burke, James F. "El juego de amor en el *Libro de Buen Amor*", *Actas VAIH* (1974), Centro virtual Cervantes.

Castro, Américo, "El *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita", *España en su historia*, Grijalbo, Barcelona, 1984, pp. 355–446.

Celaya, Gastón, "El *Libro de buen amor*. El arte del didactismo y la defensa", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 3, 2005, pp. 13–23.

Cox, Harvey, *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Taurus, Madrid, 1983.

Crotti, Norma Edith, "Juan Ruiz y el vitalismo del cuerpo", *La idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed. Dinko Cvitanovic, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1973.

Curtius, E. Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 tomos, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.

Duby, Georges, *El caballero, la mujer y el cura*, Taurus, Madrid, 1999.

Escartín Gual, Montserrat, "El amor en la literatura española contemporánea", *Cervantes*, 2002, pp. 77– 93.

Fernández Álvarez, Manuel, *Casadas, monjas, rameras y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.

Ferraresi, Alicia C. de, "La ambigüedad del Buen amor", *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 235– 239.

Ferreras Savoye, Jacqueline, "*El Buen Amor*, *La Celestina:* la sociedad patriarcal en crisis", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, (ed.) Iris M. Zavala, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 69–100.

Foucault, M., "Prefacio a la transgresión", *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.

García Velasco, A., *La mujer en la literatura medieval*, Aljama, Málaga, 2000.

Goytisolo, Juan, "Medievalismo y modernidad: el Arcipreste de Hita y nosotros", *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1985, pp. 15–24.

—*ABC Cultural* (núm. 472, 10–2–2001), pp. 7–10.

Green, Otis H, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969.

Gybbon-Monypenny, G.B., (ed.) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; Castalia, Madrid, 1988.

Haywood, Louise M, "El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento, Alcalá la Real, 2004, pp. 441–450.

Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, ed. Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 1971.
Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1990.
Joset , Jacques, (ed.) *Libro de Buen Amor*; Arcipreste de Hita, Cátedra, Madrid, 1990.
—, "El pensamiento de Juan Ruiz", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 105–128.
Kirkpatrick, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835–1850*, Cátedra, Madrid, 1991.
Lacarra, Mª Eugenia, "Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 21–67.
Lecoy, Felix, "Elementos estructurales en el *"Libro de buen amor"*, *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp 228–231.
—, *Recherches sur; le "Libro de buen amor"*, Droz, París, 1938.
Lida de Malkiel, María Rosa, "El estilo de Juan Ruiz y la construcción del episodio de doña Garoza", *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 239–246.
Linaje Conde, Antonio, "El mundo del Arcipreste de Hita", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 199–214.
López Beltrán, Mª Teresa, "La sexualidad ilícita, siglos XIII–XV", *Historia de las mujeres en España y América Latina, De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006 pp. 675–690.
Márquez Villanueva, Francisco, "El celibato eclesiástico en el *Libro de Buen Amor"*, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 17–33.
McLoughlin, Luciana, "Límites de una ilusión: la visión de la mujer en el *Libro de Buen Amor"*, *Gramma*, mayo, 2002, pp. 30–37.
Menéndez Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Madrid, 1944.
Mirande, Mª Eduarda, "Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos", *Cuadernos*, 19, 2001, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 83–93.
Muñoz, Ángela, "Mujeres y religión en las sociedades ibéricas: voces y espacios, ecos y confines (siglos XIII–XVI)", *Historia de las mujeres en España y América Latina, De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 713–751.
Pérez López, José Luis, "Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el archivo y biblioteca de la catedral de Toledo", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 281–302.
Reynal, Vicente, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Puvill Barcelona, 1991.
—, "La vida, un camino hacia el amor, según el Arcipreste de Hita", *Exégesis*, 11, 1998, pp. 53–62.
Rivera, Mª Milagros, "Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre del ser mujer", *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 745–767.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Espasa–Calpe, Madrid, 1981.

Rossi, Rosa, *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*, Minima Trotta, Madrid, 2000.

Rubiales Roldán, Antonio, "Anthony N. Zahareas: *The Art of Juan Ruiz, Arciprest of Hita*", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 335–340.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; ed. G.B. Gybbon–Monypenny, Castalia, 1988.

Sáinz de Robles, Federico Carlos, (ed.) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; Círculo de Amigos de la Historia, Amigos do Livro, Editores, Lda., Camarate, Portugal, s.f.

Sánchez Vázquez, Mª Esperanza, "Fórmulas épicas en el *Libro de Buen Amor*", *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de Buen Amor"*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 341–348.

Spitzer, Leo, "*«Yo, Juan Ruiz»:* personalidad e impersonalidad en el arte del Arcipreste de Hita", *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 231–235.

Von der Walde Moheno, Lillian, "Lo monstruoso medieval", *La experiencia literaria*, 1993–1994, pp. 47–52; 1ª versión en: *Topodrilo*, 26 (1992), pp. 38-42.

VV.AA., *Antología de poetas románticas del siglo XIX*, edición de Susan Kirkpatrick, Castalia, Madrid, 1992.

VV.AA., *Escritoras románticas españolas*, (ed.) Marina Mayoral, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.

Zahareas, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1965.

Zavala, Iris Mª, "El canon, la literatura y las teorías feministas", *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 9–20.

La parodia de las *Horas Canónicas* o el ejercicio retórico de la *reticentia*

Selena Simonatti
Università di Pisa

La parodia de las Horas Canónicas (cc. 372–387) obliga al lector moderno a un esfuerzo intelectivo considerable porque llamado a descifrar la relación semántica entre dos esferas lingüísticas (latín y vulgar) que colaboran en la construcción del sentido último del texto[1]. El uso entrecruzado de los dos idiomas remite a universos ideológicos básicamente opuestos que el *Libro* bien conceptualiza en la antinomia *buen amor / loco amor*: al compaginar liturgia y discurso amoroso se realiza la ambigua connivencia de lo sacro con lo profano. La contextura lingüísticamente híbrida del segmento conecta directamente con el trasfondo paródico que emana de ella: los añadidos en latín, eximidos de su propio significado, se doblegan a una radical transformación semántica[2].

Por definición, toda parodia plantea un desajuste entre comprensión denotativa y connotativa de un texto, consiguiendo sus finalidades jocosas en el punto de máxima "irreductibilidad" de esos dos niveles de percepción. Para entenderla, el lector deberá poseer la más apropiada herramienta hermenéutica: un alto grado de familiaridad con el subtexto de referencia. De todos modos, las primeras etapas de la comprensión de un texto paródico como el nuestro son evidentemente la traducción de los fragmentos intercalados y su vuelco semántico, que suele resolverse en la trivialización de su sentido originario.

La exégesis de nuestro segmento se ha orientado generalmente hacia la minuciosa explicitación de esos procesos, convirtiendo las citas en latín –donde básicamente se anida lo paródico– en piezas de un mismo mosaico erótico[3]. Sin embargo, esas claves hermenéuticas muchas veces no agotan las potencialidades paródicas del texto. Se hace también necesario extender la parodia a lo que la cita litúrgica oculta, llegando a enfocar las alusiones implícitas que, si bien atenuadas por el juego del recorte y de la omisión,

[1] Se verifica lo que Zumthor define *barbarolexis*, a saber, la inserción de palabras y fórmulas litúrgicas en un contexto romance: «La figure proprement dite de barbarolexie n'apparaît pas, en contexte de langue vulgaire, autrement que sous la forme d'insertion de mots ou de formules liturgiques ou bibliques»: Zumthor 1963, p. 94. Sin embargo, la definición clásica de *barbarolexis*, más bien *barbaros lexis*, viene de Lausberg 1976, p. 23: «En la esfera de los *verba singula* cada palabra aislada puede considerarse como un todo o como un compuesto de partes. En la palabra aislada considerada como un todo se puede pecar contra la *Latinitas* mediante el empleo de términos no latinos o de acepciones no latinas» como provincialismos, acepciones dialectales o verdaderos barbarismos. En la definición de Zumthor se asienta claramente la mudada perspectiva de la Edad Media románica, donde la irrupción de citas latinas constituye el elemento lingüístico ajeno.

[2] Se trata de una operación elemental de encaje que se apoya en el empleo inalterado de citas extraídas del texto parodiado e insertadas con adecuaciones sintácticas en el texto paródico. Lo que Genette califica de «parodia estricta» (*parodie minimale*): Genette 1982, p. 24.

[3] Además de los comentarios presentes en las ediciones utilizadas (Cejador 1941, Chiarini 1964, Corominas 1967, Gybbon-Monypenny 1988, Joset 1990, Blecua 1992), véanse también Lecoy 1938, pp. 214–229, Green 1958, Zahareas 1964 y 1965, pp. 93–99, Criado de Val 1969, pp. 142–147, Deyermond 1970, Morros 2004.

no dejan de ejercer su fuerza evocadora[4]. De llegar a identificar lo que está más allá de un primer acercamiento cognitivo, se irá desvelando una parodia de entonación oculta, por así decirlo, que sitúa al lector en una dimensión paratextual no inmediatamente asequible. En efecto, lo que gravita en torno a un centro textual explícito puede llegar a convertirse en material susceptible de las mismas distorsiones que afectan a los fragmentos citados. Hay que acudir al texto omitido como se acude a la clave retórica de la *detractio* que, si a nivel lingüístico indica la omisión cuantitativa de una parte morfológica del discurso (*aféresis*, *síncopa*, *apócope*), en lo que se refiere a la formulación verbal «consiste en economizar en la oración elementos normalmente necesarios» de modo que el texto tienda, si no a una verdadera *obscuritas*, cuando menos a lo equívoco o a lo sorprendente[5]. Una de las figuras de la *detractio* es la *reticentia*, «la omisión de la exteriorización de un pensamiento [...] dada a conocer mediante el corte de una frase comenzada»[6]. Se considere, pues, la parodia de las Horas Canónicas como una prolongada *detractio* o una burlesca *reticentia:* estamos frente a una interrupción sintáctica del flujo del pensamiento y a un sistemático aislamiento de elementos significantes de la frase; el recorte textual provoca una repetida desviación de los conceptos iniciales y, sin embargo, el texto oculto no deja de manifestarse en razón de la evocación mnemónica y del conocimiento habitual que el lector medieval poseía de la Escritura y de los textos litúrgicos[7].

No va a ser posible, aquí, examinar en detalle nuestro segmento para comprobar con exactitud orden y distribución, densidad y articulación de la que hemos venido llamando "parodia oculta". Intentaremos esclarecer ese fenómeno ciñendo nuestro análisis a un lugar textual determinado, las coplas 379 y 380, puesto que su contigüidad permite enfocar un preciso lugar temático de la parodia.

Estamos en Tercia, momento litúrgico de la exaltación de la caridad cristiana. El protagonista, tras considerar la posibilidad de seducir a una dueña difícil de acercar y convencer –posiblemente una devota de Dios–, describe el papel que su alcahueta tendrá que desempeñar:

> e si es dueña tu amiga que d'esto no se conpone,
> tu católica allá cata manera que la trastorne:

[4] El propósito de Green de diferenciar los fragmentos en asociaciones sencillas, complejas y compuestas representó un primer intento de considerar el valor paródico del texto omitido, de aquellas referencias textuales (o evocaciones temáticas) no concretamente presentes en el texto (Green, 1958, p. 24). En realidad esta operación no se realiza en Green de manera sistemática y, cuando se vuelve efectiva, revela a menudo el riesgo de hipótesis extravagantes o correspondencias semánticas arbitrarias.

[5] Lausberg 1976, II, p. 147.

[6] *Ibidem*, p. 278.

[7] Lausberg evidencia distintos matices de la *reticentia* que podrían valer también en nuestro contexto. Habla de «aposiopesis afectiva» cuando el empleo de la susodicha figura retórica plantea un conflicto sincero, o presentado como tal, entre el orador y el mundo circundante; de «aposioesis calculada» cuando la reticencia «descansa en un conflicto entre el contenido de la manifestación omitida y un poder que se opone a esta manifestación y la rechaza» (donde el poder «puede ser un numen religioso o el público») y, finalmente, de «aposiopesis enfática» en la que «la manifestación omitida es comprendida, sin embargo, por el público en sus líneas generales según designio del orador» (Lausberg, 1976, II, pp. 278–279). La voz del autor de nuestra parodia se podría colocar a medias entre esos matices: su falsa reticentia —por lo visto la parodia oculta lo explícito— evidencia el conflicto entre el medio social y religioso dispuesto a condenar y censurar y el clérigo dispuesto a divertirse. Al mimso tiempo, se enfatiza lo omitido, justamente por omitirlo, en la certidumbre de que el interlocutor lo haya comprendido todo.

> os, lingua, mens la envade, seso con ardor pospone,
> va la dueña a terçia, en caridat legem pone[8].

Las dos citas en latín, perfectamente integradas en la estructura sintáctica de la copla, en cierto modo incitan a recuperar lo omitido. «Os, lingua, mens, [sensus, vigor, confessionem personent]»[9] es *incipit* de la segunda estrofa del himno de San Ambrosio *Nunc Sancte nobis Spiritus* donde se invoca al Espíritu Santo para que inflame de amor celestial a los ánimos cristianos[10]. La inversión paródica proporciona un bien distinto ardor a la referida efusión. Mediante solapados artificios persuasivos, la vieja intenta convencer a la mujer de escoger la caridad como su propia ley, donde *caritas* es antífrasis burlesca de cupiditas, católica es "encarnación" paródica del Espíritu Santo y *ardor* [*caritatis*] traduce la pasión erótica. Las dos citas litúrgicas remiten a dos acciones distintas: la activa–persuasiva de la alcahueta y la pasiva de la dueña que, al final, «en caridat *legem pone*», o sea, encendida por las fervorosas palabras de la primera, le pide a la vieja que le enseñe a "cumplir su voluntad" y que la guíe "en el camino de sus comandamientos", según reza el texto omitido (*Ps* 118, 33 y ss.)[11].

Los versos han de leerse al trasluz de un contexto teológico–litúrgico sobrentendido del que no se puede prescindir. La copla nos sitúa en la dimensión teológica de Tercia y su lectura no puede excluir el conocimiento de sus conceptos clave. El de Espíritu Santo, totalmente implícito en los versos citados, es evidentemente el más significativo. Lo acompañan los de *católica*, *caridad* y *ardor*: estos dos últimos, de hecho, eran denominaciones del Espíritu, según expone también san Ildefonso de Toledo (606–667):

> *Por qué es denominado el Espíritu santo «Karitas» y «Gratia»:*
> Se llama el Espíritu Santo *karitas*, bien porque une naturalmente a aquellos de quienes procede y se muestra uno con ellos, bien porque hace que permanezcamos en Dios y éste en nosotros. De ahí que, entre los dones de Dios, ninguno es mayor que la caridad [...].
>
> *Por qué se aplica al Espíritu Santo la denominación de fuego:*
> [...] pues tiene éste, cuando está encendido, tal naturaleza que a cuantos contemplan la rubia cabellera de sus rayos, a todos ellos les proporciona la visión de su luz [...].[12]

[8] Se cita según la edición de Blecua, 1996.

[9] «Boca, lengua, seso, [sentidos y fuerzas resuenen la confesión]».

[10] «Nunc Sancte nobis Spiritus, / unum Patri cum Filio, / dignare promptus ingeri / nostro refusus pectori. // Os, lingua, mens, sensus, vigor / confessionem personent, / flammescat igne charitas, / accendat ardor proximos»: *Patrologia Latina*, vol. 17, col. 1184 [Hymni S. Ambrosio attribuiti]. «Ahora, Santo Espíritu, unidad con el Padre y el Hijo, dígnate introducirte prontamente en nosotros, infuso en nuestro corazón. // Boca, lengua, seso, sentidos y fuerzas resuenen la confesión, el amor inflame con la llama, el ardor encienda a los demás» (la traducción es mía).

[11] «Da mihi intellectum, et scrutabor legem tuam, / et custodiam illam in toto corde meo. / Deduc me in semitam mandatorum tuorum, / quia ipsam volui. / Inclina cor meum in testimonia tua / et non in avaritiam [...]. / Et veniat super me misericordiam tuam, Domine; / salutare tuum secundum eloquium tuum [...] / quia speravi in sermonibus tuis»; «Dame el intelecto y buscaré tu ley, / y la guardaré de todo corazón. / Condúceme por la senda de tus mandamientos, / puesto que es lo que quise. / Inclina mi corazón hacia tus preceptos / y no hacia la codicia [...] / Que llegue hasta mí tu misericordia, Señor; / tu salvación conforme tus palabras [...] / porque he confiado en tu discurso» (la traducción es mía).

[12] San Ildefonso de Toledo 1971, pp. 298 y 300. De todos modos, sólo con consultar la Biblia se desprende el valor instrumental del Espíritu Santo, como fundamento y garante de salvación o entidad esperada en orden a una extraordinaria acción heroica.

La infusión del *ardor* en detrimento del seso forma parte de la misión del Espíritu y posiblemente se haya vuelto un tópico de la predicación de la caridad y expresión corriente de falta de lucidez o racionalidad, no sólo en ámbito cristiano:

> El amor carnal faze tres cosas. La primera antepone el ome a Dios [...]. Lo segundo non falla a Dios, lo qual paresçe asaz en el segundo de Sant Lucas a do es dicho que Ihesu Christo non fué fallado entre los parientes e cognoçido [...]. E lo terçero trastorna el juyzio de la razón [...]. Ca el talante carnal pospone al proximo derecho el fijo o el hermano non derecho, lo qual non es de fazer[13].

> Por ende, quando los tales o las tales tyenen poderío, non usan dél como deven [...]. E como sean las mugeres a los varones sojebtas, al punto que señoría e mando alcançan ¡guay dél que es su sojecto e han de mandar! que non han discreción en mandar nin vedar, synón que todo seso posponen e dan logar a la voluntad que cada hora las fallarás de su mando[14].

La trivialización de todos estos elementos linda con la parodia "hagiográfica" de la alcahueta, ambigua intercesora de amor divino y real dispensadora de salvación "terrenal". El esfuerzo dialéctico de la católica, predicando la lujuria disfrazada de piedad, bien nos podría recordar una obra de conversión: como el Espíritu, logra inspirar en el alma de la mujer la pasión amorosa. Sus armas: una fervorosa, envolvente predicación.

A continuación, la mujer "trastornada" y "convertida" a la lujuria asiste a la Misa. El protagonista, impaciente de encontrarse con ella, desea una función expeditiva, sobria, sin música ni cantos litúrgicos:

> Tú vas luego a la iglesia por le dezir tu razón,
> más que por oír la missa nin ganar de Dios perdón;
> quieres la missa de novios sin Gloria e sin son;
> coxqueas a la ofrenda, bien trotas al comendón.

Ofrenda y *comendón* son los núcleos temáticos de la copla que se cierra con la atracción del protagonista hacia algo que lo anima a abandonar el *coxqueo* inicial y entregarse al troto. *Comendón* constituyó durante largo tiempo el más controvertido vocablo del pasaje, por lo menos hasta cuando José Luis Pérez López encontró el término en la *consueta* de un ordinario de la misa toledana de principios del siglo XIV, del que infiere que «el comendón es la comunión»[15]. El verso en cuestión, entonces, aludiría a la inminente conclusión de la ceremonia litúrgica y a la impaciencia del protagonista deseoso de que ella se acabe. Evidentemente, esta lectura descarta por completo las implicaciones paródicas de la estrofa y el trasfondo obsceno que las sostiene. Sólo superando las angostas barreras de lo explícito y entrando en el territorio de lo no declarado, se podría salvaguardar una línea paródica que, en nuestra opinión, nunca se interrumpe. Dos premisas son necesarias para llegar a sustentarla: que se considere la posibilidad de que el protagonista de la parodia de las Horas sea un salmista, un cantor de coro[16]; que *ofrenda*

[13] *Espéculo de los legos* 1951, cap. VII, «El amor carnal», pp. 28–29.

[14] Martínez de Toledo 1985, cap. XVIII, «Cómo es muy engañoso el amor de la muger», p. 86

[15] Pérez López 2001, p. 68.

[16] He tratado esta hipótesis en una ponencia presentada en el reciente congreso barcelonés *Jornadas en torno al "Libro de buen amor". Historia, arte y cultura en el siglo XIV* (en prensa).

y *comendón*, términos que probablemente llegaron a indicar las dos partes nucleares de la misa sacrifical (*Ofertorio* y *Eucaristía*), son aquí empleados como cantos de la Misa que guardan su sentido originario en los Antifonarios de la época[17].

Téngase en cuenta que «una característica común a los libros de la misa escritos en España es el empleo de los títulos de las oraciones: *Offerenda* en vez de *offertorium*; *Sacra*, en vez de *secreta*; *Communicanda*, en vez de *communio*; *Postcomunicanda*, en vez de *postcommunio*»[18], terminología que obviamente funciona como sustrato a las vulgarizaciones «ofrenda» y «comendón». Ahora bien, el hallazgo de Pérez López confirma la intuición de Daniel Devoto, quién advirtió que el término comendón probablemente tuviera la misma acepción de vocablo litúrgico comunicanda que aparece en la copla 373 de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo: un latinismo que equivaldría a comunión[19]. Devoto puntualizaba que la voz *comunicanda* designaría «el final de la segunda parte de la misa, y más especialmente 'el canto de la comunión', 'antífona que en el siglo XIII se llama sencillamente *Communio*'»[20], acepción a la que también remitirían los proverbios recogidos por Correa: «ni comendón bien cantado, ni hijo de clérigo bien criado», «ni comunicanda bien cantada, ni manceba de clérigo mal tocada»[21].

La *ofrenda* (*antiphona ad offertorium* o más simplemente *offertorium*) es un canto de carácter responsorial formado por una antífona y por varios versículos. Berceo en el *Sacrificio de la misa* usa el término en la acepción referida[22]. *Sacrificium* era su nombre en la misa hispana, «pieza muy cuidada musicalmente»[23]. Para el cantor de nuestra parodia, obligado a aguantarla, es nada más que un auténtico tropiezo: la habilidad exhibida por don Amor en el canto de las Horas sufre su primero, y por lo visto único, "coxqueo". El clérigo recuperará sus energías a la hora de entonar el *comendón (antiphona ad communionem* o *communio)* que cadenciaba la participación en la Eucaristía y el acercamiento de los comulgantes al altar, momento litúrgico para el cual el rito hispano antiguo prescribía que se cantara el versículo salmódico *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus* (Ps. 33), «una inserción fija de los salmos ejecutados durante la Comunión [...] en la liturgia ambrosiana, mozárabe y galicana»[24].

[17] Libros litúrgicos que contienen los cantos de la misa (antífonas y responsorios) y la notación musical correspondiente. Están destinados al canto del coro. El *Antiphonarium Graduale*, o más sencillamente Graduale, contiene sólo los cantos interleccionales. También existía un libro suelto propio del cantor, llamado *cantatorium*. Cfr. *Nuevo Diccionario de Liturgia*, a la voz «Libros Litúrgicos». En un Antifonario de la misa toledana de principios del siglo XIII (ms. 35-10 de la Biblioteca Capitular de Toledo) las dos antífonas se suceden, junto a la partitura musical, con las abreviaciones *ofrã y coñ*. En otro Antifonario toledano del siglo XIV vuelven a alternarse las mismas rúbricas con más oscilaciones gráficas: *ofrã*, *ofr̃*, *coñ*, *comunicãda*, etc. (ms. 56-16 de la Biblioteca Capitular de Toledo)

[18] *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, a la voz «Liturgia», en el subapartado «Las colecciones litúrgicas de España». También se recuerda en Pérez López 2000, p. 1465 y Pérez López 2001, p. 68.

[19] Devoto 1968, pp. 289–290.

[20] *Ibidem*, p. 289. Devoto cita textualmente a P. José A. Jungmann, *El Sacrificio de la Misa*, Madrid, BAC, 1959³, pp. 960–961. *Communio* es la denominación en la liturgia romana: «Seguiva la comunione dei fedeli, durante la quale si cantava, come all'introito e all'offertorio, un salmo, detto *communio*», *Enciclopedia Liturgica* 1957, a la voz «La messa romana», p. 469.

[21] Cejador, en su edición, recoge por primera vez el que se refiere directamente a comendón.

[22] «Mientras que la ofrenda cantan los ordenados, / el preste revestido de los pannos sagrados, / uffreçe en el altar los dones comendados, / el cáliz e la ostia en logar de ganados»: Berceo 1981, copla 59, p. 23.

[23] Aldazabal 1990, p. 64.

[24] Righetti, 1956, vol. II, p. 466; *Nuevo Diccionario de Liturgia*, a la voz «Salmos», «Liturgia Hispana», p. 1859. La voz comendón remitiría entonces al formulario litúrgico de la Eucaristía del rito mozárabe o, mejor

Aun aceptando la significativa contextualización de Pérez López, hace falta precisar que el verso 380d puede aludir a más que la inminente conclusión de la Misa. La ambigua postura del clérigo enamorado perjudica el intrínseco valor de la Eucaristía a la que los textos bíblicos presentan insistentemente como "convite": *sacrificio* y *convite* se encuentran tan estrechamente unidos que parece imposible compartir uno sin participar en el otro, aunque sea mediante la solemnidad del canto litúrgico. La referencia oculta al *gustate et videte* hace hincapié en el fundamento teológico de la Eucaristía: la *manducatio* del cuerpo y de la sangre de Cristo como instrumento de concesión de la gracia. La alusión litúrgica al *comendón*, al trasluz del versículo salmódico oculto *(gustate et videte quoniam...)*, podría convertirse en una eclatante metáfora erótica: la invitación a la Eucaristía y la consiguiente exhortación a gozar del cuerpo de Cristo *(gustate)* para comprobar su extrema dulzura *(videte quoniam suavis)* implica, en la parodia, la incitación a la degustación profana del cuerpo de la mujer, mediante su reducción metonímica al sintagma *quoniam suavis*, cuyo trasfondo obsceno no desconocía el lector informado del *Libro de buen amor*[25].

Y aún no acudiendo al salmo 33 y, por consiguiente, a la antífona citada, la comprensión global de la estrofa no excluye por completo una lectura paródica. La experiencia carnal del encuentro con Cristo, propiciado por el comendón que introduce la Eucaristía, funcionaría como inmediato referente paródico: el cuerpo de Cristo transubstanciado en «panis angelorum», en «angelorum esca», «panis esca», «panis coeli», «esca spiritualis»[26] conecta con el trasfondo sexual del encuentro esperado con la dueña, a su vez "transubstanciada" —o sea, brutalmente reducida— en medio de "liberación" profana. De hecho, la hostia consagrada es el instrumento encarnado de gracia y salvación supremas y el gozo profundo de la recepción del cuerpo del Señor radica en la saciedad y alegría que provoca su *manducatio*[27]. El refectorio como *gaudio* («refectos liberatos gaudemos»)[28] se alinearía entonces con el equívoco semántico entre comida y eros (apetito y prurito sexual), binomio perfecto de la "lujuria clerical".

dicho, del rito romano *more toletano* que se ofició en la diócesis de Toledo a partir de la supresión de la liturgia hispana antigua (1080). De todos modos, la antífona salmódica del *gustate et videte* existía también en la liturgia romana que la empleaba, aunque no de manera fija, en el tiempo de Cuaresma y en los domingos ordinarios, para los que se prescribía la serie siguiente de salmos de comunión, con las antífonas sacadas de los mismos: 9, 12, 16, 17, 26, 30, 33, 50, 103 (*Nuevo Diccionario de Liturgia*, a la voz «Salmos», en los subapartados «La liturgia de la Misa en Roma» y «El canto de la comunión», nota 30). El sincretismo entre las dos liturgias, la romana y la mozárabe, orientó la elección de determinados elementos del oficio favoreciendo los que se habían quedado en la costumbre litúrgica por influencia del antiguo rito hispánico. Cfr. el excelente estudio de Pérez López 2001.

[25] Me refiero al verso 1700d de la denominada *Cántica de los Clérigos de Talavera* donde el sintagma quoniam suave funciona como eufemismo sexual del órgano reproductivo femenino por la relación fónica con el término cunnus, empleo paródico ya atestiguado en la literatura medieval en latín. Cfr. Vasvári, 1983–1984.

[26] Son algunos ejemplos encontrados en los de formularios eucarísticos de la liturgia hispana: Sancho Andreu 1981, p. 173 y ss.

[27] Cfr. *ibidem*, p. 174.

[28] *Ibidem*, p. 183.

BIBLIOGRAFÍA

[Antifonario de la Misa, tropario y prosario] (s. XIII), Biblioteca de la Catedral de Toledo, Ms. 35.10.

[Antifonario de Toledo] (s. XIV), Biblioteca de la Catedral de Toledo, Ms. 56–16.

Aldazabal, J. 1990: «La Misa en el rito hispano–mozárabe revisado», *Phase (Revista bimestral de Pastoral Litúrgica)*, año XXX, pp. 57–77.

Berceo, G. 1981: *Obras Completas*, estudio y edición crítica por Brian Dutton (5 vols.), Londres, Tamesis.

Blecua, A. 1992: ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Madrid, Cátedra.

Cejador y Frauca, J. 1941: ed. Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Madrid, Espasa–Calpe.

Chiarini, G. 1964: ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Milano–Napoli, Ricciardi.

Corominas, J. 1967: ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Madrid, Gredos.

Criado de Val, M. 1969: *Teoría de Castilla la Nueva*, Madrid, Gredos.

Devoto, D. 1968: «Tres notas sobre Berceo y la historia eclesiástica española», *Bulletin Hispanique*, 70, pp. 261–299.

Deyermonf, A. 1970: «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*», en G. B. Gybbon–Monypenny, ed. *"Libro de buen amor" Studies*, Londres, Tamesis pp. 53–78.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, 1972–1975: dirigido por Q. Aldea Vaquer, T. Marín Martínez, J. Vives Gatell, Madrid, CSIC, Instituto Enrique Flórez.

Enciclopedia Liturgica. 1957: ed. R. Agrain, Cuneo, Edizioni Paoline.

Espéculo de los legos: texto inédito del siglo XV. 1951: ed. José M. Mohedano Hernández, Madrid, CSIC, 2 vols.

Genette, G. 1982: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Gybbon-Monypenny, G. B. 1988: Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Madrid, Castalia.

Green, O. H. 1958: «On Juan Ruiz's Parody of Canonical Hours», *Hispanic Review*, 26, pp. 12–34, ahora en Id., *Spain and the Western Traditions*, Madison, 1963, Tomo I, pp. 27–71.

Joset, J. 1990: ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*; Madrid, Taurus.

Lausberg, H. 1976: *Manual de retórica literaria*, II, Madrid, Gredos.

Lecoy, F. 1938: *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprête de Hita*, Paris, Droz (reimpresión, Farnborough, Gregg International, 1974).

Martínez de Toledo, A. 1985: *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia.

Morros, B. 2004: «Las Horas Canónicas en el *Libro de buen amor*», en *Boletín de la Real Academia Española*, 84, pp. 203–254.

Nuevo Diccionario de Liturgia. 1988: D. Sartore, A. M. Triacca, J. M. Canals, Madrid, San Pablo.

Patrologiae cursus completus. Series Latina, al cuidado de J.P. Migne, Paris, 1841–1864, 221 vols.

Pérez López J. L. 2000: «*El Libro de Buen Amor* y la Iglesia toledana», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander*; *22–*

26 de septiembre de 1999, ed. Margarita Freixas y Silva Iriso, Santander, Asociación Hispánica de Literatura Medieval II, pp. 1443–1468; reimpresión J. L. Pérez López, *Temas del "Libro de buen amor" (entorno catedralicio toledano), prólogo de A. Deyermon*, Toledo, d.b. ediciones, 2007, pp. 215–248.

—2001: «El *Libro de Buen Amor* a la luz de algunos textos litúrgicos de la Catedral de Toledo», *Revista de Poética Medieval*, VI, pp. 53–85; reimpresión J. L. Pérez López, *Temas del "Libro de buen amor" (entorno catedralicio toledano)*, Toledo, d.b. ediciones, 2007, pp. 249–286.

Righetti, M. 1955–1956: *Historia de la Liturgia*, edición española preparada por Cornelio Urtasun Irisarri, Madrid, La Editorial Católica, 2 vols.

Sánchez Herrero, J. 1976: *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV*, La Laguna (Tenerife), Universidaad Secretariado de Publicaciones.

Sancho Andreu, J. 1981: *Los formularios eucarísticos de los domingos de quotidiano en el rito hispánico*, ed. Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer.

San Ildefonso de Toledo. 1971: *La virginidad perpetua de María: historia de su traducción manuscrita*. Ed. Vicente Blanco García. *El conocimiento del bautismo*, *El camino del desierto*, ed. Julio Campos Ruiz, Madrid, La Editorial Católica.

Vasvári, L. O. 1983–1984: «An Example of 'Parodia Sacra' in the *Libro de buen amor:* 'quoniam' 'pudenda'», *La Corónica*, 12, pp. 195–203.

Zahareas, A. N. 1964: «Parody of the Canonical Hours : Juan Ruiz's Art of Satire», *Modern Philology*, 62, pp. 105–109.

—1965: *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española.

Zumthor, P. 1963: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe–XIIIe siècles)*, Paris, Klincksieck.

"Juan Ruiz, Arcipreste de Hita" as Textual Author and Onomastic Pun

Louise O. Vasvári
University Stony Brook, New York

During the last two decades I have followed a conscious program of rereading the *Libro de Buen Amor* (=LBA, or *Libro*) within the dialogic context of the interactions, or heteroglossia, of medieval orality and textualization. As part of this larger project I have shown in an interrelated series of articles on naming conventions in the *Libro* that semantic transparency is so pervasive in the work that there is likely no personal or topographic name, even that of the author "Juan Ruiz", which is *not* mined for its rich traditional connotations in carnivalesque culture. I have tried to document that the bakergirl Cruz, Trotaconventos-Urraca, the weasely male go-between Don Furón, the *serranas* La Chata and Gadea de Riofrío, as well as Don Melón and Doña Endrina, are all anthroponyms which belong to the process of the *Libro*'s textualization of oral culture (to avoid excessive bibliographic citations, I remit readers to Haywood & Vasvari, *A Companion*, for a list of my publications on the the *Libro*).

Ludic onomastics is part of language play, one of the most beloved forms of human activity, and part of oral-carnivalesque culture. It is one the (paraliterary) "little genres of oral discourse" (Bakhtin), such as lying, bragging, and insult competitions, ludic fables and fabliaux, *sermons joyeux*, the *antipastourelle* (Bec), and what I have called perverted proverbs. All of these also occur in the *Libro*, as I have studied elsewhere, in the context of the tale of the *asno y blanchete*, the *hijo del molinero*, the *serranillas*, and the episode of the *dos perezosos*, among others.

On the model of *textual femininity* (rather than necessarily authorial femininity), applied to women's songs, whether or not the actual written texts we possess were written by genetic females or males, I want to speak today about Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, as *textual author*. While of course we cannot avoid dealing with whether an actual Juan Ruiz "existed" historically, my concern today will be exclusively with this textual author, embedded in his text as *textualized voice*, or more elegantly, *vox intexta*, where the narrator poses as author. Following Roger Dragonetti (*Le mirage des sources*) I will discuss this textual author as a *scriptor ludens* or *poeta mendax*, where, to cite also Paul Zumthor, "Le poète est situé dans son langage plus que son langage en lui" (quoted in de Looze, "Signing Off": 163). On the concept of Juan Ruiz and other contemporaries as textualized authors see also in more detail Laurence de Looze's *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century*).

The indifference in medieval culture to the role of authorship is matched only by the insistence of many scholars from positivism to the present in seeking historical authorial attribution as a precondition for understanding medieval works. It has also led critics not infrequently to accept as factual names that were pseudonyms or stereotyped literary inventions. All this did have antecedents in the Middle Ages itself, as, for example, in the narrative biographies or *Vidas* of the troubadours. More recent studies in this tradition

relative to the *LBA*, many of which continue to be preoccupied with the didactic intent and/or supposed mimetic realism of the work, attempt to find in the text autobiographical details about the author's place of birth, the geographic exactitude of his itinerary through the Guadarrama mountains in the *serranas* episodes, or, most doubtfully of all, about his supposed imprisonment. Other studies have attempted to identify the author with any one of a number of similarly named clerics, investigations fatally hampered both by renewed uncertainties about the dating of the work and the extreme unreliability of naming conventions in the Middle Ages, as well as a lack of systematic documentation in *Libros parroquiales* until the fifteenth century. As de Looze wittily remarks (*Pseudo-Autobiography* 45), " the author seems to be discovered and then lost again with each new article on the subject in the journal *La Crónica*" (on the complex history of the scholarship on authorship, see Louise Haywood, 24-5, 26, 30; see Márquez Villanueva, who although he accepts Juan Ruiz as the historical author, he does calls his narrative alterego novelesque and carnivalesque).

To complicate naming conventions further, in the Middle Ages a given patronymic could exist in multiple heteroglossic variants, from Latin or Latinate forms to shortened vernacular versions, so that, for example, *Ruiz* was one of some two dozen variants of one name, including *Rodrigo*, *Roderici*, *Rodericus*, *Roderiqo*, *Roidricro*, *Royqo*, *Roy*, *Ruy*, *Roderiquiz*, *Rudeiriquiz*, Rodriguez/s, Rodrigue and *Roiz* (Godo y Alcantara 39, 59-60; Criado de Val in this volume). At the same time, there were relatively few patronymics available, which gave place for the popularity of another oral genre of discourse, the abusive *apodo* or *mote*, centered on physical defects, illness, and scatological and sexual insults, such as the Fr. *boiteux* 'lame', *bossuet* 'hunchback', *grant cul*, *gros cul*, *trou de cul*, *poile au cul* 'big ass, asshole, hair on the ass,' *couille* 'balls,' and many more (as documented in French and English between the twelfth and fifteenth centuries by Carrez 49-50). David Gilmore (76-90) discusses the continued proliferation of such disparaging terms, often scatological, obscene, and always embarrasing in the Andalucia of today, where it functions as a genre of covert verbal, mostly male-on-male aggression, much as gossip does for women. Gilmore documents how in one agricultural town of 1,570 households there are only 217 patronymics to go around, all common Castilian ones, compounded by only a handful of Christian names. To compensate for this paucity of official names, he found 400 nicknames, 40 to 1 of them attached to men, including ones such as *Manolillo el Chocho* 'Big Twat,' *Joseillo el Cagachino* 'Shit on the Floor,' *La Rogelia*, a feminine distortion of a male's name applied to a man, and *Maripepa Caramelo*, applied to another unfortunate man who was not effeminate but had a high-pitched voice.

Several critics, most importantly the much lamented John K. Walsh, in two 1979 studies, proposed that, lacking any solid historical evidence to the contrary, we can do no more than consider the figure of the bungling archpriest author-narrator as a literary fiction. Walsh also proposed that the nucleus of the of the LBA is in the Melón-Endrina episode, where the poet for the first time also finds a major character to be later adopted as the "bogus first person narrator", "dithering voluptuary", and the "bungling Archpriest", who gradually became the narrator of the poet's earlier pieces, was invented only later, along with the autobiographic frame, as well as the added parody and vague pretense of preaching" ("Genesis" 8). Developing further an idea that Manuel Criado de Val had proposed as early as 1960, Walsh was the first to suggest potential documentary evidence that the name Juan Ruiz was selected precisely *because* of its common and even

vulgar ring (such as *Juan Pérez* might sound today). It should be added that at the present conference, forty-seven years later, Criado supports the same hypothesis, starting his study with the affirmation that the author's main stylistic aim "es dar a cada palabra su máxima expresividad, su mayor grado de polisemia y especialmente su doble sentido" ("Sobre el arcipreste").

Walsh cited as potential corraborative documentation on the folkloric origin of the name Juan Ruiz, a Galician *cantica de maldezir* attributed to Alfonso X, which features a folkloric character "Juan Rodríguez". In 1986 I analyzed in more detail how the "Juan Rodriguez" of the *cantiga* suggested by Walsh was a carnivalesque figure whose obscene *gap*, or boast, was a monologue of exaggerated lies about the supposed sexual capacity of his *madeira* 'sexual organ'. I also suggested that this priapic Juan Rodríguez could have been an apt generic and onomastic model for the protagonist of the *Libro*. At the same time I also proposed that the name "Juan Ruiz," was an onomastic joke imbedded into the rhyme scheme of the text, as was common in the *jongleur* tradition. Just as Walsh's earlier hypothesis, my work was also presented at the M.L.A. but has remained for these two decades unpublished, although its abstract is listed in *La Corónica* of that year; the part pertaining to Alfonso X's text, did, however, eventually appear as "La Madeira certera". Two years later, I published another study, showing that the Melón and Endrina episode, which Walsh had posited as the genesis of the *Libro* is also an onomastic game, featuring vegetal-genital names. The present study further attempts to support Walsh's initial hypothesis and my further series of onomastic studies by proposing possible semantic motivation for *all* four elements of the name "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita," the ecclesiastical title, Christian name, patronymic, and toponym. The onomastic pun posited will be examined within the systematic network of equivocal punning onomastics of the whole work, as well as of its many folkloric and literary sources and analogues, particularly in troubadour poetry, the *poemas d'escarnho*, the *fabliaux*, and in the clerical and university tradition of agonistic and ludic wordplay. Onomastic analysis of the *Libro* will be further supported by consideration of other overlapping literary cueing devices within the text, such as lexical ambiguities, equivocal rhymes, use of stock themes and characters, as well as structural and generic cues, which together form a concatenation of textual signals for deciphering the tone of the total work.

Before proceeding with the semantic analysis, it will be helpful to begin by examining the appearance of textually embedded author's names in several medieval works from the twelfth to the fifteenth century, especially where there is no historical evidence about that person outside the work. Due to limitations of space, I will forgo detailed discussion of Marie de France, who has been identified with some half a dozen English, Norman, or Flemish women of noble birth, but whose name, along with that of Chrétien de Troyes, is likely symbolically inscribed to represent Christian, and in Marie's case, also female textual identity and, as Foucault might argue in his "Que'est-ce qu'un auteur", a certain strategy of discourse (Bruckner). I can also do no more than cite the names of the troubadour *Gautier Le Leu*, author of an encomium of the *con* '*cunt*', whose own name is homonymous both with the masculine sign 'wolf' and the feminine 'place, hole', or of Bernard de Ventadour, whose toponymic name also means 'farter', giving origin to scatological jokes. François Villon is another author who also takes up his name in rhyme thirteen times in one *ballade* alone. His name inscribed in the body of his work, forms the contradictory and discordant voice of *François* 'frank, noble' and *Villon*, a version

of *Guillon/Guillaume*, but which popular etymology associated with Old French *guile* 'buffonerie, deception,' akin to Sp. *bellaco*. Villon's fictitious father, *Guillaume de Villon*, turns out to be nothing but a doublet of the same name, so that the poet's name can also be read as 'son of trickery' or 'son of his own work,' testimony to the parentage that fiction as *jeu* has with deceit and trickery (Cholakian).

Of particular potential relevance to the consideration of Juan Ruiz, is the acoustic play in the names of two poets, the *Conte de Potiers*, identified with Guillaume IX and presumed to be the first troubadour poet, and Rutebeuf. Faral (*Jongleurs*), who was astonished how many poets in the thirteenth century had the title of nobility, like *roi* and *comte/cons* associated with their names (e.g., *Huon le roi*, *Adenet le roi*, *le Roy Capenet*, *Compte de Poitiers*) tried to provide social justifications, whereas the nobility of these troubadours was simply part of their artistic self-creation, comparable to, say, King Oliver, Duke Ellington, and Count Basie. In addition, *roi*, homonymous with *roi* 'ass' as well as *roid* 'stiff, erect', sometimes in combination with *cons* 'count', itself homonymous with *con* 'cunt' provided the source of endless obscene wordplay.

A corpus of eleven poem which the manuscripts attribute only to a presumed author, a *Compte/Cons/Corns* of de Poitiers have been attributed to Guillaume IX, duke of Aquitaine, for no other reason than that he also held the title of count of Poitiers, although no contemporary documents speak of him as a troubadour. Actually, it is the acoustic double entendre of *con-* of the poet's title 'count/cunt' and endless words containing this syllable in his poetry, which obsessively connects his poetry. The conte de Potier's most obviously obscene piece, the *Companho*, *tant ai aqutz d'avols conres*, often supressed in anthologies, is particularly useful in illustrating how the obscene pun binds the poet's name with his text. The poem literally forms a circle beginning and ending with the same equivocal syllable *con*, the source of both the author's nobility and that of his subject, a burlesque panegyric of the *con* 'female organ', homonymous with the author's name, with a discussion of its "royalty," and of its feudal sovernity over a *con-frerie* of males, the *com-panho* to whom the poem is directed. Ultimately the connection among the eleven poems is that the manuscripts place all the pieces under not the biographic but the *acoustic* authority of the *corns/cont*, thus giving con as the origin of all *fin' amor* and for designating the origin of all literature (Nichols, Gumbrech, to cite recent research).

Rutebeuf is another medieval poet on whom no independent documentation exists. In several poems he puns on his own name in equivocal rhymes. In the example below *ruste* -rhymes with homonymous *ruste/rude* 'crude' and *-bues* with *bues* 'ox', as well as 'vagabond, thief, trickster, active homosexual'. The poet also declares outright that he lies and that the game begins with his very pseudonym inscribed in the text, that is, it is part of the literariness of his poetic art (Regalado 190-1):

> Et Rustebues en un conte a
> Mise la chose et la rima,
> Or dist il que, s'en la rime a
> Chose ou il ait se bien non,
> Que vous resgardez a son non:
> Rudes est et rudement oeuvre:
> Li rudes horn fait la rude oevre.
> Se rudes est, rudes est bues:
> Rudes est, s'a non Rudebues.

> Rustebues oevre rudement,
> sovent en sa rudece ment
> ('And Rutebeuf composed a story from the material and put it in rhyme. He says that in his rhyme [poem] that if there is anything of value you should pay attention to his name: he is crude and he works crudely. A crude man creates a crude work. /If he is crude, the ox is crude. He is crude and his name is *'Rudebues* Crude Ox.' Rutebeuf works crudely, often in his crudeness he lies').

As we can see from the preceding examples, it is precisely in poetry that the poetic potential of names can be most fully realized through various kinds of intensification that call attention to the form of the message It is evident from "Juan Ruiz's" boast early in the text where he tells us that he also composed the work as *leçión de metrificar e rrimar e de trobar* that one of his major claims of individual artistry was in having stretched the technical bounds of versification and composition of the *mester de clerezia* verse. In the final stanza of the narrative proper of the poem (1632 ab; 1634bd), he reiterates the same idea but also adds that the work is full of word games, *mas de juego e burla es chico breviario*.

To understand the full meaning of Juan Ruiz's boast it is important to remember, as we have already seen in the French examples, that medieval poetry was a formalistic art which placed a high value on the clever manipulation of certain canons or techniques, which had their origins in the clerical tradition of Latin wordplay and in the agonistic and ludic function of medieval rhetoric, which Zumthor (203) called the "caractère vocale de la production textuelle du moyen age", and which was censured by conservative Churchmen, who associated it with frivolity of the goliards and jongleurs. Rhyme was the most important single element, but of similar importance were various forms of repetition, from simple lexical repetition to the clever repetition and juxtaposition of root variants, or of equivocal rhymes (whether homophonic or polysemic), or the repeated word concealed by being embedded as the stresed syllable of a longer word.

A very common form of foregrounded rhyme was that of placing in verse final position a series of equivocal or outright obscene words, perhaps interspersed with other words which echoed the tabued word in their stressed syllable. This is an extremely frequent technique across languages and genres and in particular becomes a stock in trade of obscene poetry (see further, Liu). Typical cliché rhymes in French verse include *[re] membre* 'remember/ *'membre* 'genital member', *vis* 'alive'/ *vit* 'phallus', *conbattre* 'combat' / *con battre* 'beat, ie. copulate with the cunt, *convient / con vient*, *confesse* 'confesse, with *con* + *fesse* 'cunt ass', baron 'baron' / bas rond 'round ass'. For example, the climax of a *fabliau* by the aforementioned Gautier Le Leu, about a man who takes revenge on a priest who cuckolded him by castrating him, turns on the triple homonymy of *vi [t]* 'saw,' *vie* 'life,' and *vit* 'phallus,' and that of *cous* 'cuckold' and 'balls'. The plot of another fabliau turns on the acoustic equivalence of *faucon* 'falcon' and *faux con* false cunt'.

For the *Libro* Kenneth Adams has shown how rich in variety of rhymes it is compared to earlier *cuaderna vía* texts. Further, compared to these, it has a superabundant vocabulary, with more than 700 words which appear only in rhyme, 500 of them only once. In an article that complements Adams work, Yndurain (1973) studied in some detail many examples in the *Libro*, where the last strophe of a stanza receives the main emphasis, a technique recommended by Vinsauf ("jocus... ad finem materiam") as most apt place "ad

jocum excitandum". Yndurain traces how this technique is used to give meaningful lines of doctrine in end lines. However, in addition to the utilizations noted by Yndurain, like acrostics or anagrams, end lines, and especially the end rhyme can be used to put coded messages to which the audience is supposed to pay special attention. Under this category would fall equivocal end rhymes with erotic connotations, where the placement proves that the non-innocent meaning is meant to be the climax of the joke. See several examples, as in 1255d, where nuns offer overnight hospitality to Don Amor with the words: *prueva nuestro celiçio*, where the end rhyme *celiçio* is 'hair shirt'/'pubic hair'. Cf. also Trotaconventos' subversion of a well-known proverb in her apt description of her profession (705d): *muchos panderos vedemos q'non suenan las sonaias*, where *pandero* is also 'hymen'.

Adams (26) also pointed out but did not develop in detail that a host of humorous place and personal names appear in the work exclusively in rhyme. To cite one example, as I have documented elsewhere, Don Melon's patronymic *de la Huerta* is a pun on *huerta* 'female pudendum'. The joke is carried one step further when in the last appearance of Don Melon's name (88ld) he is called *Melón Ortíz* (a name which in the Middle Ages was believed to derive from Lat. *hortus*), an equivocal punch line which is set up by the atrociously difficult rhyme in 88labc *...codorniz/...diz/...cocatriz*. Similarly, the Christian name of the go-between, (919c) Urraca 'magpie,' rhymes with (920d) *vellaca* 'lowlife female', after which the protagonist immediately further appropriately describes her as a *picaza parlera*, a clear case of *nomen ist omen*.

In the foregoing selected examples I have tried to illustrate that all names in the LBA appear to be humorously semantically transparent. In some cases this is still evident to modern readers, e.g. *Urraca*, *Trotaconventos*, but in other cases the semantic transparency is only misleading, as that more obvious meaning is part of a polysemic obscene pun, whose humor, obvious to the work's original audience needs to be retrieved, such as *Don Pepión*, *Don Furón*, *Don Melón de la Huerta*. Further, most names appear in rhyme, usually in their first occurrence, and for maximum effect many equivocal terms, puns, etc., including names appear in rhyme in the last verse of the strophe. Additional attention is brought to the foregrounded rhyme by having the rhyme scheme be very unusual and/ or having it include highly unusual words. Words that rhyme with the foregrounded rhyme word may also have a *double entendre* and/or may be homophonous, that is, form an acoustic pun with the foregrounded word. Why is all this relevant? Because after referring to himself in the invocation (13b) as *açipreste*, the author/narrator introduces himself in full in rhyme (19):

> Porque de todo bien es comienco e raiz Santa Maria Virgen, por end yo,
> Juan Ruiz, Açipreste de Fita, dello primero fíz
> Cantar de los sus gozos siete,
> qui assi díz.

It is obvious here that the acoustical pun based on the near-homonymy of *raíz/ Ruíz* is deliberate, and as Adams (26) already noted, it seems evident that the first line was composed with the second line in mind, and not vice versa. This type of near-homonymy, which involves distorting both phonological and orthographic shape of words is used with frequency in the *Libro* ([104cd *mal va/ malva;* [384bcd] *artemanga*, *arremanga*, *remancra*, to cite only two examples).

Acoustically perfect homophones and orthographically identical homographs are not necessarily the best for puns, and what is called in French *l'á-peu-près*, as opposed to the perfect *calembour* is to be preferred, as it allows for the performer to distort phonological shape of the word through pseudo-Freudian slips of the tongue. For example, in English it needs only a slight vowel shift in *fox* to produce the obscene *fucks*, or, as I have suggested elsewhere in the *Cruz* episode, to turn the already semantically ambiguous *conejero* into *coñejero*. Such phonological combined with orthographic distortion for shock appeal is a frequent technique today to attract audience attention in advertisements, as in the ads in *Playboy* "He's got socks appeal" (for interwoven socks), and "Makes a rich man pour" (for E&J Brandy), or in *Vogue*, "A melody of blossoms in every scentuous drop" (for a perfume).

Given that the near homonymy *raíz/ Ruiz* rhyme is intentional, we still need to see why this is humorous semantically, but I aim to get there, perversely, or, climactically, as it were, for my last explication, making first a discursus to discuss in some detail the the folkloric antecedents and the semantic play in the other three terms, in turn, of the protagonist's name, *Arcipreste*, *Hita*, and *Juan*.

In medieval literature where all characters arouse certain expectations, clerics were constantly depicted as superior lovers. While in the genre of love debate, they were always the sexual winners, in folklore and in humorous genres dissolute clerics, and especially unlearned country clerics, among them archpriests, were stock characters, with whom many negative characteristics, but principally lasciviousness, were associated. One of the major themes of the fabliaux is also the corruption of ecclesiastics, with about half of the tale having unsavory clerical characters without a trace of spirituality, who are accused of laziness, greed and gluttony, but above all of uncontrolled sexual appetite, with over three-quarters of the clerics, especially those in the lower orders, depicted as seductors engaging or attempting to engage in illicit sex. The lascivious 'merry priest' also becomes a medieval trickster character, playing the role of the antihero that the *pícaro* came to represent later.

Archpriests specifically were also represented as stereotypically lascivious. In the *Roman de Renart* the ass Bernard as archpriest gives a mock sermon in defense of sexual intercourse as an end in life, asking that the King proclaim that all who abstain from sex shall go to Hell. The comical figure of Bernard the Archpriest lived on independently as a prototypical figure of ridiculous excess. For example, among the numerous medieval French variants of the Aesopic fable of the ass and the lapdog, some of which have been posited as sources for the *Libro*'s version of the same fable in one, the ass, in his foolish attempt to imitate the antics of the lapdog by putting his "feet" on his master's shoulders, is dubbed "Messires Bernart l'Archeprestre" (Faral & Bastin I, xx).

The earliest documented literary example of the stereotyped dissolute archpriest in Spanish literature is the episode in Fernán González of the *mal arçipreste* who tries to rape dona Sancha, and like a number of his *fabliau* analogues, pays for it with his life. The folkloric character of the fragment is evident from the derogatory epithets applied to the cleric, as *malo*, *falso*, *descreído*, *traidor*. The folkloric roots of the episode are apparent also in the figure of the *hombruna* doña Sancha, depicted not unlike one of the *serranas* in the *Libro*, as being able to carry Fernán González on her back. The dissolute folkloric archpriest figure also continues in Spanish literature well after, as in the example of Juan de Mena's comical *arcipreste malvado* in his "Coplas a un macho que le vendio un arcipreste".

Libidinous clerics and archpriests figure most prominently in the episode of *Carnal* and *Cuaresma*, which, along with the *serranas* episodes, forms the sections with the strongest direct folkloric roots. At the very beginning of the lengthy episode Cuaresma's letter of challenge is addressed (1069c) *a todo pecador: a todos los açiprestes e clérigos con amor*. In the spring celebration in which *Carnal* and *Amor* are welcomed as conquering heroes, a multiple parody full of licentious references, the parade of faithful worshipers of numerous religious orders is headed by (1245b) *açiprestes* y *dueñas*, where *dueñas* 'nuns'. Still later in the Carnal-Cuaresma episode *arçiprestes* continue to have a prominent sexual role in one of the most obscene passages in the work, the description of the months of the year depicted on Amor's tent. There is pictured the vegetal, animal and sexual resurgence of spring, where a group of devils are charged with exciting *omnes, aves* e *bestias* (1281d). While the first devil causes women pain *do la muier es buena* (1283):

> el segundo diablo remece los abades:
> arçiprestes e dueñas fablan sus poridades
> con este compañón que les da libertades
> que pierdan las obladas e fablen vanidades.

The devil, or "evil companion", who tickles the clerics really emanates from their own *compañones* 'testicles', which makes them forget their vows and commit asnería. The gross comparison between the sexual behavior of the clerics and the ass, the most priapic of all animals, is further emphasized by having another devil, in turn, excite the asses (1285b) *en las cabeças e en otro lugar*.

The stock burlesque characterization of lascivious clerics, as illustrated in the foregoing examples ranging from the *fabliaux* to the *Libro* itself, is so pervasive that the emphasis on their libido and well-endowed physical attributes leads by synechdoche of *totum pro parte* and the superimposition of the rhetorical process of personifiction, whereby their names and titles become equated with their sex organs, in what in psychoanalytical terms has been referred to as the "genitalization" of the whole body. The imagery is made even more inventive by various imagined fanciful homologies between clerical hairstyles and headgear and the "head" of the penis. For example, Ger. *Mönch* and Fr. *moineaux* 'monk', like the Eng. *bald hermit*, plays on the comparison between the clerical tonsure and the prepuce. Compare also Eng. *beat the bishop*, *box the Jesuit*, both 'masturbate', parallel to the "secular" *beat your little brother*, at the same time that bishop's, and especially cardinal's hats, because of their shape or color, provide stock associations with the bulbous red "head" of the male organ.

So far we have seen that clerics in general and archpriests in particular are often depicted as burlesque priapic characters and that in a *poema d'escarnho* we have at least one attestation of a secular "Juan Ruiz" with similar attributes. Let us now look in more detail on why that Archpriest might be from Hita, and why a name like Juan Ruiz might have more vulgar connotations than its mere John Doe commonness.

Related to the attempt to determine the relation of the narrative to the poet's personal life have been the numerous scholarly discussion to determine the exactitude of the geography portrayed in the *Libro*. Much has been made, for example, of the one line where Trotaconventos speaks of the narrator's double, *Melón de la Huerta* as being from Alcalá (1510a), for some critics preferably the very Alcalá where this conference is being

held, forgetting that in folklore *ir a Alcalá* also might be a proverb meaning simply being skilled in the arts of the procuress (Márquez Villanueva "La Celestina": 440).

In studying the place of toponyms in the *Libro*, it is useful to recall Chevalier's (67-70) important discussion on the reconstruction of a folkloric geography of the Spain of the past through Golden Age texts, which is equally applicable to all residually oral cultures. While "geography" for modern literate people is a science based on maps and measurements, in traditional culture the same word suggested a popular mythology repeated in everyday conversation, where the mention of a particular place name automatically suggests the nickname epiteths applied to its inhabitants. Such syntagms, like the one about Alcalá, which function as idioms or proverbs, can be partially reconstructed from their eventual textualization in proverb collections and in their embedding in literary texts. Among examples suggested by Chevalier are the following: *A Belmonte, calderos, que dan iubones y dineros; el diablo anda en Cantillana y el obispo en Brenes; la vieja honrada de Alcobillas, caldo de los de Orgaz*. Compare in the *Libro: tomar senda por carrera, como faz el andaluz*, where *andaluz* 'fool,' or Am. Eng. *show me, I'm from Missouri*.

The metaphorical use of geographical terms, as well as of personal names, has from ancient times had a place in sexual humor. In the same way in both medieval folklore and literature proper nouns are as liable to lose their denotative character, to name one unique place or person, and to function instead with other names in the work as "onomastic texts", ie., as structuring webs within story texts An apparently universal acoustic-semantic process across languages is that the mention of any words even partially homophonous with words with negative connotations become automatic ways to elicit laughter, e.g., in Spanish *Castro* becomes a frequently cited place solely because of its association with *castrado* 'castrated,' while *Cornvalla* becomes the perfect hometown or destination of all *cornudos* 'cuckolds.' *Calvino, Calvario* play on *calvo* 'bald,' while *culo* 'ass' contaminates not only *culantro*, but *calcular*; *especular*, and virtually any word with the tonic syllable *cul-*.

Topographical imagery and place names have always been standard in bawdy humor to connote the genitals of either sex, but in particular the female genital area, e.g. Lat. *mons veneris*, Sp. *Paises Bajos, camino oscuro, camino real, puerta de España*, all connoting the female genitals, or *puerta de Italia* 'ass.' Compare the title of the the hit musical *Oh, Calcutta!*, a joke on the homonymy of that city's name, if pronounced in French, with *oh, quel cul t'á!*, 'what an ass you've got'.

In the *Libro*. where by the author's own declaration we have to assume that (1631c) *sobre cada fabla se entiende otra cosa*, before automatically assuming that Hita, the most important toponym in the work, must be a realistic historical reference to the town of that name, we have to consider if it too may be a semantically transparent speaking name. Before considering this, let us compare some secondary place names in the work, which although less central to the reconstruction of the author's biography, have also been interpreted as realistic. For example, if two different towns named *Castro* are mentioned in preference to other equally or more important cities and seaports, with all references in the episode of Carnal-Cuaresma, where it makes an appearance three times, it is likely for its humorous connotations. Not surprisingly the largest number of acoustical toponymyms occur here and in the narrator/protagonist's adventures with the *serranas*, the two parts of the work most deeply dependent on folk tradition. Let's also look at another toponym, *Valdevacas*, which has been taken by at least one critic as

an arcane tribute by the author to his birthplace. It appears in the comic punchline of the interchange of letters of challenge between Carnal and Cuaresma, a parody of every rhetorical technique, from inflated titles and salutatins to invectives, and full of obscene allusions (1197d): *Dada en Valdevacas [S: Tornavacas], nuestro lugar ameno.* What more appropriately "fleshy" sounding resting place for Carnal could be invented, both in the alimentary and the sexual sense?

Corominas (DCELC) conjectures that the place name Hita meant 'mosquito', ostensibly because mosquitos prick. *Fita/Hita* is related to OSp. *hito* 'clavado, hincado', with secondary meanings 'fijo, persistente', as in *mirar en fito* (cf. Eng. *'piercing look*), and *fito* 'target', i.e., that which is pierced. The word goes back to Vulg. Lat. *fictus*, Classical *fixus*, past participle of *figere* 'to fix, nail'. Corominas, who gives examples like *dexa una tienda fita* 'plantada' (*Cid*), also cites *hita* as 'especie de clavo pequeño', and *infito* 'fijo, firme'. Al this is on the denotative level, but it needs to be taken into account that it is a universal of obscene metaphors that words for long sharp objects such as all sort of weapons, as well as nails connote the phallus and that the act of striking, blowing, hitting, piercing connotes copulation from the point of view of the male in heterosexual intercourse, and from the point of view of the active partner is homosexual intercourse. Compare Lat. *clavus*, Fr. *clou*. Am. *prick*, all 'phallus', Sp. *clavársela*, Fr. *river son clou*, Ger. *Bohren*, Eng. to screw, all 'to copulate'. In the *Libro clavo* and the expression *súpome echar el clavo* 'he deceived me/he got to copulate with the girl' is the central polysemous metaphor on which the the whole Cruz episode is based. Compare the Eng. poem of the jovial tinker who mends ladies' "pots" or cauldrons" (T. R. Smith 189):

> You merry Tinkers...
> Drive your nails to the very head, / and do your work profoundly,
> And then no doubt your Mistresses/ will pay you soundly

Luis Beltrán (249-50) was the first scholar to hint that *Hita* was related to *fito* 'nail' and that it has erotic connotations in 845 and 977, but he offered no detailed analysis. Let's look at the more obviously suggestive example in 977d, where *cayada...fita* refers to the long, hard shepherd's crook with which the aggresive and manly *serrana* threatens the cowering protagonist. In 854b, *amor de Fita* has always been taken to mean 'suitor from the town of Hita', an interpretation that has caused critics no end of difficulties, since the protagonist here is not the Archpriest but his alter ego, Don Melón de la Huerta. In fact, the syntagm is ambiguous and can also be read to mean something like 'pricking sex'. *Hita*, then, fits neatly into that system of folkloric topography (Nicolaisen) empty of denotative meaning that is needed to put narratives in place, a sort of onomastic underpinning, a structural element, akin to proverbs and other little genres of oral discourse, all of which are composed of formulaic language and offer free for the play for erotic lexicalization. It goes without saying that if the author really was from the actual town of Hitaas discussed in Criado de Val's *Historia de Hita* the obscene pun just becomes an even more hilarious inside joke.

In the Middle Ages a few very common Christian names tended to be used with great frequency, especially among the lower classes, among which by far the most common masculine name was *John* and its parallels in other languages. Similarly, the number of surnames derived from John is very large, for example, in English: *John[s][on]*, *Jones*,

Jackson, Jake, Jenkin[s], Jennings, Hankin, Hancock. Because of their very popularity in folklore and literature all of the most frequent names in a language became *John Doe* names, standing for 'any man' and to denote types without individualizing, to fulfill whatever role the story or story teller has in mind (e.g., Eng. "any Tom, Dick or Harry;" in the *Libro* 486a, c *otro Pedro*) But this very versatility and "almost slippery many sidedness" (Mustanoja 56) of such names means that the name cannot stand alone but must be accompanied by a reference to a character trait, summary of an action, a location, etc., which goes along with the medieval convention that the second name be descriptive, e.g., *John Bigear*; *John Longnose*, or, on occassion truly offensive, as in *Juan Rasca Viejas* 'John Scratch Old Women', a name actually recorded in Leon in 1247 (Nicolaisen "Names & Narratives" 262; Frago García). Or, compare the number of names listed in the fourteenth century John Ball's letter to the peasants of Essex, with a list of typical peasant names: *Johan Schep, Johan Nameless, Johan the Mullere, Johan Cartere, Hobbe the Robbere, Johan Trewman* (Mustanoja: 57).

The very frequent real and imaginative use of John and its abbreviated forms means that they inevitably become reduced to a wide variety of disparaging connotations, most often accompanied by an appropriate epithet of negative characteristics connoting words for fool, bumpkin, and associated adjectives connoting stupidity, laziness, gluttony, and any other basic negative characteristics. Pejoratively used names tend to be the same ones in all of Middle and Western Europe because of the common heritage of Catholic name giving after saints, which leads to the frequency of the same names, and hence their inevitable parodic use. Sp.: *Juan Palomo* 'egoist', *Juan Lanas. Juan de las Viñas, Juan de buena alma. Juan Bimbo* 'common man', *Juan Bobo, Juan Blanco*, both 'fool'. From the designation of 'common man' to 'fool' "John" names easily come also to connote those who are laughed at because of their cuckoldry, as well as characters who play such roles in popular genres, as in Sp. *Juan Gallardo, Juan San Juan* 'youth who courts nuns', Fr. Jeannot 'fool, cuckold', *Jennin* 'a simpleton, a character who plays the obscene and scatological fool in farce, *Jeanneton* 'servant girl, girl of easy virtue', *Jean Farine* 'a character in popular farces and whose name has strong folkloric associations with *farine* 'semen', *Jeanin Landore* and *Jehan de Lagny*, favorite rogue characters in farce and also apparently names taken up by several generations of actors (Harvey). Compare also the proverb in *Celestina* (IV.47): *Cuatro hombres he topado, a los tres llaman Juanes e los dos son cornudos.*

In the Middle Ages John was also the prototypical name for any priest, in English often prefixed by the title *sir* or *daun*. This is well illustrated in the Nun's Priest's Prologue in the *Canterbury Tales*, where the Host Harry Bailey "with rude speche and boold" derisively addresses the Nun's Priest with the familiar thou: "Com neer, thou preest, com hyder, thou sir John!". The name with erotic connotations *par excellence*, for clerics and ordinary men alike, is most often a form of John. For example, in one ME collection of lyrics which contain fourteenth-century erotic poems (Luria Hoffman:71-91) of eight protagonist only one has a different name (Hogyn), while seven have names that are variants of John - *Jenet, Jack [el , Jakke, Jankin*, and two poems are about the cleric *Ser John*. In one the priapic role of the epynomous *Ser John* is further emphasized by the common technique in obscene poetry of having his name foregrounded in rhyme, along with a series of erotic calembours (Stemmler 105-6) :

Hey noyney, I will loue our ser John...
Ser John to me is proferyng
for hys plesure ryght well to pay,
and in my box he puttes hys offryng...
Ser John ys taken in my mouse-trappe:
fayne would I haue hem both nyght and day.
He gropith so nyslye a-bought my lape
I haue no pore to sa[y hym nay.

Compare the early sixteenth-century Spanish verse in which a girl complains that if her parents wait too long to find her a husband, she'll run off with well-endowed *fray Juan* (Alzieu 108):

No me iré yo con soldado,
Ni menos con rufián;
Mas quiero yo a mi fray Juan
que tener al Cid al lado;
y quizá mi desposado
no tendrá tan buen tamaño
yo me iré con un fraile otro año [refrain]

As already discussed under terms for clerics, all of the most common names (Eng. *Peter*; *Dick*, *John Thomas*, *Willie*), but especially *John*, further degenerate by genitomorphic synechdoche and personification to designate the male organ, as in Fr. *Jacques*, *Jacquot*, *Jean Choant*, *Jean Jeudi*, *Jean Fesse*, *Jean-Foutre*, *Jean nu-tête*, *Jacquemard*, *Janotus de Bragomardo*, *Jean Pipi* 'impotent organ', *cousin Jacques* 'the phallus of a cuckold maker'; [*el prestel*] *Juan Lanzarote*, a personification which plays both on clerics as priapic figures and on the erotic connotations of *lanza*; Eng. *Master John Goodfellow*, *Jack in the orchard* 'to copulate', John 'prostitute's customer/ toilet', and also cf. *to jack off* 'masturbate', the phallic connotations of "he's a real jock", and *jockstrap*.

Sometimes in festive genres *John* as the prototype of the priapic male and *John[my]*, his inalianable genital possession, become impossible to distinguish. In the two variants of the following Galician song, for example, it is not at all clear what part of his anatomy *John[ny]*'s very peculiar *perniñas* 'legs [dimin.]' actually describe (cf. terms like Eng. *the third leg* 'male organ' (Ballesteros I: no. 62):

Xaniño, Xanio, Xan
perniñas de carabullo
andas engañando as nenas
de noite, po-lo escuro

('Johnny, Johnny, John/ legs like a twisted stick / you run around deceiving the girls/ at night, in the dark')

Xaniño, Xaniño, Xan
perniñas de gabilán,
andas engañando as nenas
domingo po-la mañan

('Johnny, Johnny, John/ legs like an eagle,/ you run around deceiving the girls/ on Sunday mornings').

While the erotic appeal of such verses is precisely in their deliberate ambiguity, contrast the opposite technique in a Spanish Golden age poem featuring another diminutive *Joanín*, which beats its audience on the head with multiple cues to its obscene intention. Juanín's "master," speaking in the first person, is an itinerant peddler, the eroticized version of another Common John, the *Jack-of-all trades*, who peddles his wares or services to female clients in maccaronic Spanish, itself a sure sign, as in the Pitas Pajas episode, that sexual absurdity is intended (Alzieu: no. 81):

> Moé clavar vuestro molín
> y untar bien el batán
> sin que dés pedás de pan
> nin torresne de tosín;
> y mon criate Joanín
> portarvos cosas tan bellas

Note that *all* the words in rhyme have a genital *double entendre*, with the male *Joanín* and *batán* rhyming with female *molín* and *pan*, and with *tosín* 'ass.' All these are stock erotic connotations, used with identical connotations in the *Libro*, where *pan* is one of the central terms in the episode of the loose bakergirl Cruz, which relexicalizes the semantic field of breadbaking, and *molino* the keyword in the tale of the young man who wanted to marry three women but soon ended up sexually worn out with only one. Finally, it is even possible to make the connection among all these stock folkloric types, identical across languages, that I have been discussing. While in the *Libro* the miller's son remains nameless, in an English limerick also featuring a very fanciful folkloric toponym useful for its rhyme possibilities with the obscene punchline, he is called John (Anon. *the Limerick*):

> There was a young girl from Aberystwyth
> Who took grain to the mill to get grist with.
> The miller' son Jack,
> Laid her flat on her back,
> And united the organs they pissed with.

In still another French verse the miller's son, like Lazarillo de Tormes, is so dissolute as to be the husband of the Archpriest's mistress (Molho 168): *Fils de meunier et mari de maîtresse d'archiprêtre.*

Let us now, in this final section, finally turn to the question of why the forced rhyme of *Ruiz* with *raiz* would have been familiarly hilarious to its contemporary audience. Tracing *raiz* back to Greek, and to its Latin etymon, *radix* 'root, radish, horseradish', we find that, along with other appropriately shaped roots and vegetables from the semantic field of agriculture, such as *cucumis*, *ramus*, *palus*, *rutabulum*, and the most common of the group, *mentula*, it is a common term for the male organ (Henderson, Adams, *Latin Sexual*, and especially Aigremont, who gives several hundred phallic-vegetal terms in Latin and German culled from every imaginable little genre of folk culture). Lewdly [mis]shaped vegetables are overdetermined metaphors for their multiple phallic or testicular associations due to their form, their rapid growth, sometimes, as in the case

of melons and cucumbers, by becoming gorged with liquid, by their association with spring resurgence, and, not least, by being comestible. Compare, among many other terms, Eng. *[the old] root*, Ger. *Würze*, *Rübe*, and the obscene Fr. male-on-male taunt, *et ta soeur*; *aime-t-elle les radis*?, akin to Eng. also obscene *take a carrot*, *orchids to you*, and more modern *have a banana*, all only comprehensible in this context. The law of similarity works also in the opposite direction, as in the name of such plants as *cojón de perro*, *dogstone*, *couillon de chien*, or tubers with simple bulbs called in Lat. *orchites satyrion* were considered penile and those with a double bulb, called *orchirtes testiculata*, *testiculus*, were considered testicular.

It is this vegetal-genital symbolism which makes sense, for example, of the ancient Greek practice, whereby an adulterer could be punished by having a large radish being forced up his anus, thus subordinating him in the eyes of society to the man he had wronged (Dover 106), or, for that matter, of the bloody cucumber episode in the *Infantes de Lara*. The same imagery is widespread in subliterary genres such as the riddle, as in the Anglo-Saxon riddle in the late tenth-century *Exeter Book*, a covert description of the erect male organ (*rooted I stand on a high bed)*, whose "clean" or "official" answer is "onion", which plays on the shaggy "hair" and red skin of both (Williamson 38, 82). In Latin, in Plautus's comedy *Casina* (V.ii.31ff) when a foolish old man, Olympio, tries to seduce a girl, who is actually a man in drag, he wonders what the enormous "thing" is under her dress, which he at first takes to be a sword. He later discusses the problem with another character, wondering whether it was a [horse]radish (*radix*, or perhaps a cucumber (*cucumis)*, and deciding that there's no telling what it was, but that it wasn't any kind of vegetable.

In traditional societies, where the distinctions between what is now called medicine proper, folk-remedies, and faith healing are inappropriate, the magical and aphrodisiacal qualities of roots and herbs were not clearly differentiated from their pharmaceutical qualities. Aphrodisiacs were considered medicines, and because formal similarity was of overriding importance in the traditional concept of sympathetic magic, genitally shaped roots and vegetables could take on the same importance as the actual genitals of animals in recipes for aphrodisiacs and as amulets worn to promote fertility. Because of the supposed medicinal qualities of herb and roots it was easy to make sexual jokes on the effectiveness of copulation itself as a medicine, either by insertion of the penis or by the effect of ejaculation. Perhaps the earliest example which could be called literary is Rutebeuf's *Les Dits de l'Herberie*, where an itinerant peddler, akin to early twentieth-century American patent medicine snake oil peddlers, advertises his medicine (Faral, *Mimes* 63.v.62-3):

> J'ai l'herbe qui les veiz redresce
> Et cele qui les cons estresce

('I have a herb/plant to make cocks stand /And one to make cunts tighten'). Or, compare the scene in the fabliau *Aloul* (Du Val & Eichman 219), where a bourgeois wife, walking in her orchard, meets her next-door neighbor, a priest, to whom she comments on the salutory effects of the early morning dew, to which he responds recommending some health hints of his own - a certain herb with a short, fat root as the best breakfast medicine for a woman's body:

Mes l'en se doit desjeuner
D'une herbe que je bien conois;
Vez le la pres, que je n'i vois!
Corte est et grosse la racine,
Mes molt est bone medicine;
N'esteut meillor a cors de fame

('But one ought to have breakfast/ On an herb that I know well./ Look at it closely, for I can't go there!/ The root is short and fat,/ But the medicine is very good;/ There is no better for a woman's body'). This scene also alludes to the belief that medicinal and aphrodisiacal plants are particularly efficacious if they are picked while still covered with early morning dew, which, in turn, could become amusingly confused with the healthful effects of early morning copulation. Vestiges of this belief still reflected in the Sp. expression *coger la verbena* 'gather vervein/ to rise early and go out for a walk'. Also, the slippery transfer from the medicinal effects of phallomorphic roots to the healthful effects of copulation itself is found across languages. The "playing doctor in the orchard" topos is also frequent in erotic lyrics. However, some are so brief and allusive that often collectors no longer understand them, as in the Portuguese verse, in which a male speaker is vaunting his own prowess with the stock description: *Teño unha herba n'a horta /que pica como pementa* (Braga, no. 42).

In Spanish tradition *raíz*, *rábano*, and, especially, *nabo* are the most frequent vegetal-genital relexicalizations, as, for example, in the proverbs which maliciously lauds the appropriate pairing of the *nabo* with *col* or *berza* 'cabbage/vulva' (Molho 182): *El nabo y la col, bien haya quien los casó; berzas y nabos, para uno son ambos; nabos y col, para en uno son*. Compare the several occurences of *nabo* in this sense in the *Lozana andaluza*, for example, where in the middle of a celebrated sex scene (Mamotreo XILV) Aldonza's lover Rampín, whom she also dubs the phallic *Diego Mazorca*, swears *¡mal año para nabo de Jeréz!* Later, after sleeping off his exersion Ramplín continues the botanical terminology with: *aquel cardo me ha hecho dormir*. In another scene Aldonza also prepares an *olla* 'stew,' in which *nabo* is one of the prized ingredients (Mamotreo xiv). In her culinary endeavors Aldonza is following the "recipe proverb" *la olla sin cebolla es boda sin tamborin*, where *olla* '[stew]pot/woman/prostitute', *cebolla* has the testicular connotations already illustrated in the Anglo-Saxon riddle, and *tamborin* 'tambourine/ hymen'. Such "recipes" are found in every festive genre; compare the German popular riddle, collected in the nineteenth-century in a children's book, its erotic connotation was no longer recognized (Aigrement 137):

Ri Ra Ripfel
Gelb ist der Ripfel
Schwarz ist das Loch
Wo man die Ri Ra Ripfel drin kocht

('Ri Ra Root/ Yellow is the root/ Black is the hole/ in which the ri ra root is cooked').

For those who are not good enough cooks to follow such skimpy recipes, the more detailed procedure for obtaining as well as preparing root vegetables is spelled out in verse, in the following Spanish *romance*, that, as will be seen below, plays on the popular erotic relexicalization across languages of 'grafting/planting/sticking in' or 'pulling up/

out' roots, tree stumps, and the like. Teresa begins by going out to handpick *hierbezuelas* in May, pulling up one enormous *nabo* with such force that it makes her fall down on her back, but she is so content with her fall that before getting up she addresses it with the following sacriligious words, which can only be dubbed a "recipe prayer" (Alzieu, no. 137):

> !Oh nabo de mi contento,
> bendito el que os ha criado,
> bien haya la simienta
> de que fuistes engendrado!
> Echaros he en mi puchero
> entero y sin quebrantos
> y para que no os peguéis,
> procuraré menearos
> No quiero para mi olla
> más especies ni recados
> solo, para daros gusto,
> os echaré dos garbanzos

where *puchero* and olla 'female sex organ' and *garbanzos* 'testicles' (cf. the "cooking directions" in the *LBA* 437d *hierve men or la olla con cobertera* 'the pot boils better with the lid on/ the prostitute is hotter with the help of the go-between'). The fact that the girl picks the *nabo* in question in May adds to the humour because such a late root, allowed to grow until summer so it would produce seeds, was considered harder and fatter than those harvested in winter (Alzieu p. 239, n.ll). Teresa, after having lauded the saintly and the culinary aspects of the *nabo*, proceeds to advise her girlfriend of its medicinal attributes:

> Olalla, no hay medicina
> que me de mayor consuelo
> como el nabo de mi majuelo...

In Spanish Golden Age poetry there are many other documented examples of *raiz* and its synonyms used with identical meaning, but in another, much more directly obscene Golden Age poem, a *rábano* is no longer a sexual metaphor but an actual "stand-in" for the real thing for a widow, who addresses it affectionately as a *visopija*, and *lugarteniente de un carajo* and *mi marido... legumbre mía*. However, she soon realizes that while a radish can be a stand-in for a husband, it can't hold a candle to a *fraile* (Alzieu, n.20):

> las hojas entren y ojala viniera
> el ramal de fray Lucas, de solapo,
> y dierase mi coño un gentil verde

The same erotic desire is more succinctly expressed by a newlywed girl in the following verse: *Desposado, dadme un nabo/ cuerpo de mi, con tanto regalo* (Frenk, no. 1731). Of particular relevance to the *Libro* is a sprightly Sephardic ballad, whose boastful vegetable peddler combines two traditional eroticized themes: erotic vegetal symbolism and the eroticized cries of itinerant peddlers who wander the land, loudly hawking their services

and satisfying their female customers. The tinker bangs his *ollas*, the chimney sweeps by cleaning out deep, dark, and dirty "chimneys", the locksmith fits keys into female *baules*, and let us not forget Alfonso X's carpenter, *Juan Rodrígues* and his enormous *leña* (Armistead & Silverman 1979:109):

> Me llaman Juan de la Huerta;
> mi oficio es arrancar nabos,
> las mozas, que van por coles,
> todas me piden el nabo.
> A las que son de mi gusto,
> se los doy de los más largos.
> A las que son pequeñitas,
> se los doy de los medianos.
> Aparejo mi burrico
> y me voy para el mercado.
> En el medio del camino,
> me robaron los gitanos.
> Me robaron el burrico;
> tan solo el nabo ha quedado.

As I have already tried to document in my earlier "vegetal-genital" onomastic analysis of the Melón and Endrina episode in the *Libro*, I believe that it is clear that all resemblances between the priapic vegetable vendor *Juan de la Huerta* and *Don Melón de la Huerta*, with the identical patronymic are not coincidental but that both "rooty" young men clearly belong to the same folkloric tradition. At the same time, I have tried to show that *Juan de la Huerta*'s first-person phallic boasts also illustrate his genetic consanguinity with that other folkloric boaster, the galaic-portuguese *Juan Rodriguez*, who in turn is a close ancestor of *Juan Ruiz*. My onomastic analysis of the folkloric origins of all the names in question reinforces and expands Walsh's conjecture that *Don Melón de la Huerta* was merely Juan Ruiz's alterego, The much discussed "slip" made by *Doña Endrina*, where ostensibly talking about her swain *Don Melón*, she admits that she would do anything for *mi amor de Fita*, is but one more clue that in the author's imagination the two narrator/protagonists are but onomastic variants of the same folkloric character, "firmly rooted" in vegetal-genital tradition.

Much of what I have said here may seem excessive, even in bad taste because it goes against everything we have been trained to believe about "values" in literature and in life. I believe that this is only because we moderns, perhaps sometimes especially scholars, have lost touch with two important aspects of traditional, residually oral society, folk humor and folk metaphors. Today for the most part only mass-culture writers, like cartoonists, pop singers, drag queens and kings, headline writers and advertising copywriters, and the oral humor of children indulge in such humor. As examples, note the names of drag kings such as *Muff E. Oso* (a play on *muff* 'female sexual organ' and *Mafioso*) and *Pelvis Parsley* (se many examples in a special issue of the *Journal of Homosexuality*). On the same level of humor, note the jokes on book titles and their authors, whose humor resides in the homophonic clashes of their binary juxtaposition along the likes of *The Open Kimono*, by Seymour Hare, and *The Tiger's Revenge*, by Claude Balls (Rennick), or in Spanish names like *Benito Cámelas* 'ven y tócamelas' or *Federico Jones* 'Federi + cojones' (Anon.

"Chistes"), or the pseudo-Japanese names *Minabo Tadduro*, *Mipicha Tikabe*, Nojoda Migatta, etc. (Jiménez). The comprehension of such oral humor, may be impeded when presented in written form because spelling unduly emphasized the "straight" readings.

The *Libro de Buen Amor* is not primarily a social document, a veiled confession of a sinful life, or a moral allegory full of arcane allusions. The author's ingenuity resides in the clever manipulation *–de juego e de burla–* of stock themes, formulas, metaphors, which are retreivable from the medieval European literature and popular culture. Too often, analogues have been sought exclusively in "high" literary sources, with total disregard for folkloric elements derived from oral genres and "low" forms of literature derived from them, in both of which obscenity is the rule. Juan Ruíz, the rogue author, about whom ultimately we know nothing historically deflates the inherited authority of everything to the corporal level while he appropriates the author role for himself only through self-inscription. For all we know, he is just as imaginary as his folkloric antecedent Juan Rodriguez and the folklore-spouting Marcolf, rechristened as the Roman *ribaldo* in the LBA, who makes a fool of the the Greek scholar who doesn't understand street language. On the other hand, as I've already said in reference to the place name *Hita*, if one Juan Ruiz, whether an actual cleric or perhaps a jongleur who took up a clerical persona, really wrote the *Libro*, then, if anything, the whole joke becomes even funnier.

BIBLIOGRAPHY

Anonymous. "Chistes y desvergüenzas del Río de la Plata". *Kryptadia* 7(1901): 394-99.

Anonymous. *The Limerick: 1700 Examples, With Notes, Variants and Index. Famous Paris Edition, Complete and Unexpurgated.* Seacacus NJ: Citadel, 1970.

Adams, Kenneth W. J. "Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Consequences". In G. B. Gybbon-Monypenny, ed. *Libro de Buen Amor Studies.* London: Tamesis, 1970: 1-28.

Adams, James N. *The Latin Sexual Vocabulary.* Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1982.

Aigremont [pseud. of Siegmar Schulze-Galléra]. *Volkserotik und Pflanzenwelt: eine Darstellung alte wie moderner erotischer und sexueller Gebräuche, Vergleiche, Benennungen, Sprichwörter; Redewendungen, Rätsel, Volkslieder; erotischen Zaubers und Aberglaubens, sexuelle Heilkunde, die sich auf Pflanzen beziehen.* Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung, 1997 (orig. ed., 1908].

Alzieu, Pierre et al. *Poesía erótica del siglo de oro.* Toulouse: Le Mirail, *1975.*

Armistead, Samuel & Joseph H. Silverman. *Tres calas en el romancero sefardí.* Madrid: Castalia, 1979.

Bakhtin, Michael. "The Problem of Speech Genres". *Speech Genres and Other Essays.* In Michael Holquist & Caryl Emerson, eds. Austin: U of Texas P: 1986: 153-89.

Ballesteros, José Pérez. *Cancionero popular gallego y en particular de la provincia de la Coruña.* 3 vols. Madrid: Ricardo Fé, 1886.

Bec, Pierre. *Burlesque et obscenité chez les troubadours: pour une approche du contre-texte mediévale.* Paris: Stock, 1984

Braga, Théophile. *Cantos tradicionais do povo portugeis.* 2 vols. Lisboa: Publicaciones Dom Quixote, 1987 [1886].

Bruckner, Matilda Tomaryn. "Textual Identity and the Name of a Collection: Marie de France's *Lais*". In id., ed. *Shaping Romance: Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions.* Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1993: 157-205.

Carrez, Henri. "Anthroponymie: sur noms évoquants des infirmités portées dans la region dijonnaise du XIIe au XVe siècle". *Onomastica* 1(1947): 49-59.

Chevalier, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro.* Barcelona: Editorial Crítica, 1978.

Cholakien, Rouben C. "The (Un)naming Process in Villon's *Grand Testament*". *French Review* 66.2 (1992-1993): 216-28.

Criado de Val, Manuel. *Teoría de Castilla la Nueva.* Madrid: Gredos, 1960.

—. *Historia de Hita y su Arcipreste: vida y muerte de una villa mozárabe.* Madrid: Editora Nacional, 1975.

—. "Sobre el Arcipreste. Cuestionario actual sobre el Libro y el autor". In the present volume, 2008.

De Looze, Laurence. "Signing Off in the Middle Ages: Medieval Textuality and Strategies of Authorial Self-Naming". In Carol Doane & Carol Braun Pasternack, eds. *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages.* Madison: U of Wisconsin P, 1991: 162-70.

—. *Pseudo-Autobiography in the XIVth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer.* Tallahasee: U of Florida P, 1997.

Dover, Kenneth James. *Greek Homosexuality*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1989 [1978].
Dragonetti, Roger. *La vie de la letter au moyen âge*. Paris: Seuil, 1980.
—. *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman medieval*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
Du Val, John & Raymond Eichman. *Cuckolds, Clerics and Countrymen: Medieval French Fabliaux*. Fayetteville: U of Arkansas P, 1982.
Faral, Edmond. *Les jongleurs au moyen âg*. Paris: Champion, 1964 [1903].
—. *Mimes français du XIIIe siècle: texts, notices et glossaire*. Geneva: Slatkine Reprints, 1973 (orig. ed., 1910).
— & Julia Bastin. *Oevres completes de Rutebeuf*. I. Paris: Editions Picard, 1959.
Felton, Gary. "Who Is the Real John Doe". *Names* 20 (1972): 297-300.
Frago García, Juan A. "Sobre el léxico de la prostitución en España durante el siglo XV". *Archivo de la filología aragonesa* 24-5(1979): 257-73.
Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la Antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*. México DF: Colegio de México, 2003.
Gilmore, David D. *Aggression and Community: Paradoxes of Andalusian Culture*. New Haven: Yale UP, 1987.
Godo y Alcántara, José. *Ensayo histórico etimológico y filológico sobre los apellidos castellanos*. Barcelona: Ediciones El Albir, 1975.
Gumbrecht, Hans Ulrich. "The Transgression(s) of the First Troubadours". *Stanford French Review* 14.1-2(1990): 117-42.
Harvey, Howard Graham. *The Theater of the Basoche*. Cambridge: Harvard UP, 1941.
Haywood, Louise. "Juan Ruiz and the *Libro de Buen Amor*: Contexts and Milieu". In Louise Haywood & Louise O. Vasvári, eds.: 21-38.
Haywood, Louise & Louise O. Vasvári, eds. *A Companion to the* Libro de Buen Amor. London: Tamesis, 2006.
Henderson, Jeffrey. *The Maculate Muse: On Language in Attic Comedy*. New Haven: Yale UP, 1975.
Irving, Lewis Allen. "Names That Became Ethnic Epiteths". *Names* 31(1983): 307-17.
Jiménez, A. [pseudo. Of Antonio Alatorre]. *Picardía mexicana*. México DF: Libro México, 1960.
Journal of Homosexuality 43.3/4 (2002): Special Issue: Transgender.
Lehman-Nitsche, Robert [Victor Borde]. *Textos eróticos del Río de la Plata*. Buenos Aires: Librería Clásica, 1923.
Liu, Benjamin. *Medieval Joke Poetry:* The Cantigas d'escarnho e de maldizer. Cambridge: Harvard University, Department of Comparative Literature, Distributed by Harvard UP, 2004.
Luria, Maxwell & Richard L. Hoffman, eds. *Middle English Lyrics*. NY: W. W. Norton,
Márquez Villanueva, Francisco. "La nueva biografía de Juan Ruiz." In William Mejía López, ed. *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, I. San Juan: Editorial de la Universidad, 2002: 33-51.
—. "*La Celestina*, as Hispano-Semitic Anthropology". *Revue de littérature comparée* 61(1987): 425-56.
Molho, Maurice. *Cervantes: raices folkloricas*. Madrid: Gredos, 1976.

Mustanoja, Tauno F. "The Suggestive Use of Christian Names in Middle English Poetry". In Jerome Mandell & Bruce A. Rosenberg, eds. *Medieval Literature and Folklore Studies*. New Brunswick: Rutgers UP, 1970: 51-76.

Nichols, Stephen G. "Canso/conso. Structures of Parodic Humor in Three Songs of Guilhem IX". *L'esprit créateur* 16.1(1976): 16- 19.

—. "Voice and Writing in the Troubadour Lyric". In A. N. Doane & Carol Braun Pasternack, eds. *Vox Intexta: Orality and Textuality in the Middle Ages*. Madison: U of Wisconsin P, 1991: 137-61.

Nicolaisen, W. F. H. "Names as Verbal Icons". *Names* 22(1974): 104-10.

—. "Names and Narratives". *Journal of American Folklore* 97(1984): 259-73.

Merry Drollery. Printed by Simon Miller, 1670. Collected by W.N., C.B., R.S., J.G., Lovers of Wit.

Poiron, Daniel. "La foncion poétique des noms propres dans le "Testament" de François Villon". *Cahiers de l'Association Internationale des Études Français* 32(1980): 51-68.

Regalado, Nancy Freeman. *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study of Non-Courtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*. New Haven: Yale UP, 1970.

Rennick, Robert M. "Obscene Names and naming in Folk Tradition". *Names* 16 (1968): 207-09.

—. "The Alleged 'Hogg Sisters', or Simple Ground Rules for Collectors of 'Odd' Names". *Names* 30: 193-7.

Rieger, Dietmar. "Guillaume IX d'Aquitaine et l'idéologie troubadouresque: remarques sur l'emploi des noms propres chez le "premier troubadour". *Romania* 101(1980): 433-9.

Stemmler, Theo. *Medieval Love Lyrics*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970.

Smith, T. R., ed. *Poetica Erotica: A Collection of Rare and Curious Amatory Verse*. NY: Boni & Liveright, 1921-22.

Vasvári, Louise O. Abstract of "Juan Ruiz, Arcipreste de Hita: Fictive Author and Onomastic Pun". *La Corónica* 15: 87-8.

—."*La Madeira certeira... a mididia d'España* de Alfonso X: un *gap* carnavelesco", Santiago Fortuño Llorens & Tomás Martínez Romero, eds. *Actes del VII Congrès de l'associació Hispánica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), III*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I: 459-69.

Walsh, John. "Juan Ruiz and the *mester de clerezía*: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de Buen Amor*". *Romance Philology* 33(1979): 62-86.

—."The Genesis of the *Libro de Buen Amor* (from Performance Text to *Libro* or *Cancionero)*". Unpublished M.L.A. paper, Dec. 29, 1979 [abstract: "The *Libro de Buen Amor* as a Performance Text", *La Corónica 8.2(1979): 5-6.ica*

Williamson, Craig, ed. *A Feast of Creatures: Anglo-Saxon Riddle Songs*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1982.

Yndurain, Francisco. "Una nota sobre la composición del *Libro de buen amor*". In Manuel Criado de Val, ed. *El Arcipreste de Hita. El Libro, el autor; la tierra. La época. Actas del I. Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona. S.E.R.E.S.A: 217-31.

Zumthor, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Seuil, 1987.

Cartografía de contradicciones. El *Libro del Arcipreste* (en torno a la secularización de las doctrinas cristianas)

Anthony N. Zahareas (emérito)

(Sin la indispensable obra de A. D., no me atrevería a desviarme del camino canónico para mejor reinvidicar –sin suplantar– el valor de sus aportaciones a la literatura medieval española).

[*Preámbulo*. La ponencia tocó el problema peliagudo de si una obra medieval como el *Libro del Arcipreste* manifiesta hoy día soluciones estéticas de problemas históricos. Es una saludable pregunta: la manera artística del *Libro* (considerada brillantemente irónica y sutil), es sumamente mediatizada en sus relaciones con las bases sociales, políticas, culturales y sobre todo eclesiásticas de la España fronteriza de los siglos XII–XIV. Es el tiempo de la evolución implacable de las doctrinas cristianas (documentada en los innumerables decretos de Concilios y Sínodos) y, dentro de ella, la secularización inevitable de sus credos eclesiásticos. Resulta que la problemática de los fundamentos de las contradicciones a través de los episodios narrados en primera persona corresponde a diversos procesos –procesos lentos pero perceptibles– de secularizarse las religiones.

Es habitual estudiar la secularización de ideas, valores y sentimientos como un conjunto de momentos de evolución histórica, en particular, cuando se sustituyen las interpretaciones religiosas o metafísicas del mundo por explicaciones mundanales, basadas en la vida cotidiana de la sociedad. Tales tendencias sociales entre teorías y prácticas pueden ser más o menos generales pero proveen un marco historiográfico dentro del cual podemos reexaminar las duplicidades del amor por parte del Arcipreste y, a lo largo de los contenidos, analizar las ambivalencias burlescas de sus comentarios didácticos. Naturalmente, la participación en los ritos eclesiásticos y las reflexiones mundanales sobre ellos suele conducir a una serie de "afirmaciones" de la sexualidad y "negaciones" de ella que se oponen mutuamente. Este fenómeno de pragmatizar los discursos religiosos es indiscutible respecto a las causas y efectos de la cartografía de contradicciones tanto fuera como dentro del *Libro del Arcipreste*. Más delicada es su interpretación.

Los críticos no hemos hecho sino confirmar –casi de paso– la presencia de varias y diversas contradicciones que ya suelen darse por sentadas. Lo que importa, sin embargo, es analizar e interpretarlas de acuerdo con las condiciones históricas de los siglos XIII–XIV puesto que las ficciones de Juan Ruiz corresponden a la evolución de las doctrinas cristianas y a los varios cambios en el mundo eclesiástico de los sacerdotes. Sobre la seriedad ingeniosa y sutilmente burlesca de contradicciones apenas hay discusión. Las burlas divertidas se manifiestan a la luz de problemas históricos sobre el mundo socio–eclesiástico de la cristiandad dentro del cual funcionaban, de modo estrictamente institucional, los diversos miembros del clero y los feligreses de las parroquias.

Lo problemático ha sido saber si esto es posible, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. No ha sido fácil afrontar esta problemática de los fundamentos contradictorios del *Libro del Arcipreste*. Tocan nada menos que las bases de dos evoluciones importantes de la historia moderna: la serie de lentas transformaciones de las doctrinas cristianas (como las que se manifiestan a través de los episodios narrados) antes, durante y después del tiempo del libro hasta llegar a institucionalizarse; y las continuas renovaciones de métodos historiográficos, en particular, de los estudios críticos por medio de los cuales nos hemos de acercar a la cultura medieval – digamos, a la función histórica de las formas literarias.

Séame permitida una palabra al respecto. El proceso secular (término moderno pero fenómeno tradicional), tanto en la historia del dogma cristiano como en las representaciones literarias de ello designa una perspectiva historiográfica sobre la evolución de varias versiones del cristianismo y sobre cómo, debido a esta evolución, se someten a cambios. Estos cambios han sido inevitables. Toda doctrina cristiana, igual que cualquier ideología, no puede sino ajustarse a los cambios históricos de la sociedad en que, forzosamente, cualquier misión eclesiástica hunde sus raíces. Lo que significa más concretamente (por lo menos en el caso problemático del *Libro del Arcipreste*) es que el proceso eclesiástico de explicar serios problemas (como se hace a lo largo del *Libro* sobre las contradicciones del pecado) sólo de acuerdo con doctrinas, se está dudando –¡incluso burlando!– cada vez más. He aquí la representación estética de una problemática del todo histórica – "Empero, porque es humanal cosa el pecar ... puede cada uno decir: *'intellectum tibi dabo, e cetera'*".

Se ha dividido el estudio en cinco breves apartados: sobre la convivencia de contrarios; las lecciones paradójicas y la ejemplaridad problemática; los amores y la duplicidad del Arcipreste como protagonista y narrador; el tiempo de los Concilios y Sínodos; en torno a los clérigos concubinarios; y unas breves conclusiones en que se aventura el estado de la cuestión. *A fin de mantener los fundamentos históricos de las contradicciones del *Libro* y para destacar los problemas fundamentales de la secularización, se han eliminado notas a pie y, aunque he tenido presentes las más importantes interpretaciones y críticas sobre el *Libro*, no me he ocupado aquí en forma explícita y sistemática de los comentarios de otros críticos. La breve "bibliografía selecta" omite títulos conocidos (v. las bibliografías de A. Deyermond) y, para corresponder mejor a los planteamientos de este estudio, se limita a fuentes y documentos históricos – raras veces mencionados. *Juan Ruiz, *El Libro del Arcipreste*, Edición y Estudio en dos volúmenes, A.N. Zahareas con Oscar Pereira, AKAL, Madrid (de próxima aparición; por razones de énfasis algunas palabras se citan en cursiva). Así que vamos por partes.

I

"Que sobre cada fabla se entiende otra cosa". El *Libro del Arcipreste* (modernamente titulado *Libro de buen amor*) de un poeta desconocido, Juan Ruiz, toca, entre burlas y veras, el inmenso problema histórico de las crisis religiosas desde el ángulo escueto de los pecados imaginarios del protagonista de una obra (obra algo confesional) episódicamente narrada: se trata de un eclesiástico inventado por el poeta que, con el objetivo de "dar ejemplo de buenas costumbres", narra en primera persona, como ejemplos cristianos, sus esfuerzos de seducir a varias mujeres – "ove de las mugeres a las vezes grand amor" (76b). El narrador de este extenso poema enciclopédico declara que él es "Juan Ruiz" el

"Arcipreste de Hita". Cuando toma la palabra, y esa palabra es objeto de mediar entre el amor cristiano (el "buen amor" de Dios) y el trato sexual entre hombres y mujeres (el "loco amor" del mundo), se producen, necesariamente, varias contradicciones (la mayoría de las veces hilarantes) entre doctrinas cristianas y la práctica cotidiana de ellas; y, a la vez, se establecen ciertos parentescos generales entre la estructura literaria de los episodios narrados del Libro y la estructura histórica de la sociedad medieval de los siglos XIII–XIV. Las contradicciones del *Libro del Arcipreste* entre el arte eficaz de las ficciones burlescas ("segund que esta ciencia requiere" – Prólogo) y la dispersa realidad de problemas históricos tienen significación porque ellas contienen las cuestiones complejas de la "sociedad y el individuo" (o, lo mismo da, de "la iglesia" y el "cristiano") que no siempre son resueltos; pero, y es lo que importa, son destacados en las manifestaciones burlescas de las contradicciones ("La burla que oyeres non la tengas en vil").

Sobre la condición conflictiva (según la doctrina cristiana de Juan Ruiz) de pecar arrepentiéndose y arrepentirse pecando no hay apenas discusión: la vida del arcipreste de Hita (siendo "sacerdote" implica que se ha ordenado, que sabe su doctrina y que como "pecador" cristiano es consciente de sus pecados) es el apogeo de contradicciones que corresponden a los fundamentos cristianos cada vez más seculares de unas instituciones eclesiásticas que hacían su camino histórico al andar. El problema de las contradicciones, en sí ya difícil, es en realidad uno de los más difíciles que cabe plantear. Lo problemático pues es saber si, como pretende Juan Ruiz, es posible la convivencia de contrarios, cómo lo es y cuáles son las consecuencias para una lectura del libro. En este sentido ha planteado repetidamente las contradicciones el mismo arcipreste de Hita: como problemas tan esenciales e importantes que vale la pena plantear. Y estas son la cuestiones que afronta el presente estudio.

La historia del arcipreste ha ocurrido dos veces: como los sucesos amorosos del pasado ahora rememorados y narrados en primera persona y a la vez como una versión simbólica o ejemplar de ellos. A los lectores se les vienen los episodios pecaminosos ya *rehechos*. El enfoque realizado por el poeta es convertir al narrador, sutilmente, en mediador de sí mismo; y este enfoque implica una serie de relaciones intrigantes entre el poeta y el narrador, entre el narrador y el protagonista, el protagonista y los lectores. Dado que, según las reglas del juego narrativo (forjadas juguetona pero claramente por el poeta mismo), dentro de la narración ficticia del *Libro*, el pasado amoroso del arcipreste de Hita es pasado, es decir, no renovable por definición, se confunde para los lectores con los mensajes contradictorios que ahora les está transmitiendo el narrador. Las intenciones religioso–morales del narrador se confunden, así a todo paso, con las materias sexuales burlesca y divertidamente narradas – "abré algunas burlas aquí a enxerir" (45b).

Resulta que durante los siglos XIII–XIV la conducta social de varios eclesiásticos seguía causando graves problemas para las iglesias que en uno u otro grado tocaban varias cuestiones controversiales de la doctrina cristiana. (Los mismos problemas religioso–morales del arcipreste imaginario que, fuera del *Libro del Arcipreste*, exigían reconsideraciones de asuntos eclesiásticos son todavía hoy un continuo foco de interés). En relación con la lección didáctica de los fundamentos cristianos de los diversos ejemplos, las contradicciones a través del *Libro* (en sí cómicas pero difíciles de solucionar), son en la larga evolución histórica del cristianismo una de las cuestiones más peliagudas que cabe plantear. ¿Pueden –o deben– coexistir (sea de burlas o de veras) el trato sexual y la dedicación espiritual al Dios cristiano? Es a base de este tipo de problemas y paradojas

que el arcipreste de Hita ha planteado las contradicciones que, irónicamente, yacen en las doctrinas y prácticas cristianas: como problemas (aunque burlescos) tan esenciales e importantes para los objetivos ejemplares del libro sobre las cuales vale la pena reflexionar.

El fenómeno de la "secularización" es algo fundamental para un reexamen histórico tanto de las doctrinas eclesiásticas sobre el pecado (sea de amor o de otras realidades) como de una obra literaria sobre ellas, el *Libro del Arcipreste*. Lo que importa en este reexamen entre historia y ficción medievales es ser consciente en nuestros días modernos de lo siguiente: secularizar en los contenidos narrados del libro las contradicciones de la experiencia religiosa del buen amor de Dios para poder propagarla y, en particular, los ejemplos pecaminosos del arcipreste, equivale a comprender que las doctrinas eclesiásticas (incluso sus credos, prácticas, leyendas, mitos, ejemplos, conceptos, ritos, etc.), por lo menos en el *Libro*, funcionan sólo en la sociedad y a menudo exigen explicaciones mundanas o prácticas. Respecto a la misión eclesiástica, no bastan nunca (antes, durante y después del tiempo de Juan Ruiz) explicaciones sólo metafísicas o doctrinarias.

Así que sólo por "abstracción" o "arte" se habla de las "contradicciones" del *Libro del Arcipreste* como categoría igualmente funcional con relación al conjunto de episodios narrados; en realidad no hay una "contradicción" en general, como tampoco hay un "conflicto", una ejemplaridad didáctica, una "ambivalencia" o unos "equívocos" en general. Sacados de su propio campo de validez textual (incluso las del buen y loco amor), esa clase de categorías generales puede velarnos la realidad compleja de contradicciones en el *Libro* (las que permean y por eso yacen en los dichos didácticos y hechos ejemplares del arcipreste) antes que ayudar a explicarlas; máxime cuando han sido abstraídas desde perspectivas ahistóricas cuya particularidad medieval o textual difiere demasiado de las que se han forjado en las ficciones del Libro

Ahora bien, respecto a nuestra "interpretación histórica" del *Libro del Arcipreste:* gracias a la doble experiencia de la primera persona, según el mismo pecador, los lectores deben de ser capaces de distinguir la "verdad" de la "ficción" (lo cual equivale a distinguir "la realidad" de sus "apariencias"); y, a la vez, gozar, en el nivel sutil de la narración, la *doble perspectiva* por medio de la cual hace posible que el lector de entendimiento (*intellectum*) sepa leer las veras de las burlas y vice versa; tanto los credos cristianos del amor espiritual del Dios cristiano como las condiciones históricas, las seculares (no hay otras), dentro de las cuales funcionan los credos. Parecida dependencia mutua de dos amores o pecados opuestos no es cosa que se hace todos los días: "remendar bien non sabe todo alfayate nuevo" (66b). Anticipando el arte irónico de Cervantes, Juan Ruiz es autor auténticamente revolucionario puesto que, al elaborar diversos materiales de la tradición (religiosa, popular o secular) ha cambiado radicalmente el aparato historiográfico que afecta las relaciones entre la ficción y la historia.

II

Ca tú entenderás uno e el libro dize ál" (986d). La sexualidad humana del Arcipreste en general –y en particular, los esfuerzos de amancebarse un sacerdote– ha de servir al público lector de su libro, al revés, como ejemplo negativo de los que pecan aunque no deben. El poeta Juan Ruiz aparece ante los lectores, simbólica y por tanto ejemplarmente, como un sacerdote duplícito cuyos ejemplos son –o por lo menos parecen– *contradictorios:* se retrata a sí mismo como un arcipreste abarraganado que al mismo tiempo, consciente

de sus pecados (que hacen "perder las almas" – Pr), suplica a Dios o a la Virgen María que le rescaten, se supone, de sus apuros – "Señor Dios... ¡saca a mí coidado desta mala presión!" (1a–d) o "¡ayúdame, Gloriosa, Madre de pecadores!" (10d). Como "todo hombre" en el mundo, el arcipreste se presenta ante Dios y la Virgen María, por una parte, como que está en pecado y, por otra, que como todo pecador necesita ser salvado – de ahí la necesidad de una "intercesión" divina.

Tomemos como ejemplo, sin embargo, el papel simbólico de mediar entre la divinidad y la humanidad: se ha dejado abierto el camino para secularizar por medio de la parodia el papel mítico de la *intercedora*. En el "libro" del Arcipreste, por ejemplo, la intercedora es tanto la Virgen María como la alcahueta Trotaconventos: "Vi estar una *dueña* fermosa de veldat, / *rogando* muy devota ante la majestad; / *rogué* a la mi *vieja* que me oviese *piedat*, / e que andudiese por mí *passos de caridat*" (1322). Las iglesias y las fiestas religiosas aquí son pretextos de alcahueterías, y el Arcipreste ruega eufemísticamente que su vieja intercedora le amancebase con una "devota" que está rezando ante la imagen de Jesucristo o Virgen María. A nivel cristiano, la "Virgen" ha de intervenir a favor de la devota pecadora (se entiende, en contra del pecado sexual) pero esta misma intermediadora divina se convierte, también a nivel cristiano –pero al *revés*– en la alcahueta que ha de intermediar a favor del concubinaje de su cliente (es decir, en contra de la virginidad). Así que el amor "caritativo" que "Nuestra Señora" inspira a los pecadores, la vieja Trotaconventos –blasfemamente– puede dárselo a sus clientes eclesiásticos. La intercedora helénica que intervenía a favor de los héroes y la intercesión cristiana para salvar a los pecadores se han colocado en entredicho: entre el mundo divino de la salvación y la vida cotidiana del pecado. Se está secularizando el antropomorfismo del dualismo tanto mítico–pagano como moderno–cristiano.

Estas son las palabras del arcipreste ficticio sobre sus amores apócrifos. Es una de sus experiencias amorosas, después de ser instruido por don Amor y antes de sus relaciones amorosas con la monja, doña Garoza. Siendo "arcipreste" entre los ordenados, en este momento de su historia, este eclesiástico se presenta abiertamente como el cliente de una "trotaconventos" profesional, experta en amancebar religiosos. Como narrador de este episodio, presentado como "ejemplar", confiesa ahora su anterior intento de seducir a la devota. En general, las prohibiciones sexuales de los eclesiásticos están continuamente relacionadas con la obligación de confesar la verdad sobre sí mismos; en concreto, sin embargo, los eufemismos del arcipreste aquí resultan blasfemias burlescas de la oración sagrada: en el nombre de la piedad y caridad cristianas el arcipreste (cuya misión es presumiblemente ejercer estos ritos cristianos) ruega y espera que su alcahueta pueda persuadir a la "dueña fermosa", se supone en su iglesia y en el mismo acto de observarla rezando devotamente, para que le sirva de concubina. Claramente, espera que su vieja, analógicamente con las intercesiones divinas, "interceda" a que la devota se "junte" con un eclesiástico. (Se anticipó esta misma blasfemia en el ataque del arcipreste contra don Amor cuyas "horas canónicas" incluyen el ruego a la alcahueta que le facilite el negocio con su enamorada).

Cada vez que el arcipreste toma la palabra, y esa palabra es objeto de ejemplaridad, se producen –entre otras cosas– situaciones y ejemplos paradójicos: según la doctrina eclesiástica, la ejemplaridad cristiana y el pecador cristiano del *Libro del Arcipreste* han de ser inseparables; son mutuamente necesarios y complementarios, aunque del todo opuestos. En las situaciones ficticias, las doctrinas cristianas del amor (doctrinas tan

tradicionales que no se les vienen a los lectores con sorpresas radicales) y la práctica secular de ellas como la sexualidad, forman una dependencia mutua de los dos impulsos contrarios y por tanto conflictivos entre doctrina y práctica cristianas. Séale permitida al autor una palabra al respecto: por un lado, el impulso sexual (como "a *toda cosa* que se mueva", 73d) impera sobre el clérigo pecaminoso sin restricciones ("*todos* a tiempo cierto *se juntan* con natura" – 74d); y por otro, las advertencias cristianas de sus lecciones didácticas que manifiestan una fuerte hostilidad hacia la sexualidad por ser pecado que en vez de su amor caritativo "cae en *saña* de Dios" (Pr).

En cada uno de los ejemplos se han planteado dos planos de conciencia sobre lo que ocurre, más bien retrospectivamente, en los episodios amorosos del arcipreste. Está el plano de las experiencias concretas del protagonista eclestástico manifestado por una serie de venturas –cuando no desventuras– con varias mujeres. Se trata de esfuerzos continuos para conseguir concubinas el arcipreste. Pero está, paralelamente y por el mismo arcipreste, el plano de las imágenes religiosas y comentarios didácticos para lo lectores, propagados en general por varios medios eclesiásticos –incluso los notorios sermones– sobre el pecado de la sexualidad, las buenas obras, los diabolismos de las alcahueterías, la doctrina de que Dios es amor, la salvación, etc. Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de conciencia (o, en palabras del narrador, "*intellectum*") que la desproporción da la sensación de dos versiones burlescamente distintas de las mismas experiencias ejemplares. Juan Ruiz somete a reflexión, de modo ejemplar, la manera "sutil" por medio de la cual les llegan a los lectores las contradicciones ("la manera del libro entiéndela sotil", 65d).

Abundan ejemplos: las burlas sirven a la moralidad pero también, vice–versa, a la sexualidad ("Enpero ... si algunos ... quisieren usar el loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello" (Pr.); las míticas manzanas que "ante pudren" de dentro pero, con todo, "dan buen olor" (161); y el "fuego" que yace en la "ceniza" (símbolo cristiano de "corteza–meollo") aquí se representa a la inversa como la fuerza sexual que, pues la naturaleza la excita (75), subvierte la abstinencia religiosa; el "cilicio" de monjas, símbolo cristiano de su virginidad y castidad, se convierte blasfemamente por ellas mismas en otra tentación mundanal de actos sexuales (1255d). Y, por fin, al enamorarse pecaminosamente con la hermosa monja (como se verá en adelante), el arcipreste, experto en la doctrina cristiana, sabe que es pecado cortejar a la esposa de Cristo pero, refiriéndose a los fundamentos cristianos del perdón divino, sabe también que, como todo cristiano, una vez cometido el pecado, tiene el derecho y es "libre" de arrepentirse. Tanto burlesca pero también cristianamente sabe salir con la suya.

Por el medio del conocido plan retórico, "sic et non", dialécticamente, un polo contrario del amor no vale sin el otro y vice–versa. En parecidas dependencias mutuas de dos contrarios (así es con todo el proceso dialéctico a través de la narrativa) yace la notoria ambigüedad de dos amores conflictivos y por eso duplícitos. El dualismo del "buen" amor frente al "loco", es *en sí* problema fundamental del credo cristiano; por lo menos didáctica o dogmáticamente, no tiene por qué ser ni contradictorio, ni ambivalente, ni dudoso. En la ficción del arcipreste, sin embargo, como paralelamente en la historia de las enseñanzas doctrinales de la iglesia, casi siempre se plantean ambivalencias. Esto se debe al indiscutible proceso histórico de secularizarse los dualismos cristianos que continuamente se manifiestan en el *Libro del Arcipreste*.

Pero también al revés, los continuos afanes sexuales del arcipreste se transfieren al ámbito de las prácticas religiosas como la abstinencia, la oración, la caridad, las buenas obras, etc ("fazer mucha limosna e dezir oraciones, / Dios con esto se sirve ...", 1628cd). Si, en palabras del arcipreste, se ha de leer "la manera del libro" (65b) de modo sutil, es decir, tener suficiente agudeza para poder captar lo contrario de lo que se dice, se está reivindicando la importancia del amor mundano como medio importante para comunicar la doctrina cristiana: "ansí so el mal tabardo está *buen* amor" (18d). Analógica y por tanto estrafalariamente, en el arcipreste amancebado yace supuestamente el sacerdote devoto que ha de dar lecciones cristianas sobre el amor de Dios (es decir, se trata de la obvia lección didáctica de que lo divino yace en el mundo).

Dada toda una cartografía de contradicciones (sin las intervenciones o interpretaciones impuestas al libro desde fuera) se plantea la cuestión peliaguda de ¿cómo puede el *Libro*, en sí funcionar como obra cristianamente ejemplar y moralizadora? "E segund derecho las palabras sirven a la intençión e non la intençión a las palabras" (Pr), es decir, la manera de servir la buena intención por el medio de las palabras burlescas constituye la llamada "manera sutil" de todo el *Libro*. El narrador puede declarar a los lectores las mejores "intenciones" pero, para el tiempo de Juan Ruiz (como también para los lectores de hoy), no es fácil dar lecciones morales "a todo hombre o muger" ni se gana fácilmente "salvaçión e gloria del paraíso" (Pr) narrando obscenidades, destacando las habilidades seductoras de alcahuetas, aludiendo constantemente a los placeres pornoeróticos del coito, describiendo con entusiasmo la voluptuosidad del sexo femenino, presentándose como siervo de los dioses paganos bajo su forma más carnal (como poderes astrológicamente irresistibles y necesariamente determinantes), sacrificando así la salvación del alma al dominio fatal de los instintos; y, sobre todo, sin castigar *ni una vez* a los más pecaminosos (alcahuetas diabólicas, monjas seducidas, eclesiásticos carnales) o, al revés, elevando al paraíso igual a todos, inocentes y pecadores. Con todos estos elementos se ha hecho sin duda una obra fascinante, una obra maestra de literatura medieval. Pero respecto a la llamada ejemplaridad cristiana de estas desviaciones, timideces y paradojas aparte, esto es harina de otro costal. (Vasvári, Ricard, varios).

Ahora bien, el conflicto entre el buen y loco amor era lugar común. Juan Ruiz representa este conflicto tradicional no de modo doctrinal, sino más bien de modo concreto, como la situación paradójica de un "eclesiástico abarraganado": se da por sentada la conexión de la propensidad sexual del protagonista con su profesión eclesiástica. La situación paradójica de ser a la vez "uno" y "otro" es el factor que determina a través del libro tanto el punto de vista contradictorio del narrador como sus continuas equivocaciones al explicar, didácticamente, la lección cristiana de sus burlas ejemplares. Según su horóscopo, por ejemplo, la sexualidad del arcipreste se debe al hecho que ha nacido bajo el signo estrellar de Venus ("en este signo atal creo que yo nací", 153a), es decir, se autoretrata, contradictoria e hilaramente, como condenado a decidir libremente ser perpetuo servidor de damas: "sienpre puné en *servir* dueñas que conocí" (153b) equivale a sus esfuerzos de mantener relaciones sexuales. En el ejemplo del rey Alcaraz y sus astrólogos (123–154) se manifiestan simultáneamente esta mentalidad astrológica con la mentalidad cristiana y el énfasis en el libre albedrío. Sabido es que, desde la disposición didáctica, ambas perspectivas deben de ser excluyentes, por lo que en el *Libro* provocan un efecto de ambigüedad pues se trata de la presencia simultánea de dos mentalidades opuestas, ambas igualmente legitimadas. A la fórmula didáctica de "o este o el otro" Juan

Ruiz opone –siempre con sutilezas– el modo más bien secular de "tanto este como el otro".

III

"*Díxela por te dar ensiemplo, non porque a mí vino*", 909b). Al parecer, se contradicen mutuamente las intenciones ejemplares propagadas por el arcipreste de Hita y los ejemplos burlescos de amores sexuales. Los resultados son fascinantes y (sobre todo para los lectores modernos) bastante desafiantes: el narrador confiesa que aunque sacerdote es por la naturaleza humana "hombre" que "como otro pecador" (76a) no ha podido (o no ha querido) dejar de buscar "juntamiento" con "hembra placentera" (71d) – "ca natura lo enriza" (S75d). Es decir, la sexualidad constante (metafóricamente, el "fuego" que arde dentro de la "ceniza") es la esencia tanto de él mismo como en general de los seres humanos – y todo se debe a la fuerza implacable de la "naturaleza". Explica, además, que la "costumbre" de "querer sienpre tener alguna enamorada" (167b) es como "otra que naturaleza" (166c, 167b): es difícil cuando no imposible abandonar el "amor con amada" (167c).

Pero ¿quién fue este autor todavía anónimo? Dentro del libro, el poeta (conocido en documentos como un tal "venerable Juan Ruiz, arcipreste de Hita" – Hernández) se identifica a sí mismo, asume la profesión eclesiástica de "arcipreste" e indica que cumple con su misión en el pueblo de Hita. Aunque el copista del libro tuvo por hecho histórico el encarcelamiento del arcipreste en el libro (s. XIV) y varios historiadores le tratan como uno de los conocidos del arzobispo histórico, don Gil de Albornoz (Vives), mientras otros le consideran ejemplo histórico de los clérigos amancebados (Sánchez–Herrero), el autor del *Libro del Arcipreste* sigue siendo desconocido. Fuera del libro, en la historia, no existe documentación fidedigna.

Así que la autoría del libro está determinada por lo que el poeta dice del *Libro del Arcipreste* dentro de su libro tanto como por lo que hace. La medida de conjeturas nos pertenece a nosotros los lectores. Un autor llamado Juan Ruiz (desempeñando a través de su propia narración el papel de un eclesiástico del todo preocupado por abarraganarse) ha producido las ficciones que leemos hoy; asimismo él ha sido producido por ellas. Así que los discursos sobre el poeta del libro envuelven contradicciones esenciales: como todo personaje ideado dentro del libro, el arcipreste de Hita, llamado Juan Ruiz, mueve, habla, se enamora, compone versos, gesticula, prediga, eso sí; pero sólo en conexión con el autor histórico que, a modo de escritor, le idea, le estructura y le produce: es el autor histórico del siglo XIV que en las ficciones del libro le hace hacer como autor del libro del Arcipreste de Hita.

Resulta que el mismo arcipreste insiste en esta duplicidad narrativa de los episodios amorosos que los lectores estamos leyendo: "Entiende bien mi historia de la fija del endrino; / díxela por te dar ejemplo, *no porque a mí vino*" (909ab). Poco después de su primera seducción (bajo el nombre vegetativo de "don Melón"), el Arcipreste interrumpe su narración para divulgar a las mujeres la verdad ejemplar de su historia narrada, una ejemplaridad que, según él mismo, es fundamental para una comprensión auténtica de su libro: ni su historia narrada es histórica ni sus desventuras amorosas son biográficas. Todo lo autobiográfico confesado es pura ficción: la "primera persona" que domina la narración es del narrador pero al mismo tiempo este "yo" no es del narrador (se supone) histórico sino del inventado – lo cual sugiere que hay dos narradores. Las historias

supuestamente ejemplares de la primera persona no le habían sucedido de veras sino sólo como unas burlas ("abré algunas burlas...", 44b) para ilustrar serias lecciones las cuales, sin embargo, suelen aburrir ("... de buen seso non puede omne reír", 45a).

Sus experiencias escritas son conscientemente pura ficción endonde las obscenidades sexuales –del todo imaginarias– son el medio "retórico" de propagar la caridad cristiana en la "historia" ejemplar hecha para los lectores. Su dilema de poeta es revelador: se preocupa a cada paso de la historia por la forma con que puede guiar –e incluso controlar– la impresión que los lectores se forman de él y de sus burlas, y por el tipo de cosas que puede y no puede hacer o decir mientras actúa –a modo de juglar– ante ellos. Advierte que la narración presenta hechos ficticios que, no obstante, en la vida social estos amores ficticios se refieren a los hechos reales de sexualidad. La ejemplaridad cristiana de los amores ficticios, por tanto, se refiere sólo a los hechos reales que la mayoría de las veces no están bien ensayadas y los individuos andan mal preparados. Así que mientras el poeta participa en su poema bajo la máscara del personaje inventado, el arcipreste de Hita, los lectores constituyen otro partícipe de esta interacción narrativa. Para el poeta se trata de un partícipe indispensable – de hecho el papel eclesiástico que desempeña Juan Ruiz se ajusta a los papeles que han de representar los lectores (Goffman).

Imaginemos, como lectores del *Libro*, a un sacerdote que, según su confesión, no pudo o no quiso abstenerse del juntamiento con mujeres, sabiendo que cometía pecados; que al mismo tiempo que predicaba el buen amor de Dios aprendía el arte de la seducción contando con las instrucciones del maestro ovidiano y, en concreto, dependiendo de la ayuda ilícita de una alchahueta, experta en mediar en relaciones amorosas y quien, a base de cierta recompensa, le conseguía mancebas – se destaca sobre todo su capacidad de persuadirlas o incluso engañarlas a aceptarle al arcipreste como su amante, prometiendo hipócritamente encubrir las relaciones irregulares. Imaginemos, también, que este arcipreste estaba convencido de que todo el género humano hace lo que hacen los animales, es decir, impulsados por la fuerza de los instintos naturales, copular a todo tiempo. Imaginemos, además, que sabía bien que el juntamiento (en particular, el juntamiento para los ordenados) era desliz religioso ("el hombre cuando peca bien ve que se desliza", 74c). Sin embargo, dada la fuerza irresistible de la naturaleza (71–75) (una naturaleza apoyada, además, por su signo astrológico) no dejó de buscar, a pesar de desventajas, amores pecaminosos. ("Como quier que he provado mi signo ser atal, / en servir a las dueñas punar e non en ál", 154a,b). Imaginemos, por fin, que después de varios altibajos con diversas "dueñas", este arcipreste se fue a misa para verse con una monja. Este encuentro amoroso de los dos religiosos en el convento lo había arreglado su experta alcahueta Trotaconventos.

Los detalles del texto son pertinentes a la problemática de las contradicciones. La vió a la monja rezando (rezando como antes la devota, 1321–1322) y le llamaron la atención solamente los aspectos eróticos de su belleza física: el erótico cuello alto (1499c) y (por lo menos en su imaginación) su blanco cuerpo de mujer provocadamente escondido debajo su hábito de monja: "¡quién dio a la blanca rosa hábito y velo prieto!;" (1500b). En este punto de rememoración de sus experiencias con mujeres se plantea el dilema auténtico del ficticio arcipreste de Hita. Tiene que decidir si debe o no aprovecharse de esta rara oportunidad. Está atrapado entre los principios doctrinales de la religión cristiana sobre el pecado entre religiosos (principios conocidos por todos los eclesiásticos) y los conocidos contraargumentos seculares sobre las causas y efectos de pecar.

Los cálculos según los cuales el arcipreste medita sobre su dilema de pecar o no pecar con la monja paralela el dogma cristiano. La monja le ofrece la oportunidad de una relación amorosa tanto placentera como, según su alcahueta, fuera de peligros – entre otras varias de las ventajas sexuales de las monjas en general. Esto explica –explica y confirma– por qué desea poseerla. No obstante, es también eclesiástico ordenado que sabe su doctrina y las reglas eclesiásticas al respecto: llevar relaciones amorosas con una monja es pecado grave de adulterio (el notorio "pecado de monja"). Doña Garoza, como todas las monjas, se considera ya casada con Jesucristo. Cara a cara con esta verdad, sin embargo, el arcipreste confiesa ser también hombre de carne y hueso que desearía de verdad pecar con ella (pecar con ella porque aunque esposa de Jesucristo se ha retratado como una mujer bella del todo deseable y, según Trotaconventos, bien seducible).

"Pecar o no pecar" puesto que durante esta encrucijada narrativa el pecado (la llamada "erranza contra Dios") *todavía no se ha cometido:* he aquí la elección del eclesiástico (elección no sólo a base de su libre albedrío sino también en nombre de Dios "¡Ay, Dios..") entre las dos alternativas cruciales de la época – dar rienda suelta a las tentaciones mundanas del amor, llenas de placer, o abstenerse de estas tentaciones para así salvarse. Raras veces en la literatura se ha llenado una estrofa, entre burlas y veras, con tantas problemáticas entre teoría y práctica respecto a la conexión causal entre el pecado de cortejar a una monja espiritualmente casada y si este temor ha de destruirle la esperanza (esperanza bastante presuntuosa) de la salvación. "Pero que sea erranza contra nuestro Señor / el *pecado de monja* a omne doñeador, / ¡ay Dios! ¡e yo lo fuese *aqueste pecador* / que feziese penitencia desto fecho error!" (1501).

Siguiendo, casi punto por punto, las explicaciones eclesiásticas de la doctrina cristiana, el arcipreste se pregunta por qué no pecar con la monja ahora, dándose así a sus gustos sexuales y, luego, después de pecar, dándose al temor de Dios (Prólogo) para aprovecharse de la oportunidad disponible a todos los cristianos: arrepentirse de su pecado y volver a su misión religiosa y sus deberes eclesiásticos ("que feziese penitencia desto fecho error", 1501). Este tipo de autoreflexiones encadenadas respecto a la penitencia y la reparación de los pecados (penitencia sin embargo frente al cálculo del tiempo) ha sido precisamente una de las provocaciones seculares al cuestionar los aspectos prácticos del dogma cristiano. Se ha presentado por Juan Ruiz, estética y deliberadamente, como una manera de hacer frente al siempre peliagudo balance entre las teológicamente ortodoxas doctrinas cristianas y las prácticas eclesiásticas de ellas. La doctrina cristiana sobre la unión sagrada pone frenos a los deseos del arcipreste de seducir a la monja. Seducir a monjas es adulterio sacrílego y hablar de ello es blasfemia. No obstante, la misma doctrina cristiana del arrepentimiento sobre los pecados ya cometidos (el arrepentimiento para ser perdonado) podría facilitar la realización de este sacrílego amor sexual.

Se trata de racionalizar problemas serios de adulterio de maneras entre seculares y religiosas para poder así aprovecharse de la ideología cristiana de que "más vale tarde que nunca". En esto, el argumento cristiano del arcipreste pecador anticipa quizás el notorio probabilismo de "que tan largo me lo fiáis" de los varios seductores de mujeres llamados invariablemente "don Juan" (cfr. el "Burlador" de Tirso). Se plantea en todo esto (en términos tanto lógicos como religiosos) una cuestión palpitante: ¿pueden ser perdonados de verdad los pecados de un cristiano si, también de verdad, el perdón fue solicitado por anticipo, es decir, calculado y por tanto del todo oportunista? La clara conciencia que manifiesta el arcipreste de estas contradicciones yacen en los mismos

principios cristianos del "pecado y arrepentimiento". Deben de tener significación para los fundamentos históricos de la ejemplaridad cristiana del *Libro*: contienen los problemas complejos (complejos por ser difíciles de resolver y por tanto inquietantes como "obligación", "responsabilidad", "pecado", "libre albedrío", "penitencia", etc.); cierto, no siempre se han resuelto (por lo menos resueltos sin rodeos) pero el mismo arcipreste sigue destacándolos conscientemente (y de aquí astutamente) al contradecirse a sí mismo sutil y socarronamente.

El pecador eclesiástico ahora ha hecho frente a su dilema pasado entre los dos "amores" de su vida cristiana (devoción al amor sexual y devoción al amor de Dios) y simultáneamente ha sugerido (y sugerido con astucia) cómo, por lo menos como una experiencia y mirada retrospectivas, el desenlace de su dilema con la monja puede ser a la vez solución "religiosa" y solución "secular" – todo en una decisión climáctica y contundente. La libertad de poder optar por el pecado, en potencia le da automáticamente a cada cristiano el derecho de pecar y al mismo tiempo el derecho de arrepentirse. Resulta que esta manera de poner pegas y contar con palabras de doble sentido (anticipando el probabilismo y la cauística de los siglos futuros antes, durante y después del Concilio de Trento) paralelan las maneras de los argumentos contemporáneos sobre la naturaleza humana y la castidad clerical.

Se ha hablado del arcipreste de Hita mayormente desde el punto de vista de un poeta medieval que apenas podría haber sido en su vida como el sacerdote que protagoniza el *Libro del Arcipreste*. Pero todo esto pasa por alto un hecho sencillo: es artificialmente creado como protagonista que a su vez se autorretrata a todo momento como clérigo amancebado. Es decir, la representación burlesca de un arcipreste cuyos amoríos son fácilmente reconocidos, sea dentro de la ficción o fuera de ella en la historia. Repetimos que no se les viene a los lectores con sorpresas el cargo eclesiástico de un arcipreste – además del hecho que en el tiempo del libro existía el arciprestazgo de Hita. Es otro saludable recuerdo: la figura del "arcipreste de Hita" en su "libro de cantares" puede ser el personaje ficticio eclesiástico más sumamente mediatizado de todas las figuras ficticias en su relación con la realidad histórica y, en particular, las bases institucionales de la doctrina cristiana. La ficción del arcipreste se ha hecho parte de la historia — la realidad eclesiástica de una crisis institucional que a su vez determina el sentido de las contradicciones entre los dos amores opuestos del *Libro*.

IV

"*El omne cuando peca, bien ve que se desliza*" (75c). Importa recordar que la religión cristiana, para poder proyectar unas creencias y doctrinas teológicamente determinadas, depende del conjunto de aparatos institucionales de las iglesias además de varias normas destinadas a reglamentar el funcionamiento de los cristianos en su conjunto. Estas relaciones, a veces muy conflictivas, entre las doctrinas cristianas y los aparatos institucionales de varios estados han sido las tareas de sínodos eclesiásticos y concilios papales cuyos innumerables y detallados decretos se han distribuído y promulgado por autoridad antes, durante y después del *Libro del Arcipreste*. En general el tiempo del *Libro* es uno de los momentos más extraordinarios de concilios y decretales. Muchos reformadores y pensadores eclesiásticos y teólogos decretan todos entre, digamos, los siglos XI–XV.

Y he aquí el hecho de que brotan no pocas de las contradicciones que plantea "el dilema del arcipreste" (como en la mayoría de los sacerdotes). Porque aunque las

opiniones y decisiones de estas autoridades eclesiásticas es inconcebible sin referirse a la llamada "condición natural" del hombre (incluso, por "natural", a la sexualidad), puede decirse que se trata de unos decretos apoyados por las autoridades eclesiásticas (como autoridades incontrovertidas) llevados a cabo contra la naturaleza. Desde las reglas de ordenación y la castidad, trascendiendo toda relación sexual, la doctrina cristiana de los decretos, para afirmarse, rechaza casi sistemáticamente los valores naturales del amor que quiere proponer el arcipreste (a veces en nombre de los decretos, v. Bibliografía).

No se sabe si podría el poeta del *Libro*, Juan Ruiz –en esta encrucijada histórica– haber sido una excepción. El protagonista eclesiástico de su libro, el arcipreste de Hita –que no la simplificación de las doctrinas cristianas que propaga– es quien presume simbolizar lo que uno y otro concilio, conservador o reformador, han dado en llamar, dogmáticamente, el triunfo del espíritu (del "buen amor") sobre la carne (del "loco amor"); pero, prácticamente, el triunfo natural de la carne sobre el espíritu. Porque, ¿quién puede negar el dilema conflictivo del arcipreste (o de cualquier eclesiástico) al insistir en la lección cristiana de abstinencia frente a las tentaciones eróticas de la mujer, del todo naturales, que le lanzan al pecado y las contradicciones de todo cristiano? (Cfr., el caso de la monja).

La representación imaginaria realizada por Juan Ruiz sobre los amores pecaminosos de un eclesiástico que a la vez sirven de ejemplos cristianos, corresponde a varios de los notorios conflictos sociales entre las reglas eclesiásticas del celibato sacerdotal y las prácticas de varios clérigos que se amancebaban. La paráfrasis del documento eclesiástico que sigue (uno de tantos en latín – el original en el apéndice) tiene la intención de plantear una perspectiva histórica desde la cual es posible ver las correspondencias relevantes entre las ficciones del arcipreste de Hita y las historias sociales de eclesiásticos (del tiempo de Juan Ruiz) cuya vida y misión fueron organizadas dentro de instituciones eclesiásticas. En ambos casos la sexualidad naturalmente provocada determina tanto las desviaciones de eclesiásticos como las reacciones negativas contra ellas que, en el nombre de la autoridad de la doctrina cristiana, se manifestaban (como en el *Libro*) continuamente.

Los obispos "decretan que (si) los que han recibido cualquier orden eclesiástica... tienen *concubinas*, deben perder su oficio eclesiástico y su beneficio... Como son el templo de Dios,... es impropio que (los ordenados) se sirvan para la *fornicación* y la *inmundicia* (Canon 7). 'Siguiendo los pasos de nuestros predecesores, Gregorio VIII, Urbano, y Paschalis, ordenamos que nadie oiga *misa* leída por clérigo conocido de estar *casado* o de *tener concubinas*'. Para que la *ley* de la *continencia* y de la *mundicia* ante Dios se dilate entre las personas eclesiásticas y las órdenes más altas, decretan que los obispos, presbíteros, diáconos, subdiáconos, canónigos regulares, monjes y los *conversi professi* se separen de las mujeres con quienes se *atrevieron a copular* y así transgrediendo las *reglas (propositum)* santas. 'Porque dicha copulación es contra las reglas *eclesiásticas* y no se consideran matrimonio. Los que se han separado los *unos de las otras* deben hacer la *penitencia* propicia por sus *grandes pecados*'" (itálicas nuestras).

Pero ¿será entonces la intención didáctico–cristiana tras las burlas, según tanto la repite el arcipreste al lector, la excepción a las contradicciones cristianas entre castidad y naturaleza, espíritu y carne? He aquí, en una obra de ficción, un sacerdote ficticio que por aferrarse al destino del amor causado por su naturaleza y las estrellas, se deja ir –consciente y alegremente– a la degeneración carnal y –lo que los concilios o las reglas eclesiásticas afirman y él nunca niega– al pecado del amancebamiento. En el nivel

didáctico, es decir, doctrinal y por tanto teórico, es ejemplo negativo de lo que no debe ser un clérigo ordenado. En cambio, en el nivel histórico los clérigos de los siglos XIII–XIV (dentro del credo cristiano) justificaban con argumentos prácticos su estado de clérigos concubinarios. En particular, el arcipreste de Hita (como él de Talavera, 1692–93) no puede o no quiere poner su misión cristiana por encima de la varia y contradictoria evidencia de la naturaleza y costumbre del pecado amorosa. Así que no logra nunca poner el buen amor por encima del loco pero, eso sí, al revés. Estos dos casos de arciprestes ficticios pueden servir de símbolos de la realidad histórica y la persistente evolución de la secularización.

El arcipreste de Hita, que en su libro parece seguir (por lo menos en sus comentarios didácticos) el rumbo cristiano de amor, es decir, parece darse a su misión de obras buenas, lo tira alegremente todo por la borda y ya en pleno siglo de reformas eclesiásticas y sermones amenazantes da las espaldas a la castidad y abstención para entrar en los dilemas clericales y contradicciones doctrinales sobre el pecado de las sexualidades placenteras. El comportamiento sexual de los sacerdotes fue sólo una de las varias crisis institucionales de las normas y doctrinas eclesiásticas. Las explicaciones articuladas por el Arcipreste de que la naturaleza provoca "juntamiento" (75) fueron, en contraste con las interpretaciones de amor por la doctrina cristiana (también articuladas por el arcipreste), formas de razonamientos seculares: dar motivos de los aspectos prácticos (prácticos en el sentido eclesiástico) de las cuestiones doctrinarias acerca de la necesidad de las relaciones sexuales. Por ejemplo, las explicaciones del arcipreste sobre el placer de "juntarse con hembra placentera" (71d) (más allá de otra elaboración más de alguna que otra fuente aristotélica), están cargadas de tantos juegos, rodeos y sutilezas que acaban en un estilo equívoco y casuista.

En ficción o en historia, quizás nada pone más en peligro una norma eclesiástica (por ej., los votos para los miembros ordenados) que los cuestionamientos y escepticismos porque éstos ponen en tela de prueba el camino de preceptos generales a casos concretos. El arte sutil de contradicciones a lo largo del *Libro* es claramente "mediatizado" respecto a las realidades sociales de los amancebamientos de sacerdotes ordenados durante la Edad Media. En el mismo sentido la ejemplaridad de los episodios de amor articulada en el libro corresponde también a esas realidades sociales de las iglesias castellanas. Aunque sólo por el medio de paralelos e indirecciones, las conexiones de las historias documentadas del clero castellano de los siglos XIII–XV en una lectura cuidadosa del papel que desempeña el protagonista eclesiástico a través del *Libro del Arcipreste*, se evidencia de forma obvia: el conocido conflicto abstracto "*buen amor* vrs. *loco amor*" era a través de la narración representado como la situación paradójica de un "clérigo concubinario". Los diversos significados de los amores *del todo* mundanos, como casi todas las doctrinas cristianas *en su historia*, en este *Libro del Arcipreste* sólo son inteligibles a través de dos circunstancias inventadas: los tratos sexuales de un arcipreste abierta y claramente amancebato (poco distinto de los innumerables casos mencionados por arzobispos, o de los clérigos de Talavera del episodio goliardesco, 1690–1709); y sus continuos comentarios sobre las intenciones docentes de estos mismos tratos sexuales.

En varios decretos conciliares (como en el fragmento citado antes) se manifiestan simultáneamente dos realidades históricas relevantes a una lectura del *Libro del Arcipreste*. Vale la pena parafrasear algunos contenidos pertinentes. Por un lado, los sacerdotes siguen con sus concubinas y se atreven a copular con ellas mientras bajo la protección del

templo de Dios los de oficio eclesiástico (o cualquier orden eclesiástica) al desobedecer (*transgredientes*) las reglas santas de la iglesia (*contra ecclesiasticam regulam*) peligrando así sus beneficios. Por otro, se dictan por decretos una serie de reglas contra los clérigos conocidos de tener concubinas por las autoridades eclesiásticas (desde los predecesores Gregorio VIII etc.) por ser urgente que los ordenados (obispos, presbíteros... canónigos etc.) se separen de sus mancebas (*uxores...*). Deben hacer penitencia y no arriesgarse a perder su oficio eclesiástico y su beneficio.

Ahora bien, tanto la situación contradictoria del arcipreste como paralelamente la historia de las notorias vicisitudes cristianas (LeGoff, Pagels, Linehan entre varios historiadores) se ocupan de problemas internos de secularización (por ej, buen vrs. loco amor o doctrina vrs. práctica eclesiástica) no en sus relaciones estáticas sino en movimiento, en medio de sus funcionamientos (Vilar). Las doctrinas cristianas del libro, a la luz de cualquier historia social de ellas (Beitner), no pueden ser elaboradas en la narración sin contradicciones (incluso como veremos desviaciones del canon y la ortodoxia): son estas tensiones internas en la mentalidad de este arcipreste ficticio (manifestados en los decretos escritos de los Concilios) que a cada paso de las rememorias del narrador causan ajustes, enmendaciones, alreveses, cambios repentinos, sorpresas doctrinarias, etc. Dado el continuo proceso de secularizar preceptos para que se ajusten a los cambios socio–políticos de las instituciones lo que ocurre de modo fascinante en el libro es, en sentido literal, una serie de "desestructuraciones" y "reestructuraciones" de varias doctrinas cristianas. Se han encarnado todas en el ficticio arcipreste de Hita.

Es que el arcipreste, en tanto narrador de sus experiencias ejemplares, ha conectado las sexualidades pecaminosas de su pasado con su profesión eclesiástica, es decir, se han mantenido en contacto continuo (en contacto directo o indirecto) los rutinarios deberes religiosos de un ordenado con los esfuerzos sin fin de cohabitar con una que otra concubina. No olvidemos que según el narrador "todo onbre como un amor pierde luego otro cobre" (159c,d). La razón de ser narrativa de este arcipreste (incluso sus ejemplos docentes en contra) es continuamente buscar amores – lo cual equivale, contra sus consejos, a no dejar de amancebarse. Por tanto el narrador es a través de su relato (y no se cansa de recordarlo a los lectores) un arcipreste *no* célibe (como debía de ser) sino, al contrario, en el sentido literal y metafórico, "concubinario".

Es esta situación social de un miembro de la iglesia la que en los episodios del libro determina las posturas deslizantes del narrador, las posturas cambiables que a su vez ocasionan contradicciones. Se trata, por una parte, de las imperfecciones humanas predicadas por el credo cristiano ("...la flaqueza de la natura humana que es en el omne...", Prólogo) y, por otra, de la presencia persistente de la naturaleza propagada por los seculares; como las dos estaban en conflicto durante el tiempo de Juan Ruiz, forzosamente ponían límites a la autoridad doctrinal de las iglesias. La unidad narrativa de dos actitudes radicalmente opuestas sobre el amor que se contradicen, en vez de transcender los conflictos eclesiásticos de las dos posturas, los confirman.

En cuanto a las maneras sutiles (sutiles por ocasionar causísticas y ambivalencias) por medio de las cuales el narrador eclesiástico representa y articula las duplicidades del amor (es decir, el llamado "arte" del *Libro del Arcipreste*), son inseparables de las actitudes conflictivas de la doctrina católica tal y como ha funcionado diariamente en las iglesias castellanas durante épocas diferentes. Tomemos cualquier caso que en uno u otro grado paralela las situaciones ficticias del libro y por tanto apela al sentido

de la realidad histórica de los lectores. Cuando por ejemplo unas reglas cristianas, ya consagradas en las prácticas eclesiásticas (digamos, la expectativa de que los sacerdotes, por ordenados, abstengan de amores con mujeres), se ponen en tela de prueba ¿cómo se ha de razonar o argumentar (sea razonar por argumentos doctrinales o por analogías de ejemplos prácticos) sobre la aplicación de una regla eclesiástica si uno de los eclesiásticos es quien, por razones de conveniencias se desvía de (o incluso profana) la regla sin consideración de las consecuencias generales? El caso del arcipreste de Hita en su libro de cantares provee un marco ficticio dentro del cual se ha representado la problemática históricamente verificable de vivir la vida conflictiva de los religiosos.

Ahora bien, lo que es muy serio en los Concilios es parodiado de modo burlesco en el libro. Desde Irineos del siglo II (el arzobispo que censuró muchos de los evangelios), pasando por los Padres de la Iglesia y acabando en varios concilios hasta los tiempos de Juan Ruiz, se había heredado la creencia de que los decretos, por autoritarios, habían de formar una totalidad unificada. Los comentarios docentes del arcipreste de Hita (que dominan el prólogo y salpican el resto de su libro) se acercan a esta posición absoluta de que Dios es Dios y, por implicación, que los eclesiásticos de las iglesias son en tierra los vicarios de Jesucristo. Su misión es propagar la palabra de Dios. Se observa en los decretos conciliares no tanto una cosa hecha y compuesta dentro de la historia sino más bien inspirada. Sin embargo, una de las consecuencias de tratar los decretos como documentos históricos (sobre decisiones tomadas por humanos para humanos) ha sido *no aceptar del todo* su autoridad divina. En el *Libro del Arcipreste* por ejemplo (como entre muchos de los clérigos disidentes – sin caer en herejías), las doctrinas cristianas sobre el amor, remoldeadas por los Concilios, están vinculadas a las autoridades eclesiásticas no sólo por lo que dicen los decretos ("esto dize el decreto", insiste el poeta en el Prólogo), sino también y al mismo tiempo de cómo han de funcionar los preceptos en la realidad cotidiana de las iglesias y sus miembros eclesiásticos. Son estas realidades sociales que en un grado u otro afectan la secularización de las doctrinas (hasta en nuestros días cuando se han secularizado casi del todo).

V

"*Quieren segund natura compañía siempre nueva*" (73c). Habrá (como ya hemos sugerido) cientos y quizás miles de documentos histórico–eclesiásticos sobre problemas de la sexualidad clerical (en el siglo XIX se publicaron más de 1000 estudios que tratan de los problemas entre la Iglesia y sus miembros eclesiásticos). Todos los documentos accesibles están escritos en tercera persona. Es importante. Se trata mayormente de acusaciones contra los desviados y desobedientes; reflejan en general el pensar reformador dirigido por los intereses de los Concilios, el credo ortodoxo que, algo como una ideología, filtra la realidad del acusado hacia los determinados objetivos de la disciplina eclesiástica. Apenas se oye la "voz" de los acusados. Porque, necesariamente, nadie mejor que el acusado o el confesado puede saber la verdad de lo que le pasó y explicar cómo y por qué. Por ejemplo, dentro de las normas de la narración en "primera persona", sólo el arcipreste, al escribir su libro sobre el buen amor de Dios, puede explicar por qué así al revés limita sus experiencias ya pasadas a una sexualidad tras otra. Un cambio tan radical (en cierto modo anticipando la estructura y el punto de vista de las picarescas) exige aclaraciones; unas aclaraciones que, a diferencia del truco retórico *deus ex maquina*, se articulan adentro de la estructura narrativa del texto.

En cambio, no hay testimonios en *primera persona* en los cuales los problemas le han ocurrido al mismo escritor. Con la excepción del ficticio *Libro del Arcipreste*, narrado por el mismo arcipreste sobre sus experiencias amorosas mientras sacerdote amancebado, que se sepa, no existen testimonios escritos en primera persona por los mismos pecadores sobre las desviaciones sexuales de clérigos ordenadamente confesados. Pero en el *Libro del Arcipreste*, el protagonista eclesiástico que confiesa sus desviaciones plantea a la vez una perspectiva secular claramente distinta de la declarada por las iglesias. Acepta y al mismo tiempo subvierte por el medio popular de las burlas las reglas en nombre de las cuales etiquetan a los desviados pecadores "concubinarios".

Consideremos, entre muchos ejemplos al respecto, dos: a diferencia de los episodios que narrativamente se han apegado al "yo" narrativo del arcipreste, por una parte, dan una perspectiva paródica y global de la cuestión religiosa de reglas para los miembros de la iglesia; y, por otra, esta visión general la observa el arcipreste en el conjunto de sus detalles. Se manifiestan juicios sobre lo que pasa porque cada uno de los detalles de estos dos episodios se ha presentado de acuerdo con las condiciones de la confesión del protagonista en su papel de un arcipreste concubinario. El primer ejemplo tiene que ver con la conducta escandalosamente amorosa de las monjas durante la recepción triunfal del dios de Amor por las órdenes cristianas (1210–1314): se destaca en este largo "finale" alegórico de la pelea Carnal/Cuaresma la presencia y participación (participación una vez más duplícita y conflictiva) del arcipreste en la recepción bacanal del Amor pagano. El otro tiene que ver con las quejas de los clérigos amancebados de Talavera en la adaptación de una parodia goliardesca (*Consultatio Sacerdotum*), en sí un episodio redondo, que se apegó al final del libro después de la historia narrada del arcipreste (1690–1709): es problemática la función de este episodio puesto que si, de hecho, cierra el libro antológico y no forma parte de la narración en primera persona, en cambio plantea de frente y sin rodeos la cuestión de clérigos concubinarios.

Llega la alegría cristiana del Domingo de la Resurrección. El punto más importante de esta celebración es no sólo el "amor" entre pagano y cristiano, sino, en concreto, la sexualidad desbordante entre las órdenes religiosas (todas identificadas y verificadas). La procesión burlesco–blasfema de las órdenes religiosas acaba en una contienda de gran calor entre todos los enamorados para afirmar cuál de ellas puede mejor "hospedar", eufemísticamente, al Amor mundano. Por fin, llega el turno de las monjas (lo que anticipa, como hemos visto, el amor de *dos religiosos*, el arcipreste y la monja, doña Garoza). Las religiosas echan una provocación pornoerótica a la figura de Amor como si él fuera el amante preferido por todos: le desafían a que pruebe el "cilicio" que llevan, es decir, manosearlas sexualmente: "señor, ven con nosotras, prueba nuestro cilicio" (1255). El eufemismo claramente paródico y blasfemo sobre la áspera vestidura que les sirve a las monjas no para la penitencia obligatoria (en el contexto narrativo del libro "cilicio" se refiere al buen amor y la "viriginidad"). Más allá del valor entretenedor de los escarnios discursivos, el uso eufemístico del símbolo de castidad religiosa plantea las mismas cuestiones peliagudas respecto a las correspondencias históricas de la narración y su significado religioso fuera de ella.

Estas cuestiones se reiteran con mayor intensidad y pertinencia en la anécdota final del libro acerca de la misión diplomática de un "arcipreste" para los cléricos amancebados de Talavera que, a pesar de admoniciones por las autoridades eclesiásticas, rehusan despedirse de sus concubinas. Además, justifican sus actos concubinarios por referirse

sólo de modo secular al poder paritario entre el poder secular del estado monárquico y la autoridad de la iglesia: "Que maguer somos clérigos, somos sus naturales, / servímosle muy bien, fuémosle sienpre leales, / demás que sabe el rey que *todos somos carnales;* / quererse ha adolescer de aquestos nuestros males". (1697).

El episodio adaptado le viene de perlas al poeta del *Libro* en tanto que redondea e ilustra la discrepancia entre las buenas obras cristianas que los clérigos "aparentan" y lo que en realidad "hacen" – mantener astuta y clandestinamente secretos sus amores abarraganados aunque siguen cumpliendo con sus deberes eclesiásticos. Esto corresponde a las duplicidades ficticias del arcipreste en su libro, a los decretos de los concilios y a las reglas eclesiásticas para los ordenados. Las explicaciones del narrador al respecto están lejo s de resolver sin problemas su propia ejemplaridad. Queda como tarea ver el enigma de la ejemplaridad a la luz de los paralelos entre la ficción de Juan Ruiz y la historia de la crisis eclesiástica.

Es tiempo de considerar las condiciones históricas dentro de las cuales ocurrió la institucionalización de las doctrinas de la fe cristiana: son estas condiciones históricas que pueden mejor explicar la situación contradictoria de experiencias sexuales de un arcipreste tanto ordenado como amancebado. He aquí unas pocas muestras de discursos paralelos con las del arcipreste, seleccionados deliberadamente entre algunos de los documentos de los Concilios tempranos. Sabido es que los Concilios eclesiásticos tenían la mayor autoridad en cuestiones de fe, disciplina y herejía. Así pueden destacarse ciertas correspondencias relevantes entre varios documentos históricos (v. Bibliografía) y el *Libro del Arcipreste:* por ejemplo, se refieren a "los *fornicadores* penitentes si vuelven a recaer en la fornicación"; a "los *sacerdotes* y ministros fornicadores" y a "los obispos, sacerdotes y diáconos que *ejercen su ministerio* y se descubriese que *cometieron fornicación*", puesto que "a causa del *escándalo* y por la *profanidad* de su crimen, no reciban la comunión ni aun al fin de su vida ; se decreta que "los clérigos *no tengan en su casa mujeres extrañas*" excepto si cualquier clérigo sólo tenga consigo a la hermana o a su hija consagrada a Dios" (clara correspndencia con las situaciones del *Libro*); y se afirma que "*mujer extraña* no tenga consigo de *ningún modo*" pues respecto a "las *mujeres adúlteras* de los clérigos"... "que los *ejemplos de maldad* procedan de aquellos que deben ser modelo de buena vida" (R. Teja).

El conjunto de estos ejemplos (aquí mínimos dada la cantidad de ellos) indican sin ambages las preocupaciones de las autoridades eclesiásticas por los sacerdotes que se amancebaban; por los que se arrepentían pero volvían a caer en el pecado; que a veces se descubría la desviación aunque otras veces no; que la barraganía de eclesiásticos causaba escándalos y que por eso merecían castigo (se refiere a los castigos institucionales de perder ciertos derechos o privilegios eclesiásticos); que los clérigos ocultaban su concubinaje al lograr ocultar la identidad de las "mujeres extrañas" que ocupaban su casa; que, lamentablemente, los que se amanceban son los eclesiásticos, es decir, los que deben de dar, al contrario, buenos modelos de conducta. A primera vista se puede ver que los problemas eclesiásticos que se discutían en los Concilios directa o indirectamente se manifientan en el *Libro del Arcipreste:* los que buscan y mantienen mancebas (pretendiendo que sean parientas legítimas), causando escándalos, son los eclesiásticos que en vez de profanar deben ejercer sus ministerios y ser modelos de vicarios de Dios.

Varios de estos decretos son de la primera parte del siglo IV – mayormente del Concilio de Elvira. Respecto al estudio del *Libro*, sirven para indicar cómo, mucho antes del tiempo del *Libro*, dadas las continuas reformas, de un Concilio a otro y de unos debates a otros,

además de los diversos intereses creados que se manifestaban en el desarrollo de cánones y decretales, hubo una continua historia de las vicisitudes del "buen amor" sacerdotal: la aplicación de los votos; los resultados desiguales de imponer el celibato; la moralidad cuestionable y por tanto sospechable de los clérigos; reglas conflictivas; el aflojamiento de los cánones; el concubinaje clerical como realidad eclesiástica continuamente condenada que a la vez servía de punto de partida de argumentos llenos de sutilezas; y por fin, los conflictos (por lo menos dentro del mundo social de las instituciones eclesiásticas) entre reglas y excepciones a ellas.

Fijémonos en cuántos de estos elementos de los decretos conciliares ya se han encarnado –aunque por– en los hechos y dichos del arcipreste: vuelve al "juntamiento" ("Seyendo yo después desto sin amor e con coidado"); hace de penitente ("torné rogar a Dios" en " Santa María del Vado" (1043–1045); es siempre sacerdote y "fornicador" (afirma Trotaconventos que "a un arcipreste sirvo, / mancebo bien andante", 1345); ejerce su ministerio eclesiástico; se mete en escándalos ("fue la mi poridat luego a la plaza salida" (90c); profana ritos cristianos (cfr. "las horas conónicas"); visita la tienda de alcahueta ("Busqué Trotaconventos... / acerté en la tienda...", 697); no es modelo de buena vida, etc. El proceso de cómo se han creado paralelos entre documentos históricos y la ficción de Juan Ruiz es tanto revelador como enigmático. Así es con toda elaboración secundaria de las condiciones históricas de las instituciones cristianas. Las deliberaciones doctrinarias de los Concilios empiezan a transformarse a no ser que sean captadas por escrito. El poeta pues se ha adueñado de decisiones eclesiásticas que ya se habían desconectado para convertirse en los dilemas modélicos de su protagonista eclesiástico. Se han moldeado y remoldeado: así es como el brebaje histórico de los Concilios sobre los amores de eclesiásticos, una vez explicados oralmente, se han encarnado en los dilemas necesariamente contradictorios del fictivo arcipreste de Hita.

Se trata de una larga historia en continuo desarrollo desde antes de los tiempos del *Libro del Arcipreste*. Debido al hecho que parecidos preceptos eclesiásticos, aunque por entregas, seguían a reaparecer, se convirtieron en lugares comunes cuyo tiempo era, necesariamente, un presente perpetuo. Y como ya se sabe, la época de Juan Ruiz coincide con el tiempo de Leyes Canónicas entre cuyos objetivos fue solucionar (como doctrina y como práctica) todos los aspectos de la misión y disciplinas eclesiásticas: qué es lo que deben y no deben hacer (individual o colectivamente) los sacerdotes ordenados. Además, sugieren, de modo paralelo, algo de los discursos sobre las diversas funciones del amor y sus relaciones con la cuestión palpitante del pecado.

VI

Si el *Libro* es de la misma época cuando ocurrían varias corrientes reformadoras respecto a la vida del cristiano en este mundo, se debe al proceso histórico de cómo, a través de los siglos, se han institucionalizado las doctrinas cristianas. Por ejemplo, la doctrina del amor cristiano, o sea de que "Dios es amor" y que la caridad es la "virtud que la iglesia define como amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a nosotros mismos", *en sí*, no debe ser ambivalente. Un dogma equívoco que se da a diversas interpretaciones, por definición *no es dogma* o ha dejado de serlo: un dogma consiste en afirmaciones que por autoridad absoluta se tienen por indudables. Casi todo el proceso didáctico en el *Libro* se ha presentado de modos dudables – de aquí toda una cartografía de contradicciones.

Por medio de la parodia y la secularización de varias costumbres eclesiásticas, el libro sobre un pecador eclesiástico logra desacralizar nada menos que la confesión cristiana de los pecadores. Este proceso de desacralizar sin peligrarse uno acaba en las cómicas parodias de una burla tras otra. El material confesado por el arcipreste contiene locuras clericales que, al ser simultáneamente condenadas, se explican o justifican, elogiándose incluso. Dada la perspectiva más bien conservadora de los cronistas de los decretales conciliares, estos problemas se evidencian en los diversos escritos documentales sobre los argumentos o decretos de los Concilios y Sínodos. Por ejemplo, debido a la "primera persona" de los amoríos narrados, sobra en los episodios del *Libro del Arcipreste* lo que falta en la actas preservadas sobre la sexualidad de los sacerdotes. De ahí la importancia de autojustificar la sexualidad clerical con mujeres *por el mismo clérigo*. Es fundamental: al decir la verdad sobre sí mismo, aunque en ficción, el arcipreste revela todo lo que estaba prohibido entre los ordenados; y, simultáneamente, revela las varias maneras de escamotear las prohibiciones.

Los historiadores modernos han confirmado en la historia varios fenómenos de contradicción que en su tiempo ya manifestó Juan Ruiz en su libro de ficciones: por ejemplo, que los dogmas cristianos por definición conciernen las verdades de la condición humana pero el continuo proceso de secularizarse estos mismos dogmas (es decir, vivir según estos dogmas en la vida cotidiana), acarrea problemas complejos. Entre estos problemas, los tratos sexuales de los eclesiásticos. (Parentéticamente, hay pocas diferencias en los debates de hoy dentro y fuera del Vaticano respecto a los fundamentos misionarios de los votos para todo clérigo ordenado – por lo menos tal y como se han reportado por los media a la luz de las oficiales declaraciones eclesiásticas, únicamente después de los debates entre los obispos). ¿Cómo adaptarse los aspectos religiosos del loco amor del mundo a las preocupaciones sobre la naturaleza del hombre y, partiendo de estas, recalibrar el problema perenne del individuo creyente y la sociedad eclesiástica? Resulta que varios procesos de secularizar doctrinas ya habían echado raíces antes, incluso durante la época de Juan Ruiz. El estudio histórico de la secularización de ideas e instituciones posee una venerable antigüedad; y el *Libro del Arcipreste* es una de las gotas (gota bastante importante) en el inmenso mar histórico hacia los tiempos modernos.

Una conclusión que se puede sacar de los esfuerzos de proyectar a través del *Libro* una ejemplaridad cristiana por el medio de la sexualidad es, según el arcipreste mismo, que no hay salida sencilla al dilema eclesiástico. Se trata de una dificultad que paralela la realidad social de las doctrinas eclesiásticas. El dilema del arcipreste se ha integrado como factor esencial de la naturaleza humana y, en particular, de su condición ejemplar como clérigo amancebado. Al fin y al cabo, la conexión entre el aspecto natural de la sexualidad y la dificultad –cuando no imposibilidad– de cambiar hábitos naturales (por burlesca que fuera), es la razón de ser que provee a la narración tanto continuidad episódica como coherencia temática o didáctico–ejemplar.

Claramente, la costumbre de buscar continuamente amancebamientos funciona en el arcipreste como segunda naturaleza ("la costumbre es otra que naturaleza", 166c). El sectarismo doctrinal de varios reformadores de la Iglesia (doctrina, además, fanáticamente propagada en los sermones virulentes) no ofrecía ninguna solución fácil. No era factible. (Sabido es que el Papa ya había abandonado la esperanza de reformar al clero de España). Tampoco lo eran las reacciones rebeldes e iconoclastas de varios goliardos al rechazar paródicamente toda regla y blasfemamente todo dogma. Ser sacerdote ejemplar durante el

transitorio siglo XIV en las comunidades fronterizas de Castilla simplemente no era nada fácil. No hubo razón para esperar en aquel entonces que en el futuro las cosas serían menos problemáticas. He aquí la función histórica de las contradicciones manifestadas en el papel del arcipreste como protagonista de la narración y también del arte sutil de Juan Ruiz.

Las consecuencias de secularizar los factores didácticos de la primera persona ejemplar son impresionantes. El "yo" pecador del arcipreste es puro artificio fingido pero de claras correspondencias históricas. "Entiende bien *mi* estoria... non porque a mí vino" (909) es una advertencia para los lectores de no pasar por alto las condiciones narrativas dentro de las cuales se propagan simultáneamente las ilusiones de historias amorosas y las presunciones de ejemplos cristianos. El arte eficaz de poder el narrador distanciarse de su propia historia durante el mismo acto de rememorarla, tal y como funciona paródicamente a través de los episodios (de sentido literal o simbólico), ofrece a los lectores (cuya participación se da por sentada) una doble experiencia: leer unos pecados imaginarios (ora burlescos ora ejemplares) de un eclesiástico, viviendo contradictoriamente entre dos amores dogmáticamente opuestos, sin olvidarse nunca de que, según las reglas narrativas del autor, son lo que parecen o no parecen ser – *pecados imaginarios*. Ficciones, a lo mejor o a lo peor, entre burlas para reír y veras para meditar.

Por medio de la parodia burlesca de varias costumbres eclesiásticas, el libro de un pecador logra desacralizar nada menos que la confesión cristiana de los pecadores. Este proceso de desacralizar sin peligrar acaba en cómicas parodias. El material confesado por el arcipreste contiene locuras clericales que, al ser simultáneamente condenadas, se explican o justifican, elogiándose incluso. Al parodiar asuntos de "clerecía" para entretener a la "juglaría", el poeta ironiza en su libro de modo problemático estos mismos asuntos. Dada la perspectiva más bien conservadora de los cronistas, estos problemas se evidencian (*ma non troppo*) en los diversos escritos documentales sobre los argumentos o decretos de los Concilios y Sínodos. Por ejemplo, debido a la primera persona de los amoríos narrados, sobra en los episodios del libro lo que falta en la actas preservadas sobre la sexualidad de los sacerdotes. De ahí la falta de disciplina: la autojustificación de la sexualidad clerical con mujeres *por el mismo clérigo*. Es fundamental: al decir la verdad sobre sí mismo, aunque en ficción, por un lado, el arcipreste revela todo lo que estaba prohibido entre los ordenados; y, por otro, revela las varias maneras de escamotear las prohibiciones.

No obstante, aunque hoy día, gracias a los media, existe mucha información sobre parecidos escándalos causados por curas ordenados, cuanto más nos remontamos en el pasado, por lo menos hasta el tiempo de las sociedades medievales, menos accesibles son las informaciones sobre las "vidas personales" de clérigos desordenados. Se entiende: entre todo tipo de pecados, los sexuales están continuamente relacionados con la confesión, o sea tanto en el caso de sacerdotes en general como en particular en el caso literario del arcipreste, se enfatiza *la obligación de decir la verdad sobre sí mismo como ejemplo para los demás* (v. las astutas observaciones de Foucault, "Tecnologías del "yo", Bibliografía). Si el dilema de un eclesiástico pecador como el ficticio arcipreste de Hita, según su propia confesión, se debe a la situación cotidiana de tener que decidir entre la sexualidad inevitablemente natural y la abstinencia voluntariamente aceptada por sus votos, puede convencer con tal que el mismo pecador, presentándose a los lectores como autor responsable, sea absolutamente consciente de su dilema y sus pecados.

Al descifrarse a sí mismo respecto a las sexualidades que estaban prohibidas (sobre todo entre clérigos), Juan Ruiz, en el papel del narrador, quizás se interesa no sólo por las creencias del arcipreste (muy comunes, conocidísimas y siempre repetidas), sino también y sobre todo por las historias narradas de sus prácticas. Existen cientos, tal vez miles de informes y documentos escritos en "tercera persona" en relación a los problemas del amancebamiento clerical (especialmente en los archivos de Concilios y Sínodos de las Iglesias – v. Bibliografía). Sin embargo, con la excepción de la primera persona de Juan Ruiz, puramente ficticia, que es el *Libro del Arcipreste*, no se dispone entre las antiguas narraciones, una que en "*primera persona*" se habla sobre las desviaciones sexuales entre ordenados a voto. Para repetir lo repetido, el *Libro del Arcipreste* es una "obra maestra", esto sí, pero es también un raro testimonio cultural que no cobra todo su sentido secular más que en la historia social de las crisis eclesiásticas respecto al amor.

Postdata. La pretensión de sacar lecciones religiosas de burlas amorosas plantea muchas cuestiones, es una empresa problemática y, lejos de ser evidente, resulta un fenómeno contradictorio y complejo en extremo. Y hay dudas que pueda solucionarse. No parece apropiada, por tanto, la práctica común de asociar la posible coherencia estructural del texto con la demostración de un hipotético didactismo cristiano "ortodoxo". Como tampoco lo parece la operación contraria, es decir, la de asociar estructura fragmentaria con ambigüedad textual. Parecidas reducciones tienden a simplificar la complejidad del texto, sobre todo respecto a las diversas elaboraciones de las contradicciones a nivel secular que, en medio de la temática predominante del "amor", atraviesa los ejemplos narrados.

La secularización de doctrinas es en sí problemática, pero problemático es no lo baladí y superado, sino lo esencial e importante. Se han planteado las cuestiones en las páginas anteriores en el sentido que problemático es aquello por lo que vale la pena preguntar e investigar. Es que el *Libro* es una narrativa cuya coherencia, afirmada reiteradamente por el narrador mismo, es explicable – cierto, siempre y cuando no se obvien las condiciones históricas, eclesiásticas, sociales –incluso la secularización– del cristianismo bajomedieval. En caso contrario, sería difícil hacer justicia a las tensiones y sutilezas que el propio texto articula – tensiones y sutilezas que constituyen dos elementos fundamentales para la coherencia y sutilezas del texto. Cualquier interpretación que trate de reducir el texto a un silogismo cuya conclusión reafirme supuestos axiomas cristianos estáticos y de ahí ahistóricos, va contra la evidencia de las tensiones y contradicciones presentes en el *Libro* e, históricamente, contra la propia mentalidad cristiana bajomedieval – una mentalidad nada estática.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

El proceso histórico de institucionalizar las doctrinas cristianas del amor, aunque de modo indirecto, es tan indispensable para una comprensión de los diversos contenidos del libro como las innumerables y diversas "fuentes" de este cuento o aquella idea, etc. Las consecuencias del lento proceso de la secularización dentro de las sociedades europeas, es una de las contribuciones importantes realizadas por los historiadores de las modernidades.

I. CUESTIONES DE RELIGIÓN

(Estudios Particulares: "Biblia", "clérigos y laicos", "cuerpo y alma", "Diablo", "Dios", ""Fe", "Iglesia y Papado", "monges y religiosos", "pecado" en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, eds. Jacques Le Goff y Jean–Claude Schmitt, Madrid, Akal, 2003).

Alszeghy, Z. y M. Flick: *Cómo se hace la teología*, Madrid, Paulinas, 1976.

Augustín, (St.): *Confessions of a Sinner*, tr. R.S. Pine–Coffin, Londres, Penguin Books, 2004.

*Beinert, Wolfgang: *Introducción a la teología*, Barcelona, Ed. Herder, 1981. (V. "Amor y fe", "Cáritas", "Derecho canónico", "Doctrina", "Escolástica", "Iglesia").

Brown, Peter: *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Londres, Faber, 1989 (citado por E. Pagels).

Bruns, H. Th.: *Canones apostolorum et conciliorum saec. IV–VII*, 2 vols., Berlin, Reimari 1939, reimpr. Turín, 1958 (en 1 vol).

Chenu, M.D.: *Le Clerc séculier au Moyen Âge*, París, 1993.

Chevalier, J.: *El pensamiento cristiano desde los orígenes hasta el final del siglo XVI* (trad. esp), Madrid, Aguilar, 1967.

Chrysostom, Juan: *"Les Cohabitations suspectes"*, Ed., Tr. J. Dumortier, París, Belles Lettres, 1955.

**Colección Sinodal*, ed. Cantelar Rodríguez, Salamanca, Universidad Pontífica, 1980.

*Coppens, J.: ed., *Sacerdocio y celibato*, Madrid, BAC, 1971.

De L'ecluse, Bouhier: *Du célibat sacerdotal dans l'Eglise catholique et du marriage des prêtres en France*, París, 1831.

Delgado Delgado, Jose A.: *Sacerdocios y sacerdotes de la antigüedad clásica*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Eds. Q. Aldea, T. Martín, J. Vives, 4 Vols., 1972–75.

Diccionario del Hogar Católico, Barcelona, Editorial Juventud, 1961.

Díez de Velasco, Francisco, Ed.: *Miedo y Religión*, Madrid, Ediclas, 2002.

Duroselle, J. B: *Histoire du Catholicism*, "Que sais–je?", 365, París, Presses Universitaires, 1962.

*Esteban, José: *Refranero anticlerical*, Madrid, L. Vosa, 1994.

*Gilson, Etienne: *History of Christian Philosophy in the Middle Ages*, Londres 1955.

*Grévy–Pons, N.: *Célibat et Nature: une controverse médiévale*, París, 1975.

Gryson, Roger: *Les origines du célibat ecclésiastique du premier au septième siècle*, Gembloux, J. Duculot, 1970.

Hughes, Philip: *Síntesis de historia de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 1978.

Hunt, M. M.: *The Natural History of Love*, Minerva Press, 1967.

Kosnik, Anthony: Ed. *Human Sexuality: Nueva Directions in American Catholic Thought*, Londres, Search Press 1977.

Lea, H. C.: *A History of Sacerdotal Celibacy in the Christian Church*, Williams & Norgate, 1904.

Leon-Dufour, X: *Vocabulario de Teología Bíblica*, Barcelona, Herder, 1988. (V. artículos sobre "amor", "bien y mal", "sexualidad", "virginidad", "enseñar", "pecado", "oración", "cordero de Dios", "ira de Dios", "espíritu y carne").

Linehan, Peter: "The Archpriest of Hita and Canon Law," *La Coronica* 15 (1986–87), 120–26.

*Mansi, T. D.: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Florencia 1759–1798, reimpr. 1901–1927.

María Rivas Conde, J.: *El mito del celibato sacerdotal*, Madrid, 1976.

Meigne, M.: "Concile ou collection d'Elvire?", *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 120 (1975), 361–387.

*Migne, J. P.: *Patrologia Latina*, París, 1844 ss. (Contiene una edición cómoda de las cartas de los papas conservada en las coleciones canónicas: Dámaso, vol. XIII, col. 347 ss.; Siricio, vol. XIII, col. 1116 ss.; Anastasio, vol. XX, col. 51 ss.; Inocencio I, vol. XX, col. 463 ss.; Zósimo, vol. XX, col. 639 ss.; Bonifacio I, vol. XX, col. 749 ss.; Celestino I, vol. L, col. 417; Sisto III, vol. L, col. 581 ss.; León I, vol. LIV–LV).

Minois, George: *Le Diable*, París, Presses Universitaires de France, 1998 (Trad. española, *Breve historia del Diablo*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002).

Miranda, José: *Marx y la Biblia*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1971.

Orlandis, J. y D. Ramos Lisson: *Historia de los concilios de la España romana y visigoda*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.

Pagels, Elaine: *Adam, Eve, and the Serpent*, Nueva York, Ramdom House, 1988. (V. "The 'paradise of Virginity' Regained").

Pratt, Vernon: *Religion and Secularisation*, Londres 1970 (cit. por Chadwick).

Rahner, K.: "Ideología y cristianismo", *Escritos de teología*, VI, Madrid, Taurus 1967, 58–75.

Rivas Conde, José María: *El mito del celibato sacerdotal*, Madrid, EISA, 1976.

Ruiz, Teófilo F.: "La jurisdicción de la iglesia", *Sociedad y poder real en Castilla*, Barcelona, Ariel 1981, 97–109.

Russell, Bertrand: "Misticismo y lógica", *Misticismo y Lógica y otros ensayos*, Buenos Aires, Paido (1967), 9–44.

Russell, J. B.: *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, Ithaca, Cornell U. Press, 1984.

Sánchez Herrero, José: *La diócesis del reino de León, siglos XIV y XV*. León, Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1978.

Santa Biblia, La: Madrid, Paulinas, 1967. (Consultar "Indice bíblico-analítico", págs. 1829–1886).

*Sipe, Richard A. W.: *Celibacy in Crisis (A Secret World Revisited)*, Nueva York, Bruner-Routledge, 2003. (V. la extensa bibliografía en "References..." págs. 325–340).

Stevenson, T.: *Creeds, Councils and Controversies. Documents illustrating the history of the Church* AD 337–461, ed. Revisada Londres, SPCK, 1989.

*Teja, Ramón: Los concilios en el cristianismo antiguo, Madrid, Ediciones del Orto, 1999.

—: *La "tragedia" de Efeso (431): Herejía y poder en la antigüedad tardía*, Santander, 1995.
Torres, Juana M.: *Los Padres de la Iglesia*, Madrid, Orto, 2000.
*Uña Juárez, Agustín: *San Agustín (354–430)*, Madrid, Orto, 1996.
Vancadard, E.: "Les origins du célibat ecclésiastique", *Etudes de critique –et d'histoire religieuse*, 4 Vols., París 1909–23.
Visschers, L.: *El método teológico (Historia de los dogmas)*, Madrid, Católica, 1977.
*Vogels, Cyril: *Le Pécheur et la pénitence au Moyen Age*, París, 1993.

II. HISTORIA, CULTURA, CRÍTICA LITERARIA

Bajtín, M.: *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
—: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
Bodelón, S.: *Literatura latina de la Edad Media en España*, Madrid, Akal, 1989.
Boudon, R.: *L'ideologie: ou l'origine des idées reçues*, París, Librairie Arthème Fayard, 1986.
Brancaforte, Benito: *Alfonso el Sabio, "Prosa histórica"*, Madrid, Cátedra, 1984.
Brecht, *Siglo XX:* Ed. Juan Carlos Rodríguez, Granada, Comares, 1998
Cambridge Medieval History: Cambridge, Cambridge U Press,1924–1936.
Chadwick, Owen: *The Secularization of the European Mind in the 19th Century, Cambridge*, Cambridge U Press, 1993. (Ver "Aquinas", "Augustine of Hippo", "Church extension", "anticlericalism", "ecumenical movement", "history of secularization", "morality and religion").
Changeat, M. y M.A. Motis Dolader: "Cristianos y Judíos", "Sexo", *Historia*, 306 (oct. 2001), 12–23.
Coleman, Janet: *English Literature in History 1350–1400, Medieval Readers and Writers*, Londres, Huthinson, 1981.
Colletti, Lucio: *Ideología y sociedad*, Barcelona, Filosofía 6, Fontanella, 1975.
Criado De Val, Manuel: *Historia de Hita y su Arcipreste*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
Dagenais, John D.: *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the* Libro de Buen Amor, Princeton, Princeton U Press, 1994.
Dawson, C.: *Religion and the Rise of Western Culture*, Nueva York, Doubleday, 1958.
Delorme, Jean: *Les grandes dates du Moyen Age*, "Que sais–je?" 1088, París, Presses Universitaires, 1964.
Dictionaire encyclopédique du Moyen Age, Dir. André Vanchez, París, Ed. du Ceuf, 1997.
Duby, Georges: Ed., *History of Private Life: Revelations of the Medieval World*, Cambridge, The Belknap Press, 1988.
Fischer, David Hackett: *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*, Nueva York, Harper and Row, 1970.
Fromm, Erich: *The Art of Loving*, Nueva York, Harper, 1954.
Foucault, Michel: *The History of Sexuality*, Nueva York, Pantheon, 1978, Vols 1, 2, 3. (Trad. en español, *Historia de la sexualidad*, I, México, Siglo XXI, 1977).
—: "Las desviaciones religiosas", *La vida de los hombres infames, Ensayo sobre desviación y dominación* (1993), 13–21.
—: *Tecnologías del Yo*, Barcelona, Paidos, 1990.
—: *Sexualidades occidentales*, Barcelona, Paidos, 1987. (V. "La lucha por la castidad").

García de Valdeavellano, Luis: *Curso de historia de las instituciones españolas desde su origen hasta el final de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente 1968.
—: *La Filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 1985.
Goffman, E.: *Estigma: la identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrotu, 1980.
—: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrotu, 1959.
Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte* (2 vols), Madrid, Guadarrama, 1964.
Heidegger, Martin: *Arte y poesía*, trd. Samuel Ramos, Mexico, Fondo de Cultura, 1995.
Historia del libro, La: Ed. Paz Barroso, 2 ed. Madrid, CESMA, 2000. (Trad de *La grande histoire du livre*). ("El mundo de los copistas de la Edad Media").
Hobsbawm, Eric: *Sobre la historia*, Barcelona, Crítica, 2002.
Hunt, M. M: *The Natural History of Love*, Minerva Press, 1967.
Jiménez Monteserín, M.: *Sexo y bien común. Notas para la historia de la prostitución en España*, Cuenca, 1994.
Jauss, Hans Robert: *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, U of MN Press, 1982.
Kelly, Henry Ansgar: "Archpriests, Apostles, and Episcopal Epistles," *La Coronica* 14 (1985–86), 1–5.
Le Goff, Jacques Y Jean–Claude Schmitt: 2 eds., *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003.
—: *En busca de la Edad Media*, Barcelona, Paidot, 2003.
—: *El hombre medieval*, Madrid, Alianza, 1999.
—: *The Medieval Imagination*, Chicago, U of Chicago Press, 1988.
El Libro de Alejandro: Versión de Elena Catena, Madrid, Castalia, 1985.
Linehan, Peter: *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
Linehan, Peter y Janet L. Nelson: *The Medieval World*, Londres, Routledge, 2001.
Lotman, J. M.: *Semiótica de la cultura*, ed. J. Lozano, Madrid, Cátedra, 1979.
Loyn, H. R.: Ed. *Diccionario de Historia Medieval*, Madrid, Akal, 1998.
Macherey, P.: *Para una teoría de la producción literaria*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974.
Mandel, Jerome: "Courtly Love in the Canterbury Tales", *The Chaucer Review*, V. 19, 4 (1985), 277–289.
Maravall, Josè Antonio: *El concepto de España en la edad media*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1954.
—: *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.
Marc–Bonnet, Henry: *Histoire des Ordres Religieux*, "Que sais–je?", 338, París, Presse Universtitaires, 1960.
Medieval Culture and Society: Ed. David Herlichy, Nueva York, Harper Torchbooks, 1968.
Menéndez Pidal, Gonzalo: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986.
Minnis, A. J: *The Medieval Theory of Authorship*, Londres, Scolar, 1984.

—: *Modern Literary Theory*, Eds. Philip Rice and Patricia Waugh, Londres/Nueva York, Edward Arnold, 1993 (V. Althusser, Barthes, Iser, Jauss, Bajktin, Foucault).

Molénat, Jean-Pierre: "Les mudéjars de Toléde: occupations professionnelles et localisation dans l'espace", *VI Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 16-18, de septiembre de 1993*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turolense, 1995.

Ossowska, María: *Social Determinants of Moral Ideas*, Philadelphia, U of Penn Press, 1972. (V. "Morality and Religion").

Pascal, Roy: *Design and Truth in Autobiography*, Londres Routledge, 1960.

Patterson, Lee: *Negotiating the Past: the Historical Understanding of Medieval Literature*, Madison, U of Wisc. Press, 1987.

Pereira Zazo, Oscar: *De cómo el* Libro de buen amor *llegó a serlo. La canonización del Libro del Arcipeste de Hita (1754-1913)*, Madrid, Biblioteca Crítica Lusohispánica, Num. 26, Ediclas, 2006.

Popper, K. R.: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1977.

Posner, Richard A.: *Sex and Reason*, Cambridge, MA, Harvard U. Press, 1992.

¿Qué es una obra maestra? (trad. del *Qu'est-ce qu'un chef-d'oevre?*), Barcelona, Crítica, 2002.

Rattray Taylor, G.: *Sex in History*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1950; 1970.

Robertson, D. W., Jr: *Essays in Medieval Culture*, Princeton, Princeton U Press, 1980.

Rucquoi, Adeline: *Histoire médiévale de la péninsule ibérique*, París, Le Seuil, 1993.

Russ, Jaqueline: *Léxico de Filosofía*, Madrid, Akal, 1999.

Russell, Bertrand: *"Apariencia y realidad"*, *Los problemas de la filosofía*, Barcelona, Labor, 1970, 15-22.

Sánchez-Albornoz, Claudio: *Estudios sobre las instituciones medievales españolas*, México, Inst. de Investigaciones Científicas, 1965.

Sem Tob: *Proverbios morales*, Ed. Sanford Shepard, Madrid, Clásicos Castalia, 1985.

Sexo: Edad Media y Renacimiento, *Historia*, No. 306 (Octubre 2001), 3-48. (Ed. Martín Changeat).

"Sexualidad en el Medioevo", *Historia*, No. 306 (Octubre 2001).

Smalley, Beryl: *The Study of the Bible in the Middle Ages*, U of Notre Dame Press, Notre Dame, 1964.

Sociedad Hispano Medieval, La. Sus Estructuras, Buenos Aires, Gedisa, 1984.

Szasz, Thomas: *The Second Sin*, Nueva York, Anchor Books, 1974

Tannahill, Reay: *Sex in History*, Nueva York, Scarborough BK, 1983. (V. "The Christian Church", "Europe, 1100-1550").

Taylor, Richard: *Good and Evil:* a Nueva Direction, Nueva York, Macmillan, 1970.

—: y J Mª Salrach, J. Zabalo: *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)*, Historia de España, vol. IV, Barcelona, Labor, 1980

Vicens Vivens, J.: *Historia social y económica de España y América*, Vol. II, Barcelona, Libros Vicens, 1957.

Vignaux, Paul: *Philosophie au moyen age*, París, Armand Colin, 1958.

Weitz, Morris: *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, Chicago/Londres, Chicago U Press, 1962.

Williams, R.: Keywords. *A Vocabulary of culture and society*, Londres, Fontana, 1976.

Wright, Thomas: *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, Londres, Camden Society, 1841.
Zahareas, Anthony N: "La variedad de las contradicciones de la experiencia religiosa," Dijon, *Hispanística* XX, 21 (2003), 19–40.
Zumthor, Paul: *Toward a Medieval Poetics (Original, Essai de poétique médiévale)*, Minneapolis/Oxford, U of MN Press, 1991.
—: "From the Universal to the Particular in Medieval Poetry", *MLN*, 85 (1970), 815–823.

APENDICE

Decernimus etiam ut ii, qui in ordine subdiaconatus et supra uxores duxerint aut concubinas habuerint, officio atque ecclesiastico beneficio careant. Cum enim ipsi templum Dei, vasa Domini, sacrarium Spiritus Sancti debeant esse et dici, indignum est eos cubilibus et immunditiis deservire. 7. Ad haec praedecessorum nostrorum Gregorii VII, Urbani et Paschalis Romanorum pontificum vestigiis inhaerentes, praecipimus ut nullus missas corum audiat, quos uxores vel concubinas habere cognoverit. Ut autem lex continentiae et Deo placens munditia in ecclesiasticis personis et sacris ordinibus dilatetur, statuimus quatenus episcopi presbyteri diaconi subdiaconi regulares canonici et monachi atque conversi professi, qui sanctum transgredientes propositum uxores sibi copulare praesumpserint, separentur. Huiusmodi namque copulationem, quam contra ecclesiasticam regulam constat esse contractam, matrimonium non esse censemus. Qui etiam ab invicem separati, pro tantis excessibus condignam poenitentiam agant. (Conciliorum oecumenicorum decreta, ed. Alberigo etc., 3a ed. Bologna: 1973, p. 189:6)

Federica Accorsi
David Felipe Arranz Lago
Francisco Bautista
José María Bellido Morillas
José Luis Bellón Aguilera
Tomás Calleja Guijarro
Sofía M. Carrizo Rueda
Geraldine Coates
Antonio Contreras Martín
Manuel Criado de Val
María Luzdivina Cuesta Torre
Laurence de Looze
Henk de Vries
Alan Deyermond
Natalia Escapa García
Michel García
Antonio García Lizana
Pablo García Piñar
Juan García Única
Louise M. Haywood
Jacques Joset
Carmen Juan Lovera
Antonio Linage Conde
Luce López-Baralt
Francisco Javier Maldonado Araque
María Teresa Miaja de la Peña
Gianluca Pagani
José Palomares Expósito
Juan Paredes
Carmen Parrilla
Victoria Prilutsky
Francisco Rico
Antonio Rubiales Roldán
Mª Esperanza Sánchez Vázquez
Selena Simonatti
Louise O. Vasvári
Anthony N. Zahareas

CEE
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES

AYUNTAMIENTO ALCALÁ LA REAL

Instituto de Estudios Giennenses