

Letras Hispánicas

Juan Ruiz
Arcipreste de Hita

Libro de buen amor

Edición de Alberto Blecua

SEGUNDA EDICIÓN

CATEDRA

LETRAS HISPANICAS

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaren, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra, S. A., 1995
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 1.642-1995
ISBN: 84-376-1011-7
Printed in Spain
Impreso y encuadernado en Artes Gráficas Huertas, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	XIII
El hilo narrativo	XIV
La fecha y el autor	XVII
La invención	XXIV
El artista	XLV
Manuscritos y ediciones	XLIX
Los problemas textuales	LVIII
Errores separativos de α	LXI
Errores de α o de x	LXIII
Errores comunes de x	LXVII
Errores no significativos de x	LXX
La rama S	LXXI
Intervenciones de Paradinas	LXXIII
Las innovaciones de la rama S	LXXIV
La rama G	LXXVII
La rama T	LXXIX
El problema de las dos redacciones	LXXXI
La lengua del arquetipo	LXXXVI
La métrica	XCI
CRITERIOS DE EDICIÓN	XCVII
El texto	XCVII
Las variantes	CI
Notas	CIII

LIBRO DE BUEN AMOR

Esta es oración qu'el açipreste fizo a Dios quando començó este libro suyo	3
[Prólogo en prosa]	5
Aquí dize de cómo el açipreste rogó a Dios que le diese graçia que podiese fazer este libro	12
Gozos de Santa María	15
Gozos de Santa María	18
Aquí habla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar e de la disputaçión que los griegos e los romanos en uno ovieron	21
Aquí dize de cómo segund natura los omes e las otras animalias quieren aver companía con las fenbras	28

Las obras maestras suelen deleitar a los lectores y martirizar a los críticos que intentan aprehender desde su perspectiva histórica e ideológica la pluralidad de sentidos que, al parecer, yacen ocultos tras la corteza de la literalidad. Cuanto más una obra como el llamado *Libro de buen amor* cuyo autor, desde el principio al fin, insiste en cómo el lector debe efectuar ese sutil ejercicio crítico y extraer el sentido profundo de sus palabras, porque «muchos leen el libro e tiénenlo en poder / que non saben qué leen nin lo pueden entender» (1390ab). Si a esto sumamos las dificultades de transmisión e interpretación literal del texto y las penumbras que envuelven al autor, al título y a la fecha de composición, se comprende que la obra haya sido objeto de las más variadas interpretaciones que, si en algún caso se complementan, en general se contradicen¹.

NOTA Algunas páginas de esta introducción, con cambios y adiciones, proceden de mi edición anterior (Barcelona, 1983). La segunda parte, dedicada a los problemas textuales, que el lector no especialista puede saltarse, es nueva, así como la edición del texto y notas.

¹ Para no perderse en la selva bibliográfica, pueden servir como guías iniciales las de G. B. Gybbon-Monypenny, «Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, III (1966), pp. 575-609; Alan D. Deyermond, *Edad Media*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la Literatura Española*, I, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 213-227 y su *Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, del propio Deyermond; y Eric W. Naylor, G. B. Gybbon-Monypenny y Alan D. Deyermond, «Bibliography of the *Libro de buen amor* since 1973», *La Corónica*, VII (1979), pp. 123-135. Vid. también las *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, S.E.R.E.S.A., 1973; G. B. Gybbon-Monypenny, ed., «*Libro de buen amor*», *Studies*, London Tamesis, 1970; V. Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Napoli, Liguori, 1983; Margherita Morreale, «El *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita», en *Grundriss des Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, 1985, IX, 24, núm. 4300, pp. 53-73; y J. Joset, *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid, Cátedra, 1988.

El *Libro de buen amor*² se abre con una oración (1-10) en la que un arcipreste pide a Dios y a la Virgen que le libren de la prisión en que se encuentra y de la terrible cuita que le acongoja. A continuación, en dos prólogos, en prosa y verso, el autor, que dice llamarse Juan Ruiz y ser arcipreste de Hita (19), expone la intención que le ha llevado a componer su obra, dedica unas cantigas a la Virgen —«comienço e raíz» de todo bien— y vuelve a insistir, argumentando con un ejemplo, en la doble lectura, literal y profunda, que puede recibir el texto. A partir de aquí (71), comienza propiamente la acción de la obra. Se trata de un relato en forma autobiográfica en el que el protagonista —un arcipreste de lugar innominado—, en cerca de 7.000 versos, en su mayor parte en *cuaderna vía*, cuenta el proceso de sus amores. No se trata de un proceso, sino de una amplia aunque no muy variada serie de casos, narrados por lo general con un *esquematismo vertiginoso* que desazona al lector actual. Por medio de una mensajera, requiere en primer lugar a una dueña «cuerda», modelo de virtudes, que, si en un principio parece admitirlo en su servicio, más tarde lo rechaza (77-104); después se enamora de una panadera poco honesta llamada Cruz, pero su mensajero, en este caso un escolar compañero del protagonista, Ferrán García, es quien consigue el fruto amoroso (105-122); a continuación corteja a una dueña recatada, adornada también, como la primera, de todas las virtudes, que se niega a admitir sus favores (166-180). Tras un debate con don Amor, extenso paréntesis en el que el protagonista le increpa como causante de todos los pecados capitales y don Amor le adiestra ampliamente en cómo conquistar al sexo femenino (181-575), se enamora de otra dueña que sólo se diferencia de la anterior en ser viuda. En este caso, el proceso amoroso se

² En su tiempo, la obra circuló como *Libro del Arcipreste*. Para el título actual, sin duda correcto, vid. R. Menéndez Pidal, «Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías» (1908), en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa, Calpe, 1946³, pp. 109-114.

narra con morosidad dilatada (576-909): gracias a la intervención de la vieja Trotaconventos, el protagonista consigue —faltan en los manuscritos los folios que relataban ese momento— gozar de doña Endrina, la joven viuda con la que acaba casándose; sin embargo, conforme avanza el relato, descubrimos que, aunque el yo narrador sigue siendo el mismo, el protagonista de este episodio se llama Melón Ortiz (727). Extraña falla narrativa que el autor-protagonista justifica aclarando que lo ha relatado para dar ejemplo al lector «non porque a mí vino» (909b). Inmediatamente después, no obstante esta declaración, el yo narrador da como suyo el episodio («Seyendo yo después d'esto sin amor y con coidado», 910a). Se enamora de una jovencísima dueña, a quien consigue conquistar gracias a los hábiles servicios y encantamientos de Urraca, la Trotaconventos (910-944). Salvo en el desenlace —la joven muere a los pocos días—, es episodio que repite, muy abreviadamente, el de doña Endrina, añadiendo rasgos del primero (el de la dueña «cuerda»). El 25 de marzo (945a), tras recuperarse del dolor producido por la muerte de la dueña, el protagonista emprende un viaje por la sierra de Guadarrama, en donde le ocurrirán cuatro aventuras amorosas con sendas serranas, fuertes, selváticas y rijosas. La primera acaece en el puerto de Lozoya (951-971): una serrana, la Chata, consigue a la fuerza el amor del personaje. Tras pasar tres días en Segovia, decide volver a su casa atravesando el puerto de la Fuenfría, donde otra serrana, Gadea de Riofrío, fuerza, como la anterior, al protagonista (972-992). Reemprendido el viaje, al pie del puerto de la Tablada, topa con otra serrana, Menga Lloriente, que lo confunde con un pastor. En esta ocasión, el protagonista, bajo falsa promesa de matrimonio, consigue escapar de ella, sin que quede claro si ha conseguido seducirla (993-1005). En la cima del puerto, se encuentra con la cuarta serrana. Se trata de Alda, de aspecto descomunal, con la que nada ocurre en el terreno amoroso (1022-1042). Tras dedicar unas cantigas a la Virgen en la ermita de Santa María del Vado (1043-1067), y a punto de comenzar la Cuaresma, el protagonista se dirige «a su tierra» para descansar. Allí —Burgos—, estando comiendo

con don Jueves Lardero, recibe una carta de doña Cuaresma dirigida «a todos los arciprestes y clérigos sin amor», ordenándoles la divulgación de un cartel de desafío contra don Carnal. A continuación se narra la batalla entre ambos, Cuaresma y Carnal, acompañados de sus huestes —pescados y carnes—, la prisión de don Carnal, su posterior huida tras una falsa confesión, y su triunfo sobre doña Cuaresma que marcha de peregrinación a Jerusalén (1068-1224). El día de Pascua de Resurrección, todos salen a recibir a don Amor: los instrumentos musicales (1228-1234), las órdenes religiosas, que se disputan el honor de alojarle, y el propio protagonista, que le ofrece su casa. Los músicos se alojan allí, pero don Amor decide asentar sus reales en un prado donde levanta una tienda admirable, en la que se hallan a una mesa hasta doce caballeros que resultan ser los meses (1266-1300). Al día siguiente, don Amor, tras relatar al protagonista sus viajes por España desde el invierno pasado, prosigue su camino hasta Alcalá. Siete días después de Pascua, el día de Cuasimodo, el arcipreste determina llamar a Trotaconventos para que le busque nuevo amor. Se trata en esta ocasión de una viuda «lozana», que lo rechaza (1315-1320). El día de San Marcos —25 de abril—, se enamora en la iglesia de otra dueña que, tras admitir al parecer al arcipreste, se casa con otro (1321-1331). Trotaconventos le aconseja que ame a alguna monja y le recomienda a doña Garoza, en cuyo convento había servido diez años. Doña Garoza, tras numerosas vacilaciones —es el episodio más extenso con el de doña Endrina—, decide admitir al arcipreste. Se trata de un amor limpio y puro que concluye pronto, pues la monja muere a los dos meses (1332-1507). Para olvidar el dolor, Trotaconventos le busca una mora, que no quiere saber nada de él (1508-1512). Después de un lapso temporal dedicado a la composición de numerosas cantigas para diferentes géneros e instrumentos, el protagonista interrumpe la narración para comunicar la muerte de su fiel Urraca. Se incluye a continuación un planto (1520-1578) y una digresión sobre las armas que debe usar el cristiano —obras de misericordia, dones del Espíritu Santo, obras de piedad y los siete sacramentos— para luchar contra

los pecados mortales y los tres enemigos del alma (1579-1605). Tras un elogio de las «dueñas chicas» (1606-1617), a punto de entrar la primavera, busca a un nuevo mensajero, don Hurón, repertorio de todos los vicios, que intenta conseguir, sin éxito alguno, el amor de una doña Fulana (1618-1625). Y de improviso, un epílogo, en que se repite lo expuesto en los prólogos, viene a cerrar la narración con un *explicit* datado y unas cantigas dedicadas a la Virgen «comienço e fin del bien»³.

LA FECHA Y EL AUTOR

Dos de los tres manuscritos que han transmitido el texto contienen el citado *explicit* datado. Los dos, sin embargo, difieren en el año. Uno de ellos —el ms. *S*— da la fecha de 1343 («Era de mill e trezientos e ochenta e un años, / fue conpuesto el romançe...», 1634ab). El otro —el ms. *T*—, la de 1330 («Era de mill e trezientos e sesenta e ocho años, / fue acábado este libro...»). Como el tercer manuscrito, *G*, presenta las mismas lagunas que *T* en algunos pasajes, la crítica dedujo, y en general mantiene, que ambos testimonios copiaban un estado primitivo de la obra compuesto en 1330 y *S* presentaría una redacción posterior llevada a cabo en 1343. No es materialmente imposible esta hipótesis, pero un detenido análisis textual viene a demostrar como altamente probable que los tres manuscritos se remontan en última instancia a un código común perdido —el arquetipo— que ya presentaba lagunas y una distribución de episodios y pasajes más cercana a *S* que a *G* y *T*. En otras palabras: las ausencias en estos dos manuscritos deben explicarse como supresiones de un código al que ambos se

³ Los manuscritos, además de estas cantigas, copian varias composiciones más que casi con absoluta seguridad pertenecen al autor. Se trata de varias cantigas de escolares y ciegos, unos fragmentarios poemas *A la Ventura* y *A la Natividad* y una sátira en cuaderna vía, mal titulada por el copista *Cántica de los clérigos de Talavera*.

remontan —un subarquetipo— y no como añadidos de *S*⁴. Lo que, en efecto, desconocemos es si la fecha que aparecía en el arquetipo es la que traen *S* o *T*, o, incluso, otra distinta, dada la facilidad con que los copistas medievales alteran este tipo de referencias.

Tampoco de la obra pueden extraerse datos que permitan fijar una cronología precisa. Como en los versos 326cd se menciona al rey «el león mazillero, / que vino a nuestra çibdat por nonbre de monedero», se ha sugerido que podría acudir a las reformas monetarias de Alfonso X o a las de Alfonso XI (1312-1350). La alusión es más que imprecisa como puede observarse⁵. E igualmente lo es la posible alusión en el v. 1224b («dando a quantos venían, castellanos e ingleses») a la presencia de tropas inglesas en la conquista de Algeciras en 1342. La ausencia de la orden del Temple en el cortejo de don Amor podría ser indicio de haberse compuesto la obra con posterioridad a 1318, fecha del concilio de Salamanca en que se tomó la decisión definitiva de suprimirla. El único dato verosímil es la plausible referencia a don Gil de Albornoz como arzobispo («Allá en Talavera, en las calendas de abril, / llegadas son las cartas del arzobispo don Gil», 1690ab), y don Gil fue arzobispo de Toledo desde 1337 a 1350. Sin embargo, la alusión se halla en la *Cántica de los clérigos de Talavera*, poema satírico incompleto con el que se cierra el ms. *S*. La composición parece ser obra del arcipreste, pero no necesariamente compuesta a la vez que el *Libro de buen amor*. En fechas recientes, Henry A. Kelly⁶, experto en derecho medieval, ha puesto en tela de juicio las dataciones de ambos manuscritos y lleva la composición de las obras hacia 1389, fecha en que se copia el manuscrito *G*. Aduce como pruebas las alusiones jurídicas, entre ellas, la cita de la *novellae*, o glosas a las *Decretales*

⁴ Para los manuscritos, la transmisión del texto y de la fecha vid. la parte dedicada en esta introducción a los problemas textuales.

⁵ Probablemente *monedero* no se refiere al rey sino a la “raposa”, protagonista del pleito. Vid. las notas correspondientes en 326d.

⁶ *Canon Law and the Archpriest of Hita*, Binghamton, New York, 1984 y «Juan Ruiz and Archpriest: Novel Reports», *La Corónica*, XVI (1988), pp. 32-54.

de S. Gregorio, del jurista Juan de Andrés, que se terminaron en Bolonia en 1338. Probablemente, la identificación de la glosa de Andrea («el Rosario de Guido[o Gúido], *Novela e Decretorio*», 1152d) es correcta, pero las primeras *novellae*, las más famosas, circularon desde 1325⁷. En todo caso, si el *LBA* es de 1343, también podría aludir a la colección completa. Por lo que respecta a la constitución sinodal que se menciona en la *Cántica de los clérigos de Talavera*, cuya fecha retrasa también Kelly —hasta el siglo xv—, las pruebas no se sostienen⁸, ni por la historia eclesiástica de Toledo ni por la tradición literaria ni por la lengua ni, sobre todo, por las fechas que traen ambos manuscritos.

De Juan Ruiz, arcipreste de Hita, que se presenta a sí mismo como autor de la obra en las coplas 19 y 575⁹, trataremos más adelante. El protagonista no recibe nombre alguno —salvo el ya mencionado de don Melón de Huerta u Ortiz, que no nos sirve. Él mismo se considera escolar («escolar só mucho rudo, nin maestro nin dotor», 1135a), su segundo mensajero, Ferrán García, también lo es («del escolar goloso, compañero de cucaña», 122a), y otros personajes aluden al protagonista como arcipreste en varias ocasiones (423b, 930a, 946b, 1318c, 1345a y 1484b). Incluso se introduce su retrato por boca de Trotaconventos (1486-1489). Habitualmente aparece en los episodios como *mançebo*, aunque en el de doña Endrina se presenta en sus inicios como hombre maduro («non me puedo entender en vuestra chica edat», «Pero sea más noble para plazentería / e para estos juegos edat de mançebía, / la vegedat en seso lieva la mejoría», 672 y 673). El autor conoce bien la zona

⁷ Podría referirse a las *novellae* a Justiniano o a otros nuevos decretos. Las de Andrés abundan sueltas por las bibliotecas, como los otros libros citados. Vid., por ejemplo, Antonio García y García y Ramón González, *Catálogo de los manuscritos medievales de la catedral de Toledo*, Roma-Madrid, CSIC, 1970 y Antonio García García (1988).

⁸ Para las refutaciones vid. F. J. Hernández, «Juan Ruiz y otros arciprestes, de Hita y aldeaños», *La Corónica*, XVI (1988), pp. 1-31, que data la *Cántica* en 1322. Un excelente resumen del problema en la introducción de Gybbon-Monypenny al *LBA*, pp. 11-13.

⁹ La copla, de todas formas, es probablemente apócrifa. Vid. más adelante al tratar de los problemas textuales.

de Toledo, Alcalá, Segovia y Burgos. En una ocasión, Trotaconventos presenta al arcipreste como alcaáino (1510) y en otra, no condicionada por la rima como la anterior, tras dirigirse a su tierra, lo hallamos en Burgos en calidad de receptor y notario de la carta de doña Cuaresma (1073). Por haber nacido, según él mismo conjetura, bajo el signo de Venus (152), es por naturaleza amante de dueñas, alegre, músico y poeta en múltiples géneros. No posee demasiado dinero (las dueñas lo rechazan, entre otros —«su mal aseo», por ejemplo—, por este motivo) y se manifiesta, en general, como indeciso, cobarde, fácil de engañar, aunque es sentimental, cortés, religioso y eximio moralista puesto que relata su proceso amoroso para que los lectores rechacen el loco amor del mundo y sigan el buen amor, que es el de Dios. Su formación cultural es la característica de un escolar de su tiempo conocedor de las artes liberales, de los dos derechos¹⁰ y de numerosos textos literarios latinos y vulgares.

No hace falta llegar a las altas cimas de la sutileza crítica para advertir de inmediato que el arcipreste protagonista del relato es un ente de ficción que el autor utiliza para vertebrar una acción episódica¹¹. Identificar a ambos y dar por autobiografía auténtica —ni siquiera en el retrato— la que allí se narra es, como mínimo, pecado de ingenuidad. Del verdadero autor como creador literario conocemos o pretendemos conocer todo: ahí está su obra. Del hombre real, histórico —salvo ciertos aspectos de su personalidad y de su cultura que pueden deducirse del texto— no se sabía nada,

¹⁰ Para la formación de los juristas peninsulares, además de los estudios de Kelly y Hernández y del prólogo de Gybbon-Monypenny a su edición del *LBA*, vid. Mariano Peset y Juan Gutiérrez Cuadrado, *Clérigos y juristas en la baja Edad Media castellano-leonesa*, Colegio Universitario de Vigo, 1981 (Anexo II, vol. III de *Senara*).

¹¹ Sobre la figura literaria —y real— del arcipreste sensual y «loco» antes y después de la obra de Juan Ruiz, vid. Fernando de Toro-Garland, «El arcipreste, protagonista literario del medioevo español. El caso del “mal arcipreste” del *Fernán González*», *Actas I Congreso...*, pp. 327-336, y Edwin J. Weber, «La figura autónoma del arcipreste», *Ibid.*, pp. 336-342, los mencionados estudios de Kelly y, sobre todo, F. J. Hernández, «Juan Ruiz y otros arciprestes...».

incluso se había supuesto que era también ficticio¹². Sin embargo, Francisco J. Hernández ha podido, por fin, documentar a un Juan Ruiz, arcipreste de Hita —«... uenerabilibus... Johanne Roderici archipresbitero de Hita...»— en un documento de hacia 1330 que cierra un largo pleito, reavivado más tarde, entre los clérigos de Madrid y el cabildo toledano, de quien dependían¹³. A pesar de no ser un manuscrito original —es copia de finales del siglo xv¹⁴—, no parece que pueda tratarse de una falsificación hecha por el cabildo en esa época para defender sus derechos sobre la clerecía de Madrid (los clérigos madrileños no se lo hubieran creído)¹⁵. No deja de ser notable que en otros documentos del mismo pleito, sea un Ferrán García el encargado de llevar la carta de los clérigos madrileños en 1317. Y Ferrán García es el mensajero que lleva las «donas» del arcipreste protagonista a la panadera Cruz. A veces la realidad se parece a la ficción: ¿no es sorprendente que en 1227 en Toledo un Juan Ruiz compre una casa a doña Loba, hija de doña Orabuena, y que por esos mismos años anden en documentos un don Ramo, un *abbatis de Orta*, un Furón, un clérigo llamado don Polo?¹⁶ Importante descubrimiento el

¹² Para quienes apoyan la tesis del *mudejarismo*, a la zaga de don Américo Castro, presenta grandes atractivos la figura de Juan Rodríguez de Cisneros, hijo ilegítimo nacido en tierra de moros y ligado posteriormente a don Gil de Albornoz (vid. E. Sáez y José Trenchs, «Juan Ruiz de Cisneros [1295/1296-1351/1352], autor del *Libro de buen amor*», *Actas I Congreso...*, pp. 371-388). Muy curiosa es también la figura de otro Juan Rodríguez maestro de cantores del monasterio de las Huelgas en Burgos —cf. 1073— (vid. José Filgueira Valverde, «Juan Ruiz en Burgos», *Actas I Congreso...*, pp. 369-370). sobre el posible origen segoviano, vid. Tomás Calleja Guijarro, «¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?», *Ibid.*, pp. 371-388.

¹³ Fco. J. Hernández, «The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *La Corónica*, XIII (1984), pp. 10-22.

¹⁴ Puede verse en facsímil ahora en Fco. J. Hernández, *Los cartularios de Toledo*, Madrid, Fundación Areces, 1985.

¹⁵ Al contrario, la existencia de la copia hace suponer que los documentos originales se presentaron como pruebas en el pleito. Siempre, desde luego, queda la duda de si se utilizó el nombre del arcipreste, bien conocido en Toledo, como demuestran las citas del otro arcipreste, el de Talavera.

¹⁶ Hernández, *Los cartularios de Toledo*, docs. 393, 395, 422, 443, 454, 472, etc.

de Hernández, que nos permite situar al autor en los años de las dataciones que dan los manuscritos.

Ya se ha indicado que el libro se abre en el ms. S con una oración en la que un arcipreste demanda ayuda a Dios y a la Virgen para poder salir libre de la prisión y pide castigo para los «mezcladores», infamadores viles que han sido los causantes de su desdicha. El mismo manuscrito cierra el libro con las siguientes palabras: «Éste es el libro del arcipreste de Hita, el qual compuso seyendo preso por mandado del Cardenal don Gil arçobispo de Toledo.» Quien escribió estas líneas, Alfonso de Paradinas o un copista anterior de la rama manuscrita, conocía una tradición que hacía al autor del libro culpable de un delito ignoto por el que su arzobispo, el famoso don Gil de Albornoz, lo había castigado con la dura pena de la prisión. Esta tradición puede tener bases históricas —los libros compuestos en la reflexiva soledad de la cárcel pertenecen a un género con ilustres antecedentes y descendientes históricos y ficticios—, o puede tratarse de una conjetura de lector que unió la *prisión* de la oración inicial a la composición satírica incompleta que cierra el manuscrito S, en la que los clérigos de Talavera recibían cartas amenazadoras de don Gil conminándoles al abandono de sus amigas. El copista encontró en esa sátira —por otra parte carente de base real, pues no es más que la adaptación de un poema latino del siglo XIII¹⁷— la causa al conocer el efecto, la *prisión* mencionada al abrir el libro. Hizo, así, una lectura literal de la oración, lectura que ha seguido parte de la crítica. Sin contar con los problemas textuales que presenta esa oración¹⁸, sabemos que se trata de una adaptación de textos

¹⁷ Vid. las notas a esta composición. Ya Jesús Menéndez Peláez, *El «Libro de buen amor»: ¿Ficción literaria o reflejo de la realidad?*, Gijón, Noega, 1980, había replanteado el problema de la datación en el contexto histórico a raíz de los sínodos y castellanos de la primera mitad del siglo XIV, con el IV de Letrán (1215) como telón de fondo.

¹⁸ Por ejemplo, que en el ms. S, donde únicamente se incluye la oración, se copia en dos versos por línea frente al sistema habitual del resto del ms. de verso por línea. Además, la oración se halla incompleta y Paradinas no numera el primer folio en que ésta se copia. Probablemente no figuraba en

litúrgicos bien conocidos en los que la prisión no es otra que la cárcel del cuerpo y del mundo, cárcel sin duda terrible pero universal, lectura alegórica que ha sido defendida, con buenas razones, por otra parte de la crítica¹⁹, que en algún caso ha llegado incluso a apuntar la sospecha de que el tal Juan Ruiz sólo sea un personaje literario.

Concluamos. A la vista de los datos expuestos, sobre la fecha de composición sólo poseemos las dataciones contradictorias de los manuscritos —1330 y 1343— y la alusión verosímil a don Gil de Albornoz, que fue arzobispo de Toledo desde 1337 hasta 1350. Aunque este dato no se halle en el cuerpo de la obra, nos permite situar al autor en la primera mitad del siglo XIV, y para no pecar de hiper-críticos, verosímelmente el *Libro de buen amor*, dadas las fechas de los manuscritos, se debió de componer en el segundo cuarto de aquel siglo, quizás en 1343²⁰. Sobre su autor, podemos en principio creer lo que él nos dijo y lo que parece refrendar los documentos: que se llamaba Juan Ruiz y que era arcipreste de Hita.

G (vid. Várvaro, art. cit., p. 556, y G. Orduna, «El *Libro de buen amor* y el libro del arcipreste», *La Corónica*, XVII [1988], pp. 1-7, que considera adiciones de este último la oración inicial y las composiciones siguientes a los dos gozos últimos).

¹⁹ Para la primera actitud, vid., sobre todo, Dámaso Alonso, «La cárcel del Arcipreste», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 86 (1957), pp. 165-177; para la segunda, presentada en algún caso con cierta virulencia, vid. Leo Spitzer, «En torno al arte del Arcipreste de Hita» (1934), en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 103-160, y María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *NRFH*, XIII (1959), pp. 17-82 (ahora en *Juan Ruiz: Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp. 205-290, en especial, pp. 268-286). Una ponderada y aguda revisión del problema en Alicia C. de Ferraresi, *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 263-289.

²⁰ Creo con Joset que el ms. S ofrece más credibilidad en esta copla dado que T corrige el verso siguiente al que incluye la fecha («fue acabado este libro...»), por «fue compuesto el romance», como debería aparecer en el original).

«En libros no muy breves —escribe Borges²¹—, el argumento no puede ser más que un pretexto, o un punto de partida.» Pocas obras, quizá, se ajustan tanto a este juicio como el *Libro de buen amor*. El hilo argumental del relato no es fácil de seguir en una primera lectura²². Obra de acción episódica, auténtico rosario de episodios con algunas cuentas mayores; la repetición de las situaciones con un similar principio, medio y desenlace; el abrupto fluir del sistema narrativo, con cortes y tajos en su desarrollo, que se alterna con la morosidad de las argumentaciones a través de ejemplos, comparaciones y digresiones perpetuas; los cambios bruscos del tono —de lo grave a lo cómico, de lo culto a lo coloquial, de lo sagrado a lo profano— producen en el lector actual, educado en otros sistemas narrativos cultos o populares, la sensación de andar perdido en un universo literario que le es ajeno.

Los lectores estamos habituados —y limitados— a unos géneros que nos son conocidos. Apreciamos, sin duda con toda razón, la originalidad de una obra. Pero sabemos que ninguna creación literaria es absolutamente nueva y que, por regla general, las llamadas obras maestras que han cambiado o alterado el curso de la Literatura son las menos originales en lo que se refiere al material ajeno utilizado. El autor, que es por principio un memorioso lector u oyente, sintetiza múltiples géneros y especies literarias anteriores y compone una obra que se presenta, por esto mismo, como nueva, como género desconocido. El *Quijote* es el ejemplo más preclaro y que mejor explica cómo se transforma el

²¹ «El primer Wells», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, EMECE, 1966, p. 126.

²² Véase el estupendo resumen que el P. Sarmiento escribió en la h. 3r del ms. G el 6 de septiembre de 1750: «El asunto de todo él es una miscelánea, y se reduce a que uno quería amar y casarse, y andaba vuscando muger a su gusto y valiéndose de una *Trotaconventos* o demandadera de monjas como de tercera o alcahueta, y de quando en quando introduce un apólogo o fábula para confirmar su razonamiento o rebatir el ageno. Al fin se enamoró de una monja.»

variado material seleccionado en una obra nueva. Pero nosotros, lectores actuales, podemos conocer a la perfección la tradición literaria que llega hasta Cervantes y la tradición literaria que él genera. El *Libro de buen amor*, anclado en las nebulosas —por poco conocidas— tradiciones literarias medievales, con otros móviles compositivos distintos, sin descendencia estructural de género, se nos presenta como una obra tan original, que nos resulta ininteligible y extraña. En otras palabras: una anomalía literaria, cuya intención como obra de arte se nos escapa. Y es que hemos perdido sus coordenadas histórico-literarias hasta el punto de no poder situarla con claridad, aunque sí con aproximación por falta de datos estrictamente literarios —los únicos que deberían ser válidos—, en una época. O, mejor, el *Libro de buen amor* se nos presenta como una anomalía porque, contrariamente a lo que suele ocurrir con las obras «clásicas», no ha creado un género, a pesar de utilizar el mismo procedimiento sintético de aquéllas. Fruto tardío, quizá demasiado tardío e individual, para no dejar más que algunas semillas desnaturalizadas en los campos no demasiado fértiles de la literatura castellana de los siglos XIV y XV²³. Cuando se discute, la mayoría de las veces con pasión, sobre si el *Libro de buen amor* es obra medieval o prelude ya las innovaciones renacentistas —discusiones bizantinas, pero necesarias—, 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, como el *Guzmán de Alfarache* lo es del método renacentista, la obra que, salvando las distancias —insalvables—, más se aproxima, aunque no en el tono, al sistema literario de Juan Ruiz, porque

²³ Para el influjo en líneas generales vid. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan Ruiz: Selección...*, pp. 29-32 y 161-171. Para las menciones antiguas, bibliografía en Samuel G. Armistead, *La Corónica*, V (1977), pp. 75-77, y Keith Whinnom, «A Fifteenth-Century reference to Don Melón and Doña Endrina», *Journal of Hispanic Philology*, II (1978), pp. 91-101.

Lambas procedían de la raíz común de la retórica y de un parejo concepto del fin último de toda obra literaria.

Las fuentes del *Libro de buen amor* nos son bien conocidas²⁴: la oración inicial procede de la liturgia; el prólogo en prosa se relaciona estrechamente con el método «moderno» del sermón; las fábulas derivan en su mayor parte del *Romulus o Isopete*, uno de los libros que se estudiaban ineludiblemente en clase, como los *Disticha Catonis*, que suministran varias citas y un clima sentencioso general; otras fábulas y cuentecillos vienen de tradiciones orales y escritas comunes a la Edad Media escolar europea, como sucede con la anécdota del sabio griego y el ribaldo, que se hallaba en una bien conocida obra jurídica; de Ovidio y sus imitadores —el *Facetus*, por ejemplo²⁵— procede, entre otros aspectos más importantes, buena parte del arte de amar que se pone en boca don Amor; el extenso episodio de doña Endrina es traducción —de acuerdo con el libre sistema de translación *ad sensum* y amplificatorio medieval— de la divulgadísima «comedia elegíaca» *Pamphilus de amore*, obra anónima de finales del siglo XII que se atribuyó a Ovidio y al propio protagonista («que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón», 891d); la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma, los pasajes dedicados a los pecados «mortales», la imprecación contra la Muerte, las armas del cristiano, la descripción del cortejo de Amor con los instrumentos, órdenes religiosas, la tienda de Amor con los enigmas de las estaciones y de los meses se hallan en múltiples textos latinos y vulgares medievales; la parodia de las Horas canónicas, el excursus dedicado al poder del dinero, la sátira

²⁴ Aun cuando se hayan matizado o añadido algunas nuevas observaciones, sigue siendo pilar básico insustituible la obra magna de Félix Lecoy, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, archiprêtre de Hita*, París, Droz, 1938 (hay reedición con suplementos de A. D. Deyermond, Farnborough, Gregg International, 1974). Para ciertas fuentes vulgares vid. John K. Walsh, «Juan Ruiz and *mester de clerezía*...», *Romance Philology*, XXXIII (1979-1980), pp. 62-86.

²⁵ Vid. José Miguel Martínez Torrejón, «El *Libro de buen amor* y un manual de cortesía: el *Facetus* "Moribus et vita"», *Anuario de Letras*, XXV (1987), pp. 65-90.

contra los clérigos de Talavera se inspiran directa o indirectamente en textos latinos de corte goliárdico; la mayoría de las composiciones líricas —de tanta importancia para la estructura literaria de la obra— falta en los manuscritos, pero podemos deducir que, como las escasas conservadas, pertenecía a géneros establecidos ya en Castilla (y hoy desaparecidos sin dejar más huellas que en el *Libro de buen amor*); y, en fin, la estrofa utilizada a lo largo del libro, la cuaderna vía, era la estrofa narrativa por excelencia de los poemas cultos y graves, bien conocidos por Juan Ruiz —el caso del *Alexandre*— y que con él, precisamente, se pliega a otros menesteres menos elevados.

Desde el heroico cantar de gesta hasta la parodia de la pastorela, por el *Libro de buen amor* deja huella, en mayor o menor medida, la mayoría de los géneros medievales, vulgares y latinos, conocidos. Todos ellos estaban al alcance de cualquier escolar medio del siglo XIV. El carácter aparentemente fragmentario de la composición de la obra está motivado por la propia naturaleza de algunos géneros menores. Las fábulas y cuentos; el desarrollo de una sentencia bíblica o clásica, o de un refrán; el planto; las vituperaciones —de los vicios, del amor, del poder del dinero— o las alabanzas —de las virtudes, de las dueñas chicas—; las descripciones —de personajes, de banquetes, de palacios, de cortejos—; los debates, todos ellos eran breves ejercicios en los que los escolares medievales se ejercitaban —y los renacentistas siguieron ejercitándose— al estudiar el *trivium*. Las *artes poeticae, praedicandi y dictaminis* estaban dirigidas esencialmente a la práctica. La *Poetria nova* de Vinsauf o el *Ars versificatoria* de Vendôme por ejemplo, son en buena medida una adaptación de los *praexercitamina*, es decir, de los ejercicios primeros que los escolares debían llevar a cabo para dominar correctamente el latín y la retórica. Una fábula, esópica o mitológica, podía desarrollarse en estilo sublime, medio o bajo; más abreviada o más dilatada —la *amplificatio* fue particularmente grata en estos años—; con diálogos de los protagonistas —*sermocinatio*— o sin ellos; comenzando por el principio —*ab ovo*—, por el medio —*in media re*— o por el fin —*a fine*—; con moralización inicial o

final, o con ambas a la vez. Una sentencia o un refrán daban materia a un ejercicio de redacción con ejemplos y comparaciones. Así, estos ejercicios, que nacieron para funcionar como argumentos en un discurso extenso —las *fábulas* y cuentos, los *exempla*, constituían un método más sencillo y útil para argumentar que el silogismo, sobre todo en la predicación—, acabaron convirtiéndose en géneros literarios menores que podían funcionar aislados o integrados en un conjunto mayor, que es lo que lleva a cabo el autor del *Libro de buen amor*.

El porqué de ese conjunto mayor y el propio conjunto, con su peculiar estructura —además de la *elocutio* tan extraordinaria— son las novedades que muestra la obra de Juan Ruiz, que llevan, implícitas, preguntas no siempre fáciles de responder. Cuando una obra manifiesta una estructura peculiar, no genérica o sólo parcialmente genérica, la crítica se pregunta el porqué e intenta explicar los motivos ideológicos y literarios que la originaron. Es decir, cuál es el sentido del *Libro de buen amor*, pregunta difícil que ha suscitado varios centenares de estudios no siempre complementarios, que presentan una gama amplia de matices entre dos extremos: obra esencialmente didáctica, obra esencialmente deleitable²⁶.

El *Libro de buen amor* está constituido, como se ha dicho, por una sarta de episodios amorosos que se articulan unitariamente a través de un *yo* protagonista. En definitiva, una falsa autobiografía amorosa. Los catorce casos de amor —quizá se hayan perdido algunos más— ni se relatan todos con la misma proporción ni se suceden sin solución de

²⁶ Remito a las guías bibliográficas citadas en n. 1. Para las principales líneas exegéticas —de compleja aunque explicable raíz ideológica—, conviene partir de los estudios fundamentales de Menéndez Pidal, Américo Castro, Spitzer, María Rosa Lida, D. Alonso y Otis H. Green. La crítica, en estos momentos, es más ecléctica. Sin embargo, haré mías las palabras de Diego Catalán: «Así y todo, la acumulación de apreciaciones inteligentes tiene el peligro de fomentar entre los intérpretes la peligrosa costumbre de acudir al *Buen Amor* para comentar la crítica y no a la crítica para comentar al *Buen Amor*» («Aunque omne non goste la pera del peral...: sobre la "sentencia" de Juan Ruiz y la de su *Buen Amor*», *Hispanic Review*, 38 [1979], pp. 56-57).

olive notes

continuidad. Se hallan distribuidos a lo largo de la narración en grupos o unidades jalonadas por otros episodios o por digresiones, en su mayoría de carácter grave y doctrinal. En varios de ellos, los personajes argumentan por medio de *exempla* —las fábulas y cuentos—, y en numerosos, particularmente en los narrados de manera sucinta, se anunciaban, aunque no siempre o casi nunca se incluyen en el arquetipo, para cerrar episodio varias composiciones líricas de distintos géneros (cantigas de amor, endechas, cantares cazarros, cantigas de mal decir, etc.). Los episodios amorosos se caracterizan por la intervención de una tercera —excepto en los casos de Ferrán García y don Hurón— y por tener un desenlace insatisfactorio para el protagonista, pues sólo en dos ocasiones en que parece alcanzar sus deseos, las dos enamoradas mueren en breve. En los restantes casos, la intervención de «mezcladores» o la negativa de las dueñas, porque no «se pagan» del arcipreste o porque no reciben otras «donas» que las procedentes del *logos* poético del enamorado, impiden la consecución de sus propósitos. En el caso de las serranas, el carácter paródico del género no permite medirlas con el mismo rasero moral. Ya desde el episodio de doña Endrina, las referencias a la acción anterior son frecuentes y, por lo tanto, cooperaban a la unidad narrativa impuesta por el *yo* del protagonista. A partir de este episodio, Juan Ruiz, no siempre con una coherencia perfecta, establece una cronología basada en el año litúrgico²⁷. Todavía en la sátira de los clérigos de Talavera hay huellas de este sistema narrativo temporal y, por consiguiente, verosímil.

La crítica, ante esta estructura compositiva sin antecedentes conocidos —o aparentemente desconocidos en la cultura occidental— ha rastreado sus huellas en otras rutas culturales. Se creyó ver, y aun hoy se ve, en el género de las *maqāmāt* hispano-hebreas o arábicas el modelo estructural de la obra, particularmente en el Libro de las delicias o de Las

²⁷ Vid. Martín de Riquer, «La Cuaresma del Arcipreste de Hita y el problema de la doble redacción del *Libro de buen amor*», *Mélanges offerts à R. Lejeune*, Gembloux, 1969, I, pp. 511-521.

enseñanzas deleitables (*Sēfer Xaaixūm*) de Ibn Sabarra (ca. 1190). En esta obra, el autor-protagonista, Josep ben Sabarra, se encuentra con el gigante Enán, quien le instruirá, a través, sobre todo, de fábulas orientales, acerca del hombre y del universo. Obra didáctica por excelencia, que utiliza la enseñanza deleitable como vehículo, presenta, sin duda, paralelismos con el *Libro de buen amor* —crítica del vino, de las mujeres, de la astrología, relación de fábulas, proverbios, algunos poemas y la forma autobiográfica del relato²⁸. Pero la estructura del *Libro de buen amor* puede explicarse por la conjunción de tradiciones literarias occidentales sin necesidad de acudir a las *maqāmāt*.

Ya se ha indicado que, salvo en el episodio de doña Endrina, en los demás casos amorosos se anunciaba una o más composiciones líricas. En el arquetipo sólo se incluyeron la de Cruz y las de las serranas —aunque el primero está falto de una cantiga de escarnio y en las serranas faltan dos cantigas presumiblemente paródicas—, que, curiosamente, vuelven a narrar en verso lírico el episodio. Episodio y cantiga forman, pues, una unidad indisoluble. Dejando a un lado su ejemplaridad, los casos amorosos funcionan, en teoría, como soportes de una antología poética, de un cancionero de varia poesía, sagrada y profana. La ausencia de la mayor parte de las composiciones, a excepción de las que vuelven a relatar el episodio, y que no se justifica por pérdida de folios, podría explicarse por el hecho de estar escritas con anterioridad²⁹. No sabemos cómo eran con

²⁸ Desde perspectivas distintas, pero con el punto común del mudejarismo del autor, han sido Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel quienes con más ardor han defendido el género de las *maqāmāt* como modelo estructural de la obra. La perspectiva del influjo occidental, que me parece más verosímil, puede sintetizarse en estas palabras de Margherita Morreale: «Con esto no me ciego al hecho histórico de la convivencia en la Península de distintas razas y religiones, ni a la evidente receptividad del A. hacia todos los estímulos exteriores. Sólo abogo el principio de que para conocer mejor la ideología del A. y particularmente su sentido religioso, el intérprete ha de agotar primero las fuentes cristianas, esforzándose, además, por abandonar todo prejuicio, bien sea liberal decimonónico, o protestante, o teñido de semitismo» («Más apuntes...» *HR*, XXXVII [1969], p. 162, n. 39).

²⁹ La ausencia de las cantigas en el arquetipo plantea problemas de

exactitud las formas líricas que llegan a Juan Ruiz, pero es de sospechar que sus temas se reducían al loor de la dama o a la cuita amorosa, por ausencia, muerte o rechazo. Desde el género, los episodios sólo podían cerrarse como lo hacen, es decir, mal. Un menor número de episodios impedía la presentación de una amplia gama métrica o temática; un número mayor comportaba la repetición. Y el arcipreste ama, como se observa de inmediato, la variedad. Ciertas posibles incoherencias en el desarrollo de la acción amorosa podrían explicarse como descuidos en la articulación posterior de estos episodios en lugares distintos de los planeados inicialmente para distribuirlos mejor en relación con un todo variadamente unitario³⁰. La falla narrativa del yo³¹ en el episodio de doña Endrina —en el que, a pesar de su extensión, no se inserta ninguna cantiga— se justificaría,

solución no fácil. Pero, evidentemente, la estructura del libro exigía su inserción real o ficticia (incluso partiendo de la en mi opinión bastante inverosímil hipótesis de las dos redacciones). Ahora no estoy tan convencido como en 1983 de que realmente el autor quisiera incluir las cantigas de amor profanas en el libro, aunque sí quería utilizar la estructura de las autobiografías-cancionero.

³⁰ Podría ser el caso de la alusión al episodio de la marroquí (vid. nota a 1323c) o a la de Ferrán García en 913d, cuando este personaje secundario ha aparecido sólo en 117b. Para las incoherencias en el desarrollo del calendario litúrgico vid. Lecoy, *Recherches*, pp. 353-356 y el mencionado artículo de Riquer. Vid. también, para estos problemas constructivos, G. B. Gybbon-Monypenny, «The two versions of the *Libro de Buen Amor*: the extent and nature of the author's revision», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIX (1962), pp. 205-221, y Diego Catalán, «*Aunque omne...*».

³¹ Para la justificación del «yo» proteico —en este caso, el tránsito del seductor al didáctico— vid. A. Rey, «Juan Ruiz, Don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *BHS*, LVI (1979), pp. 103-116, y la *retractatio* de Joset, *Nuevas investigaciones...*, pp. 25-29. Es cierto, y ahí está el episodio justificado por el «yo» didáctico («dixela por te dar ensienplo, non porque a mí vino», 909b), pero no es una perspectiva moderna la de ver en él una falla constructiva. Quienes defendemos una sola versión consideramos que la rama α (GT) suprimió el episodio siguiente —al igual que las coplas que anuncian cantigas y versos que no se incluyeron en el arquetipo— y lo hizo por criterios de verosimilitud, en este caso al leer tres versos más abajo «Seyendo yo después desto sin amor e con coidado» (910a). Antes de 1389, fecha del ms. G, un lector aplicaba ya unos criterios de verosimilitud modernos. Lo que prueba que ya no entendía la función del «yo» en el libro.

como se ha sugerido en varias ocasiones, por tratarse de una adaptación del *Pamphilus* llevada a cabo al margen de la obra e integrada posteriormente en el hilo narrativo, engarzándola en el conjunto por medio de alusiones al episodio anterior de don Amor, aunque no pudo trastocar el desenlace. Porque no deja de ser sospechoso que las alusiones que se dan a lo largo de la obra de un episodio a otro sean siempre anafóricas, salvo en los preliminares de la acción, en los que se anticipa, de manera muy general, un proceso amoroso múltiple fallido.

La génesis de una obra con tal variedad de partes unitarias de por sí debió de ser compleja, pero en el estadio en que nos ha llegado el texto, la trabazón de los episodios —por medio del *yo* del protagonista, por Trotaconventos, por las referencias anafóricas y por la cronología litúrgica— muestra que el autor quería dar una coherencia a la obra que superara, con mucho, la mera introducción de episodios, amorosos o no, para justificar la inclusión de un cancionero, cancionero que, ya se ha indicado, no era sólo erótico, como podría suceder en el caso de la *Vita nuova* y de otros ejemplos menos ilustres anteriores o coetáneos³².

En el *Pamphilus* y en la llamada «comedia elegiaca» encontró Juan Ruiz un rico filón de tipos y situaciones, y una buena serie de ejercicios retóricos, dado el carácter escolar de esta clase de obras. Del género procede, sobre todo, el ambiente y el tono urbano, burgués y antiheroico que respira el Libro de buen amor. Pero la autobiografía amorosa ejemplar con los desenlaces frustrados, como ha demostrado con suficiente abundancia de argumentos Francisco Rico, que explica la estructura medular del libro sin necesidad de acudir a las *maqāmāt*, deriva de la lección medieval del Ovidio erótico³³. En los *Ars amatoria*, *Remedia amoris* y *Amores* y en sus numerosos derivados apócrifos, como el

³² Sobre el género de la autobiografía-cancionero vid. el excelente artículo de Gybbon-Monypenny, «Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), pp. 63-78.

³³ Francisco Rico Manrique, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 301-325.

Ovidius puellarum, el *De nuncio sagaci*, el *De tribus puellis*, el mismo *Pamphilus* y, sobre todo, en el *De vetula*, halló Juan Ruiz el modelo inspirador de la autobiografía amorosa didáctica e irónica y bastantes tipos —comenzando por el protagonista—, motivos, excursos e incluso la alusión en el título a la vieja medianera³⁴. No nos extrañe que los escolares medievales vieran en Ovidio un autor didáctico, cuando un texto tan grave y sentencioso —y, por ello, memorizable— como los *Disticha Catonis* recomendaba su lectura («Si quid amare libet vel discere amare legendo / Nasonem petito», II, 67-68). Y el supuesto retrato del arcipreste presenta rasgos, narigudos, del autor latino («la su nariz es luenga: esto le desconpón», 1486d)³⁵.

Averroes —Abén Royz³⁶—, juez desterrado por sus doctrinas, fue conocido sobre todo por sus comentarios a Aristóteles —su *Comentador*, por antonomasia— que, desde el siglo XIII, difundieron el llamado por la crítica «averroísmo» o, mejor, «aristotelismo heterodoxo»³⁷. No es posible enumerar las tesis de sus discípulos que fueron sucesivamente consideradas heterodoxas en progresión matemática desde el número de 15 en 1241 hasta llegar a las 219 que

³⁴ Francisco Rico relaciona la estructura del *Buen amor* con la de los manuscritos medievales, de uso escolar, habitualmente constituidos por varias obras. El *vetustissimus toletanus*, por ejemplo, que copia el *Pamphilus*, contiene, además, el *Andria* de Terencio; la *Consolación de la Filosofía* de Boecio; los *Psalmos*; el *De regimine familiae* de S. Bernardo; las *Fábulas* de Esopo; el *Greacismus* de Evrard de Bethune; el *Liber de Sacra doctrina*; la *Altercatio corporis et animae*; una *Lectio defunctorum*; el *Facetus*; y dos *De doctrina mense* (ap. Lisardo Rubio en su introducción al *Pamphilus de amore*, Barcelona, Bosch, 1977, p. 73).

³⁵ Por lo demás, el retrato es el que corresponde según las 'fisiognomías' medievales al hombre nacido en el signo de Venus, como ya señaló Lecoy, *Recherches*, p. 339, n. 3.

³⁶ No es impensable suponer que Juan Ruiz, tan amigo de la parodia y de sacar el jugo a los nombres propios, tuviera presente que su enemigo ideológico, como veremos, era también, en la castellanización del apellido, un hijo de «Roiz» o de «Roix». Dos «Royzes» enfrentados en el debate dialéctico sobre Dios, mundo y hombre.

³⁷ Vid. el libro ejemplar de Bruno Nardi, *Saggi sull' aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, Firenze, Sansoni, 1958 y las actas del congreso del 8 centenario *Averroes multiple*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

Etienne Tempier dictó contra Sigerio de Brabante, Enrique de Bâte y otros anónimos en 1277. De ellas, 144 ha considerado heréticas Roland Hissette³⁸, pero para los presupuestos intelectuales del *LBA* nos bastan unas cuantas en general³⁹:

- a) Que el mundo y las especies son eternas.
- b) Que la reproducción es necesaria para la conservación de la especie.
- c) Que la fornicación simple no es pecado.
- d) Que la vida del hombre —enfermedades, cambios, muerte— está regida por los astros. No existe, pues, el libre albedrío.
- e) Que no existe la inmortalidad individual del alma.

Un divulgador de sumas de vicios y virtudes —con buen conocimiento bíblico y patrístico y notable en sentencias de clásicos— el obispo de Lyon, Guillermo Peraldo, al tratar de la *quaestio* «Sequitur uidere quomodo illa quaestio diabolica est & irrisione digna, qua quaeritur Dominus prohibebit simplicem fornicationem», sintetizaba la opinión de los aristotélicos heterodoxos sobre el problema sexual, esto es, la *lujuria* en términos de la época: «non possum continere»⁴⁰. Era también *quaestio* que se planteaba al abrir las *Institutiones* de Justiniano sobre el derecho natural⁴¹. El autor del *LBA* no era un vulgar clérigo ajugarado desconocedor de las polémicas entre filosofía y teología que se discutían con ardor en las universidades europeas en los

³⁸ *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain-Paris, 1977, p. 313.

³⁹ Las extraigo de la selección más amplia que da Francisco Rico en «“Por aver mantenenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, CIS, 1986, p. 286. Volveré con frecuencia sobre este artículo, capital para la interpretación del libro.

⁴⁰ *Summae virtutum ac vitiorum*, Lyon, 1555, II, p. 79b.

⁴¹ «Ius naturale est, quod natura omnia animalia docuit. Nam ius istud non humani generis proprium est, sed omnium animalium, quae in coelo, quae in terra, quae in mare nascuntur. Hinc descendit maris atque foemina coniunctio, quam nos matrimonium appellamus, hic liberorum procreatio, hinc educatio.», *Institutiones*, I, II. Vid. Rico, «Por aver mantenenencia...», p. 284, que cita el título, más difundido, a través del *Digesto*, I, II, I —ambos coinciden. Es problema, pues, que se plantea tanto en la teología como en derecho.

siglos XIII y siguientes. Por el contrario, desde el prólogo en prosa, este licenciado en ambos derechos entra de inmediato en la *quaestio* para que no quepa duda de su postura intelectual. Quienes defienden la doble redacción de la obra y consideran este prólogo una adición de la segunda o, incluso, una adición apócrifa o un sermón paródico —aunque lo sea estructuralmente—⁴², falsean, creo, la génesis filosófica y teológica que es raíz, y no esqueje, del libro. Cuando el autor, tras la invocación a Cristo y a la Virgen —que nadie ha pensado que fueran dos oraciones paródicas—, abre su texto con el *thema* que es una cita del salmo *Intellectum tibi dabo et ingredior in via hac qua gradieris*, sabía muy bien que ya estaba tomando una actitud clara frente a la *quaestio* del *intellectus agens y possibilis*. Por eso continúa con una definición de las *potencias* desde la opinión de «algunos doctores philosophos» —no de todos, porque los aristotélicos heterodoxos no opinaban esto— «que son propiamente suyas; son éstas: entendimiento, voluntad e memoria» —obsérvese el orden. No hay doble verdad: los filósofos han llegado a las mismas conclusiones sobre el carácter de las *potencias* que los teólogos: son, como el alma, incorruptibles. Se ha señalado acertadamente el *trasfondo agustiniano* que aflora en esta concepción de las *potencias* y, en particular, de la memoria⁴³. El autor insiste en la función de esta *potencia* para guardar las enseñanzas del entendimiento y tomar decisiones futuras seleccionado el material acumulado en su «çela»: escogerá las buenas obras para salvarse por ellas. Pero la naturaleza humana, que está más inclinada «al mal que al bien», perturba en ocasiones el uso recto de las «buenas» *potencias*, haciendo que «se acuerde pecado e lo

⁴² Con acierto ha denominado *accessus* en prosa al prólogo Rico, «Por aver mentenencia...», p. 271.

⁴³ Vid. Michel Gerli, «*Recta voluntas...*», *RPhi*, XXXV (1982), pp. 500-508; Marina S. Brownlee, *The Status of the Reading Subject in the Libro de buen amor*, North Carolina U.P., 1985. Un estado de la cuestión en Joset, *Nuevas investigaciones...*, p. 68, que, con buen criterio, aduciendo a L. Jenaro-MacLennan («Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*», *AEM*, IX [1974-79], pp. 151-86), señala otras corrientes como la de san Gregorio, sin extrapolar el agustinismo del autor.

quiera e lo obre (Pr. 53). Como la memoria en el hombre es «desleznadera» ('resbaladiza'), el arcipreste compone su obra —un libro, que complemente a los otros «libros» (el de Dios, el de las criaturas)— precisamente, para que el hombre pueda recordar mejor el bien —el buen amor de Dios— y evite el «loco amor del mundo», «las vanidades de pecado». No hay contradicción entre el carácter «desleznadero» de la memoria y su carácter divino. Si el hombre recordara todo, sería Dios. No lo es, pero su capacidad de recordar lo acerca a la divinidad⁴⁴. Por eso la memoria es más propia del alma que del cuerpo, que es corruptible. Aquí concuerdan «algunos doctores filósofos» y los teólogos.

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 los 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 vive siempre en Dios* (Pr. 82)⁴⁵. 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 Cruz⁴⁶. ¡Quién iba a

⁴⁴ Vid. Francis A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 60-68, con citas de Cicerón y Agustín sobre la memoria como pruebas de la inmortalidad del alma. Vid. ahora Mary Carrunters, *A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge U.P., 1990.

⁴⁵ En el ms. se lee *a la memoria del alma*, lección que no afecta para este caso (vid. la nota correspondiente en la edición).

⁴⁶ Remito para esta filiación a E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, Taurus, 1965, pp. 645 y ss.: «Puesto que el alma alcanza, por su fondo más íntimo a la Divinidad, ciertamente jamás puede estar fuera de Dios; pero puede, o bien ligarse a sí misma y alejarse de El. Para llegar a eso, el hombre debe esforzarse por encontrar de nuevo a Dios por encima de las criaturas, y la primera condición para conseguirlo es comprender que, en sí misma, es decir, independientemente de lo que tienen del ser divino, las criaturas sólo son pura nada. Por eso el amor a las criaturas y la búsqueda del placer no dejan en el alma más que tristeza y amargura. La única criatura que puede llevarnos directamente hacia Dios es el alma misma, que es la más noble de todas» (p. 646).

pensar en las raíces místicas del autor del *LBA*! Y sin embargo, esta filiación neoplatónica tan marcada es la más coherente con el ataque a los aristotélicos heterodoxos que en el libro están representados por el arcipreste protagonista. Y, probablemente, esta creencia es la que origina la veta alegre, confiada en la salvación, que atraviesa toda la obra, pues de esta premisa —la definición de alma— se deduce la conclusión de que hasta el alma del pecador habita siempre en Dios⁴⁷. Desde luego, el *LBA* no es un tratado místico ni probablemente su autor lo era —al menos, no acude a los géneros tradicionales—, pero sí que estaba al tanto de esas nuevas doctrinas que le eran más seguras y fuertes para atacar las opuestas. La tradición del aristotelismo cristiano, como Santo Tomás, podía prestarse a inseguridades, como se vio en las condenas de 1277. Claro que las suyas, al parecer, fueron también puestas en entredicho en 1329⁴⁸. De todas formas, téngase presente que en la época es frecuente el eclecticismo, y ser aristotélico para unos aspectos y platónico para otros.

Si en el prólogo en prosa dejaba bien asentada su postura frente a la disputada cuestión *De anima* y los presupuestos de lectura de su libro, a los que más adelante volveré, en los primeros episodios de la acción narrativa plantea con hábil dialéctica el debate naturalista clave de la disputa del aristotelismo heterodoxo, que tan bien ha estudiado Francisco Rico. Fue tema, el debate sobre el amor y el naturalismo, que en pleno siglo xv se discutía con particular interés en las aulas salmantinas⁴⁹. La multiplicidad de episodios amo-

⁴⁷ J. Ruysbroeck, *Bodas espirituales*, II, 10, en *Las obras*, trad. Blas López, Madrid, 1694, p. 279b.

⁴⁸ La proposición «En el alma hay algo que es increado e increable; si toda el alma fuera igual, sería increada e increable, y eso es el intelecto» fue al parecer censurada en 1329. Comenta Gilson, p. 645: «No nos extraña que una fórmula semejante haya atraído la atención de teólogos a quienes no era familiar la doctrina plotiniana del Uno en el alma, o más bien de la permanente estancia en el Uno».

⁴⁹ Vid. el libro de Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989, donde estudia, desde perspectivas muy interesantes para el *LBA*, los tratados o pasajes sobre el amor en el Tostado, que verosíblemente conoció el libro de Juan Ruiz.

rosos fallidos que, como ya se ha indicado, favorecía la inclusión de un cancionero, reforzaba con bastante mayor intensidad el carácter didáctico, ejemplar —cómicamente ejemplar en cuanto a la forma—, de la autobiografía. Cada caso se presenta como un ejemplo más que venía a probar la tesis expuesta en los preliminares de la acción (71-76)⁵⁰: todo ser criado quiere «aver mantenencia» y conseguir el deleite «con fembra plazerera»; los animales lo hacen según el orden de naturaleza (recordemos el *omnia secundum Naturam bona sunt*); el Hombre, según su apetito, a causa del pecado original; como el arcipreste es hombre, no puede escapar de esta ley inexorable natural; pero, además, es hombre nacido bajo el signo de Venus (152-153) y, por consiguiente, por razones fisiológicas está más inclinado a la concupiscencia que los nacidos bajo otros signos⁵¹. La argumentación procede de lo general a lo particular: todo ser creado—los Animales—el Hombre—algunos hombres (los nacidos en Venus)—el arcipreste protagonista⁵². El razonamiento es, en lógica, impecable. Son los argumentos que presentaría un seguidor del *loco amor* para exculparse. Pero al anterior razonamiento se ha llegado por la experiencia, de lo particular a lo general, en cada uno de sus seis términos, incluyendo, por supuesto, el relativo al propio protagonista: su experiencia —la autobiografía amorosa que va a relatar— le demuestra que debió nacer bajo el signo de Venus («en este signo atal creo que yo nasci», 153a), pero entre

⁵⁰ Para la interpretación general de la coplas, situándolas en su contexto, vid. el citado artículo de Rico, «Por aver mantenencia...», fundamental. Para alguna discrepancia de detalle vid. las notas del texto.

⁵¹ El cuento del rey Alcaraz —Alcarroz o Alcares— debe leerse también desde la misma perspectiva dialéctica que las coplas 71-76. No hay que confundir lo que dice el «yo» aristotélico heterodoxo, que cree en el determinismo naturalista, y el «yo» ortodoxo, que cree, en cambio, en el influjo de las estrellas, pero también que «Dios que crió natura y açidente / puédelos demudar e fazer otramente» (141bc), y añade: «segund la fe cathólica yo d'esto só creyente». Y es perfectamente ortodoxo, aunque crea en la utilidad de los naturales y sus «cuentos fermosos» (entiéndase: «computos»). Para el problema en relación con el amor como pasión y enfermedad vid. Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía...*, pp. 70-79.

⁵² Obsérvese que aquí el protagonista establece su razonamiento como los *philosophi* que parten de la experiencia, del individuo al género.

aquel grupo, los más, de este signo que nunca consigue alcanzar el «ayuntamiento con fembra plazerera» —«comoquier que he provado mi signo ser atal / (en servir a las dueñas punar e non en ál)», 154ab. Este servicio amoroso, sin fruto, produce placer («pero, aunque omne non goste la pera del peral, / en estar a la sombra es plazer comunal», 154cd) y ennoblece al fino amador («muchas noblezas á el que a las dueñas sirve», 155a). Ergo ya que no podemos practicar el loco amor —por el signo fatal, o por el «mal aseó» personal—, dediquémonos al *amor cortés*⁵³. Hasta aquí el razonamiento probado por la experiencia vivida. Pero inmediatamente después, y también probado por la experiencia y lo probará con el libro —para eso lo escribe—, se demuestra que «el amor siempre fabla mentiroso» (161d); por consiguiente, «nunca vos creades loores de enemigos» (165d), es decir, los mismos que acabo de desparramar, dueñas, para seduciros. Parece claro que a lo largo de todo el libro, Juan Ruiz va a proceder a ir rebatiendo, como en los preliminares e igualmente por la experiencia, suya o ajena (de ahí las fábulas, ejemplos, sentencias, refranes), los razonamientos del mismo Juan Ruiz, a través de una curiosa y original *quaestio* escolástica, desarrollada en forma de ficción narrativa en la que el protagonista es, «a las devezes», el propio antagonista del debate. El protagonista-autor, o autor-protagonista, presenta un *yo dialéctico* —argumentación/refutación— que al articularse en una autobiografía cómica da como resultado un personaje y una obra ambiguos.

Y el autor, además, en ambos prólogos, en prosa y verso se esforzó cuanto pudo —en esto no fue ambiguo— en dejar bien sentado que su obra tenía dos lecturas: una superficial, la corteza; otra profunda, el meollo («la sentencia»). El arcipreste deja su obra abierta a la interpretación de los variados lectores-oyentes («De todos instrumentos yo, libro, só pariente; / bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente», 70ab), pero, buen jurista, se acoge al postula-

⁵³ Vid. Diego Catalán, «Aunque omne non goste...», cuya interpretación de la copla 154 me parece exacta.

do de san Hilario («Verba sunt intelligenda, non secundum quod sonant, sed secundum mentem proferentis») que se incluía como autoridad en el *De verborum significatione*, cap. VI, que cierra el quinto libro de las *Decretales*: «Intelligentia dictorum ex causis est assumenda dicendi, quia non sermonis res, sed rei sermo subiectus». Pero no lo hace directamente de este texto, como sería de esperar, sino a través de un pasaje de san Gregorio en que recreaba a Hilario: «Certe noverit ille, qui intentionem, & voluntatem alterius variis explicat verbis: quia non debet aliquis verba considerare, sed voluntatem & intentionem: quia non debet intentio verbis deservire, sed verba intentionis» (*Decretum*, II, xxii, v, ii). Traslada el arcipreste: «e segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras» (Pr. 129-131). Hay que decir que el pasaje de Gregorio se encuentra atestiguado, nada menos, en el capítulo de Graciano sobre los *perjuros*. ¿Estaría el arcipreste «faziendo del ojo» a los expertos en derecho canónico? ¿Ambigüedad de ambigüedades? Es posible que el arcipreste estuviera, como hace en la última parte del prólogo, jugando con las sutilezas exegéticas y los *modus significandi* a que tan dados eran sus coetáneos. Pero extrapolar estos guiños y hacer del autor un falsario o un escéptico moderno es ir no sólo contra su prólogo sino contra el desarrollo general de la obra y su «intención», que «non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a todo persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienplo de buenas costunbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor» (Pr. 131-137)⁵⁴. La enseñanza ex contrario ha sido práctica común de moralistas y predicadores. Menos frecuente, y aquí estriba la

⁵⁴ «Es que entre las múltiples voces de Juan Ruiz son frecuentes las interferencias. Un discurso parlamentariamente grave puede sorprendernos con la pirueta ocasional de las “algunas burlas”. Incluso una pieza tan circunspecta como el prólogo se permite “enxerir” una socarronería a costa del infeliz que se dedica a emplear el *Libro* como manual “del loco amor” y a quien esperan, por tanto, las mismas desdichas que al protagonista...» (F. Rico, «Por aver mantenençia...», p. 279).

originalidad del libro y sus dificultades exegéticas, que ésta se exponga con una alegría y dulzura en aparente contraste con los fines: convertir al pecador. Sin embargo, Juan Ruiz, como Catón, creía en la virtud benéfica de la risa, «ca la mucha tristeza mucho pecado pon» (44d). Nos sorprende que un clérigo pueda parodiar los graves textos de los horas canónicas dándoles un *modus significandi* sexual, más propio de un escolar adolescente que de un experto jurista⁵⁵. Pero nos llena de estupor que el protagonista *ex contrario* de la obra sea un arcipreste cuyo *curriculum vitae* se corresponde punto por punto con las causas del pecado de la lujuria. Las enumera con detalle el citado Guillermo Peraldo al tratar *De incitamentis luxuriae*: «Quae sunt octo, scilicet otium, indiscreta sumptio cibi & potus, exhortatio uetularum uel aliarum personarum quae consiliatrices sunt turpitudines & prauum exemplum, aspectus mulierum, colloquium, auditus cantilenarum amatorum uel instrumentorum & turpiloquiorum & tactus»⁵⁶. Nuestro arcipreste llega a más, porque incluso no sólo oye canciones amorosas, acompañadas de música: él mismo las compone. Las *vetulae* de la tradición pseudovidiana son *comicae personae*, simpáticas por su astucia y verbo. Terrible personaje resulta ser en cambio la *vetula* de Peraldo: «Secundum est hoc, quod opus earum magis est noxium quam opus diaboli. Vbi enim nec homo nec diabolus potest aliquid facere per se, ibi facit vetula. Vnde posset recte dici diabolus, eo quod in peccato diabolo assimiletur... Posset etiam dici Sathan, quod interpretatur aduersator. Efficacius enim aduersatur saluti eius quam mouet ad malum, quam ipse diabolus»⁵⁷. Y el buen obispo de Lyon continúa sus dicterios *contra vetulas* en tres páginas

⁵⁵ Veáanse en la bibliografía los recientes estudios dedicados al tema por Louise O. Vasvári, en especial «Vegetal-Genital Onomastics in the LBA», *Rphi* XLII (1988), pp. 1-29 —y las reservas de Joset en *Nuevas investigaciones...*, pp. 71-73— y Vicente Reynal, *El lenguaje erótico medieval a través de la obra del Arcipreste de Hita*, Madrid, Playor, 1988. Conviene no extrapolar las alusiones sexuales que las hay, sin duda, y numerosas.

⁵⁶ *Summae virtutum ac vitiorum*, II, p. 57b.

⁵⁷ *Summae...*, II, p. 58ab.

a dos columnas en letra pequeña⁵⁸. Pues bien, el arcipreste «por dezir razón» ('para decir verdad'), aparte de enumerar los apodos de la alcahueta en la lengua de la calle, llega al extremo de dar el apelativo de *Buen Amor* a quien los tratadistas de vicios y virtudes identificaban con el diablo (o peor): «*Buen Amor* puse al libro y a ella toda sazón» (933b). Y a santificarla en un «pitaño» (1576-78). Léanse estos pasajes desde la verosimilitud del personaje, *cum granu salis* y con los presupuestos exegéticos del prólogo, porque otro *curriculum* arciprestil se alterna con el anterior: el del arcipreste catequista, que visita su diócesis para vigilar e «informar» a los clérigos «simples» y a sus feligreses⁵⁹. El primero es el arcipreste protagonista, el aristotélico heterodoxo que deduce haber nacido en el signo de Venus, que se deja arrastrar por todas las especies de incitación a la lujuria; el segundo, el arcipreste didáctico que acude a la escritura para cautelar sobre el «loco amor» y catequizar a su público. Si con las andanzas del primero «alegra los cuerpos», con las enseñanzas del segundo «presta a las almas». Las voces de los dos arciprestes se interfieren con frecuencia. Pero ambos saben que el remedio principal contra la lujuria es «una dueña garrida»⁶⁰: «Specialiter autem ualet contra peccatum illud beata uirgo Maria, quae sic amatrix est munditiae in se, sicut in aliis. Et specialiter aliquod seruitium faciendum esset, ut ab hoc igne liberaret»⁶¹. Bajo su advocación, y la de Jesucristo (Oracion inicial), abre y cierra el arcipreste su obra (copla 19 y 1626):

Porque de todo bien es comienzo e raíz
la Virgen Santa María, por ende yo Juan Ruiz...

Porque Santa María, segund que dicho he,
es comienzo e fin del bien, tal es mi fe...

⁵⁸ Vid. Pedro Cátedra, *De amor y pedagogía...*, pp. 109-112, donde trae otros jugosos ejemplos de predicadores del siglo xv.

⁵⁹ Vid. Fco. J. Hernández, «Juan Ruiz y otros arciprestes...», que señala el *curriculum* del arcipreste visitador como elemento estructural del *LBA*.

⁶⁰ Naturalmente, se trata de un nuevo salto del «seso» a la «burla». Para la frase vid. n. al verso 64a.

⁶¹ *Summae virtutum ac vitiorum*, II, p. 78b.

Ambos *currícula*, del lujurioso y del visitador, se hacen literatura al encontrar Juan Ruiz en el género de las autobiografías pseudovidianas la forma más idónea para desarrollar este extraño debate dialéctico. Encontró el género porque el tono que quería imprimir a su obra no era el grave y doctrinal de un predicador ni el intelectual lógico, a palo seco, de un tratado escolástico. El público urbano a quien iba a dirigir su obra, habituado a unos géneros vulgares quizá no demasiado didácticos —libros de caballerías, canciones trovadorescas, repertorios de juglares—, ni alcanzaba las sutilezas caliginosas de los sumulistas ni le producían mayor deleite que aquéllas los tratados morales y los sermones, por más que estuviesen compuestos con el nuevo método. Juan Ruiz quiso imprimir a su obra un tono cómico, coloquial, vital y desenfadado —el de la «mancebía» urbana de su época, y de siempre— para enseñar deleitando⁶². Enseñar ¿qué? El autor lo repetirá hasta la saciedad en varios lugares, comenzando por el prólogo: que el único amor bueno, el *buen amor*⁶³, no es otro que el de

⁶² Aunque el autor habla «en general», o mejor a los dos grandes grupos los *cuerdos* y los *locos*, en la obra, el «yo» proteico —amador, didáctico, juglar, etc.— se dirige a distintos receptores (dueñas, varones, mancebos, clérigos simples, amigos, señores), con preferencia a las dueñas y con un claro tono cortés, el «estilo doñeguil» (vid. Diego Catalán, art. cit., pp. 78-82; y también Jorge Guzmán, *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*, México, 1963). Y, naturalmente, a un público universitario, que era el receptor ideal de sus sutilezas (vid. Jeremy N. H. Lawrance, «The Audience of *Libro de buen amor*», *Comparative Literature*, XXXVI [1984], pp. 220-237, y Gybbon-Monypenny, que en su introducción a la edición, p. 26, como aquél, opta por un público de clérigos). Un resumen del tema en Joset, *Nuevas investigaciones...*, pp. 110-114, que se inclina por un público heterogéneo, «aunque reducido en número de oyentes por sesión de recitación» (p. 114).

⁶³ Sobre el término, vid. Brian Dutton, «*Buen amor*: Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts», *Libro de buen amor, Studies*, pp. 95-122. J. Menéndez Peláez, *El Libro de buen amor...*, pp. 66-81 y los varios artículos que Joset ha dedicado al tema, citados en la bibliografía y el Apéndice I de sus *Nuevas investigaciones...*, pp. 129-147. Quienes defienden las dos redacciones, ven en la primera un concepto de *buen amor* más carnal —defensa del matrimonio o de la barraganía en los clérigos, por ejemplo Menéndez Peláez, quien, como Márquez Villanueva («El buen amor», en *Relecciones de Literatura Medieval*, Sevilla, 1977, p. 70), defiende la concepción veterotes-

Dios, que sólo se puede alcanzar con las *buenas obras*, que proceden de las potencias divinas —la *buen memoria*, el *buen entendimiento*, la *buen voluntad*—; las potencias humanas sin buenas obras sólo se encaminan al *loco amor* del mundo, y en los «mancebos» en particular, al loco amor de las «fembras plazereras».

El libro, en efecto, pretende descubrir las trampas que utilizan aquellos seductores pertinaces que siguen el *loco amor*, y también el *fino amor*, concupiscente a pesar de su idealismo⁶⁴: «fue compuesto el romance por muchos males e daños / que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños» (1634bc). Enseñar deleitando sí, porque del itinerario erótico del protagonista ningún lector y oyente, ni tan siquiera los «mancebos livianos» (67c), puede extraer otra consecuencia que el fracaso más absoluto del *loco amor*. La muerte, presente en numerosos lugares del texto, les hará recordar la brevedad de la vida y la fugacidad de los placeres mundanos⁶⁵. Es de suponer que aquellos que buscaban en la obra la prometida enseñanza erótica del prólogo («Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco

tamentaria del amor carnal que sólo es pecado si se comete adulterio—; en la segunda versión, se cargaría de sentido religioso el prólogo y los presuntos añadidos extensos (910-949 y 1318-1331).

⁶⁴ En este punto, como en otros, estoy totalmente de acuerdo con Alicia C. Ferraresi, *De amor y poesía...*, pp. 252 y ss., en especial. Cf. «...me refiero especialmente a Ovidio, el Maestro e inspirador de JR en la sutil empresa de “volverle la pelleja” a la preceptiva del amor cortés» (M. Morreale, «Más apuntes...», *HR*, XXXVII [1969], p. 163). Y quizá, como sugiere Rico («Por aver manteniencia...», p. 297), también quería «volverle la pelleja» al *Roman de la Rose*, y no sólo en el tema sino también en otros aspectos estructurales que se limita a apuntar en el cierre de su artículo, que prelude una continuación.

⁶⁵ Vid. Rafael Lapesa, «El tema de la muerte en el *Libro de buen amor*», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 53-75; y Roger M. Walker, «Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa: Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*», *Libro de buen amor Studies*, pp. 231-252. Tiene razón Rico («Por aver manteniencia...», p. 296), al rebajar la presencia de la muerte en libro, no porque no se sienta sino porque se refiere a la terrible del cuerpo, «de tejas abajo», y, sobre todo, porque el vituperio va en boca del protagonista.

amor, aquí fallarán algunas maneras para ello», Pr. 118-120), cerraran el libro con una sonrisa al descubrir el cebo hábilmente tendido por el autor para incitarles a su lectura. Desde luego, parece difícil que encontraran en él nuevas arterías extrañas para pecar. Por el contrario, dado el peculiar fluir del hilo narrativo, no les quedó más remedio que, entre las burlas, echarse al cuerpo, o mejor al alma, una *vita Christi* diluida en las varias cantigas marianas, una meditación sobre la muerte y, sobre todo, un completo catecismo que se inicia en el prólogo, tan importante teológicamente para la cabal inteligencia del libro, y que prosigue a lo largo de la obra, alternándose con los episodios de la acción principal narrativa: el libre albedrío, los pecados mortales, los sacramentos —y, en particular, la penitencia—, los enemigos del alma, las virtudes cardinales, los dones del Espíritu Santo, las obras de misericordia⁶⁶.

La búsqueda de la variedad, nacida de la a su modo proporcionada alternancia o imbricación de lo útil y de lo dulce para conseguir el deleite y, con él, la enseñanza de un particular público, explica no sólo la estructura general de la obra y la forma literaria escogida sino también la distribución de sus partes y elementos menores. Y explica también esos para nosotros asombrosos saltos del cielo a la tierra, de la tesis a la antítesis, de lo grave a lo cómico, de un sermón cristiano a la alabanza de las dueñas chicas.

EL ARTISTA⁶⁷

Decía un fino crítico ciceroniano que «los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el

⁶⁶ Vid. el interesante artículo de Derek W. Lomax, «Algunos autores religiosos (1295-1350)», *Journal of Hispanic Philology*, II (1978), 81-90, sobre el muy posible aunque «pequeño boom» de libros destinados a la enseñanza religiosa. Quizá el *Libro de buen amor* se sitúa —y no como parodia— en esa corriente de inquietud, si bien, con formas literarias distintas. Vid. también J. Menéndez Peláez, «Catequesis y literatura en la España medieval», *Studium ovetense*, VIII (1980), pp. 7-41.

⁶⁷ Sobre el «artista», además de las páginas de Menéndez Pidal, Spitzer y María Rosa Lida, consúltese C. Gariano, *El mundo poético de Juan Ruiz*,

modo de contarlos»⁶⁸. Y, en efecto, todo lo expuesto anteriormente sobre los materiales y compleja composición de la obra, no justificaría la grandeza literaria de ésta si Juan Ruiz, además de los buenos deseos para convertir al buen amor a sus prójimos, no hubiera sido un admirable poeta de múltiples tonalidades. Su «entençión» fue avisar de las artimañas que utilizan los que siguen el *loco amor*, pero también «mostrar a los simples fablas e versos estraños» (1634d). Quizá esta intención complementaria era un nuevo acicate para hacer tragar con el dulce encanto de la poesía la amarga píldora de la enseñanza. Sin embargo, Juan Ruiz se consideraba a sí mismo como artista de la poética, es decir, un perfecto conocedor de la rigurosa ciencia de la poesía y excelente práctico: «E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere» (Pr. 142-145). Es pena que en el texto conservado no se incluya, quizá voluntariamente, el cancionero completo que prometía el autor y que las muestras se reduzcan a la vena sacro-moral y burlesca. Su lírica amorosa, por lo que se trasluce en algún pasaje del libro («¡Ay Dios, y quán fermosa viene doña Endrina por la plaça!», etc.) podría haber sido de altísima calidad.

Juan Ruiz escogió para el resto del libro la estrofa narrativa culta, la cuaderna vía, cuyo verso constitutivo, el alejandrino, era el que más se parecía al elegíaco de la comedia latina medieval y el de más ilustre tradición al conformar temas tan graves como milagros marianos y vidas de santos y de héroes ejemplares (Alexandre, Apolonio, Fernán González). Aunque los poetas de la cuaderna vía no hicieron demasiado caso de la división de estilos, con el *Libro de buen amor*, por primera vez en «castellano» (?), la

Madrid, Gredos, 1968; Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz Archipriest of Hita*, Madrid, 1965 (y el comentario a su edición de 1989); Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, Madrid Juan March/Castalia, 1977; Marmo, *Dalle fonti alle forme...*, etc.

⁶⁸ De Cervantes por boca de Cipión en el *Coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, ed. Schevil-Bonilla, III, p. 159).

estrofa se adapta a una amplísima gama de temas, tonos y niveles de lengua en admirable síntesis sin antecedentes conocidos. El tetrástrofo alejandrino monorrimo —*cuaderna vía*, mejor— presenta una peculiar constitución que inevitablemente tiende a la repetición y a la monotonía («monótonas hileras de chopos invernales / en donde nada brilla...»). Pero es una estrofa en extremo apta para una poética que estima como recurso más valioso la *amplificatio*: un mismo concepto se vierte no sólo en cada verso sino en varias estrofas. La repetición de contenidos expresados con todo tipo de paralelismos, sintácticos, morfológicos y fónicos — la misma rima en los cuatro versos—, se convierte en uno de los procedimientos más útiles para la literatura de «castigos y documentos». La extensión del verso permitía la inclusión completa de sentencias de «sabios en visos» y de refranes y «pastrañas» de viejas: breves compendios de normas y consejos que servían para que, memorizados con facilidad, letrados e iletrados pudieran peregrinar sin tantos peligros por los caminos de este mundo engañoso («lo que semeja non es, oya bien tu oreja», 162d). La repetición, sin embargo, tiene sus límites. La monotonía puede provocar efectos contrarios a los pretendidos. Y el arcipreste, fino retórico que quiere persuadir por medio del deleite, procura romperla con la variedad. De ahí ciertas libertades en la métrica, como, por ejemplo, la presencia de estrofas enteras con hemistiquios de ocho sílabas (8 + 8) en determinados momentos de la narración⁶⁹. O bien la riqueza en la variedad de rimas⁷⁰ o la flexibilidad sintáctica.

Excelente dominador de las figuras retóricas, Juan Ruiz, en grado incomparablemente mayor que sus antecesores y como correspondía a una obra de tono burgués antiheroico, 7

⁶⁹ Para la función estilística de estos cambios vid. la edición de Joan Corominas. Para la métrica, en general, Oreste Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos, 1969, donde estudia con su habitual perspicacia la simbiosis de la métrica rítmica latina medieval y la acentual romance.

⁷⁰ Vid. Kenneth W. J. Adams, «Juan Ruiz's Manipulation of Rhyme: Some Linguistic and Stylistic Consequences», *Libro de buen amor' Studies*, pp. 1-28, y A. J. Cascardi, «Leixa-Pren y el *Libro de buen amor*», NRFH, XXXI (1982), pp. 97-105.

incorpora al culto alejandrino el mundo de lo cotidiano y es un documento precioso y único como testimonio de la lengua coloquial y de los *realia* de su tiempo. Resulta curioso comprobar cómo el alejandrino, metro narrativo, se adapta a los más variados niveles de la lengua hablada. La abundancia de giros, de frases hechas y el copioso repertorio de términos procedentes de las más diversas artes liberales y mecánicas, que a veces se agolpan en apretadas series como si el autor hubiera sido desbordado por su propia palabra, crean gran parte del clima vital, cordial y humano que emana de la obra. Juan Ruiz, maestro de la palabra y de la parodia⁷¹, es igualmente maestro en el arte del relato breve. Cualquier modelo latino o vulgar palidece si se lo compara con las recreaciones del arcipreste, cuentista admirable que es capaz de dar vida a la más insulsa y fría de las fábulas de Anglicus.

Sin duda, Juan Ruiz quiso encaminar a su público por la senda del buen amor. Pero también pretendió —*ridendo corrigit mores*— entretener y alegrar a cuerdos y a locos («por vos dar solaz a todos, fablévos en juglería», 1633b). En el epílogo afirma de su libro que «si lo oye alguno que tenga mujer fea, / o si muger lo oye, que su omne vil sea, / fazer a Dios serviçio al punto lo desea» (1627bcd). Desconozco si esos desafortunados cónyuges, concluida la lección de la obra, se dirigirían raudos y sonrientes a la iglesia para «oír misas e fazer oblaçiones», «dar a pobres bodigos e raçiones» y «fazer mucha limosna e dezir oraçiones» (1628). De ser

⁷¹ Vid. A. D. Deyermond, «Some aspects of Parody in the *Libro de buen amor*», *Libro de buen amor' Studies*, pp. 53-78, y John K. Walsh, «Juan Ruiz and *mester de clerezía*. Lost Context and lost Parody in the *Libro de buen amor*», *RPh*, XXXIII (1979-1980), pp. 62-86. No conviene, sin embargo, extralimitar la parodia, y particularmente en lo que respecta al prólogo en prosa. Vid. ahora las ponderadas observaciones de James Burke, «The *Libro de buen amor* and the medieval meditative Sermon Tradition», *La Corónica*, IX (1981), pp. 122-127, y el libro de Dayle Seidenspinner-Núñez, *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the «Libro de buen amor»*, University of California, 1981. Para un discusión sobre el término «parodia» y su prudente aplicación al *Buen amor* vid. Joset, *Nuevas investigaciones...*, pp. 73-82. Desde otra perspectiva, J. L. Girón Alfonchel, «Enunciación y estilo épico...», *Dicenda*, 8 (1989), pp. 53-70.

así, Juan Ruiz habría inventado un más eficaz, dulce y divertido método para convertir al pecador que el que utilizaban los terroríficos predicadores de su tiempo. Nosotros, y quizá alguno de los «locos» lectores del siglo XIV como ya presumía el autor, nos quedamos sólo en la «fermosa cobertura» de la obra, y preferimos las «palabras pintadas» y las «burlas achacadas»: se nos impone el Juan Ruiz artista de la palabra y del relato breve sobre el Juan Ruiz moralista y grave. Es probable que a él le ocurriera otro tanto.

MANUSCRITOS Y EDICIONES

El *Libro de buen amor* sintetizaba todo un universo literario y cultural que estaba a punto de desaparecer. Sólo el Canciller Ayala en el *Libro rimado de palacio* acudió a su arquitectura y a algunos matices de la múltiple irisación tonal del modelo. Los otros dos grandes lectores del siglo XV, el Arcipreste de Talavera y plausiblemente Fernando de Rojas —o, para hilar más fino, el anónimo creador de *La Celestina*— aprovecharon del texto aquellos aspectos —mentalidad, tipos, lengua— que todavía tenían vigencia cultural o posibilidades literarias en su tiempo. Traducido al portugués⁷² —se conserva un fragmento de finales del siglo XIV—, el Arcipreste de Talavera⁷³, Lope García de Salazar⁷⁴, el llamado «juglar cazurro»⁷⁵ y algún raro documen-

⁷² Fue publicado por Theofilo Praga y con mejor criterio por A. G. Solalinde, «Fragmentos de una traducción portuguesa del *Libro de buen amor*», *RFE*, I (1914), pp. 162-72.

⁷³ Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, cita en *El Corbacho* varios pasajes, en general sentenciosos, del *tratado* del arcipreste de Hita. Como ha señalado la crítica —Joset, por ejemplo—, es interesante el uso del término *tratado* aplicado al *LBA*, porque prueba que Martínez de Toledo había hecho una lectura didáctica de la obra, como el lector de *S* que se dedica a señalar aquellos pasajes más sentenciosos del texto.

⁷⁴ Identificado por Samuel G. Armistead, «An Unnoticed Fifteenth Century Citatio of the *Libro de buen amor*», *HR*, XLI (1973), pp. 88-91.

⁷⁵ Publicado por Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 487-493. Vid. A. D. Deyermond, «Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The *Lba* and a Manuscript Miscellany», *BHS*, LI (1974), pp. 217-27, donde discute el carácter juglaresco del documento.