

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS**

**Algunos aspectos del arte ruiziano: criterios de
composición, intencionalidad artística y uso del
exemplum en la diatriba del arcipreste a don Amor**

TESINA

**QUE PRESENTA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS
CELEDONIO REYES ANZALDO**

ASESORÍA DE LA DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Dra. Lillian von der Walde por haberme asesorado en la elaboración del presente trabajo; pero quiero dejar claro que más que una asesoría se trató de una colaboración, puesto que sus acertadas recomendaciones y sugerencias lo enriquecieron bastante. También agradezco a la Dra. Alma Mejía y al Dr. Alejandro Higashi por haber dedicado parte de su valioso tiempo en leerlo y comentarlo. En fin, la participación de los tres doctores fue una gran motivación para concluirlo. Válgase, entonces, mi sincero agradecimiento para ellos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL <i>EXEMPLUM</i> MEDIEVAL.....	1
Una mentalidad para el <i>exemplum</i> medieval.....	1
Sobre las características generales y particulares del <i>exemplum</i> medieval.....	11
El <i>exemplum</i> y sus definiciones.....	33

CAPÍTULO II

ACERCA DEL <i>LIBRO DE BUEN AMOR</i>	44
Criterios ruizianos de composición.....	44
El amor ruiziano.....	54
Sobre el metro y la rima en la autobiografía.....	59
La autobiografía amorosa del <i>Libro de buen amor</i>	64
La intencionalidad artística de Juan Ruiz.....	74

CAPÍTULO III

EL USO DEL <i>EXEMPLUM</i> EN LA DIATRIBA DEL ARCIPRESTE A DON AMOR....	84
Dos marcos en el <i>Libro de buen amor</i>	84
Distribución de los relatos ejemplares en el <i>Libro</i>	86
Algunos criterios sobre la utilización de los <i>exempla</i> en el <i>Libro</i>	88
Función y estructura de los <i>exempla</i> en la diatriba del arcipreste a don Amor.....	98
Comienzo de la diatriba.....	108
Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos.....	120
Fin de la diatriba.....	179

APÉNDICES

APÉNDICE A.....	203
APÉNDICE B.....	208
APÉNDICE C.....	220
APÉNDICE D.....	225
APÉNDICE E.....	231
APÉNDICE F.....	237
APÉNDICE G.....	242

OBRAS CITADAS.....	252
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El *Libro de buen amor* es una obra literaria de la España del siglo XIV y su cualidad de grandeza se deja ver cuando se aproxima con una perspectiva referente a la época en la que es creada; sin embargo, esto no siempre se alcanza porque la singularidad de la obra no lo permite. Se trata de una obra literaria bastante heterogénea en muchos aspectos que impide situarla en un género específico, lo que conlleva necesariamente a calificarla de compleja y, por lo tanto, gran parte de los recursos de aproximación que se utilizan en su estudio, o bien llevan la impronta del anacronismo o bien infieren siempre un cuestionamiento en los resultados que se obtengan de ellos. A pesar de esta situación, las condiciones de dificultad que la rodean son el elemento de atracción o fascinación para arribarla, incluso, en relación con ellas se realza enormemente el talento del autor: ¿Juan Ruiz? Puesto que en el *Libro de buen Amor*, no sólo se evidencia el buen uso que se hace de las técnicas y modalidades propias de la vida literaria de la Edad Media, también se marcan las pautas de originalidad en la producción artística, las cuales subrayan, sin lugar a dudas, su singularidad. Es decir, en la obra se observa que Juan Ruiz se permite ciertas libertades en la composición y de cierta manera quebranta los inflexibles preceptos retóricos y literarios hasta entonces existentes, o dicho con otras palabras, los utiliza muy a su manera, según sus necesidades de producción; pero, claro, también se advierte que él no niega la tradición que le antecede y en la cual está formado, pues se nota que esta tradición literaria y retórica es la base primordial para realizar muy peculiarmente su creación literaria.

Ahora bien, los vastos conocimientos literarios de Juan Ruiz sobre muchos rubros populares y cultos, orientales y europeos, individuales y colectivos son vertidos en su

obra con suma destreza, por consiguiente, no estamos ante un “amasijo de elementos diversos” que pretenden adquirir forma literaria, más bien nos enfrentamos con un producto artístico en el cual se ha establecido una estrategia literaria muy bien determinada por su autor. Por supuesto, para darle forma, los elementos de composición primarios tienen que ser el estilo y la técnica, cuya base, sin lugar a dudas, es la retórica medieval, puesto que de ella se desprenden los instrumentos para la composición escrita, y aunque Juan Ruiz nunca alude explícitamente a ésta; en el *Libro de buen amor* se informa al público acerca del arte poético:

saber bien e mal dezir encobierto e doñeguil
tú non fallarás uno de trobadores mill (65 cd).

Y aún más, en el prólogo en prosa, él nos expresa que es propósito de la obra no solamente tratar sobre el “buen amor” y el “loco amor”, sino también enseñar sobre la “çiençia” de la composición:

E conpose lo otrossí a dar a algunos leçión e muestra de metrifcar e rrimar e de trobar. Ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos que fiz conplida mente, segund que esta çiençia requiere (Pr. ls. 88-90).

Mi objetivo con el presente trabajo es precisamente poner en relieve el arte ruiziano y para hacerlo lo expongo a lo largo de dos capítulos, no obstante, introduzco otro capítulo que los preludia y que forma la base conceptual para uno de ellos. El desarrollo del trabajo y su estructuración se explica a continuación.

Son tres capítulos entonces los que constituyen mi trabajo. El capítulo número uno, llamado “Hacia una comprensión del *exemplum* medieval”, consta de tres apartados. En el primero, “Una mentalidad para el *exemplum* medieval”, elaboro un esbozo general acerca de las condiciones mentales que imperan en los hombres cristianos de la Baja Edad Media y trato de evidenciar que la institución medieval que se atribuye, en gran medida, la promulgación ideológica es la Iglesia, porque sus miembros, con esta atribución, son los encargados de la “dirección espiritual” y con ella orientan religiosamente el pensamiento cristiano medieval. La ideología que imponen radica en la normatividad y mérito que conducen a la salvación, no obstante, la implantación se realiza a través de la prédica del temor. Es por eso que el hombre del Medievo siente una inseguridad y tiene que recurrir a la autoridad de su pasado remoto e inmediato, pues lo ve como uno de los medios para garantizar su porvenir. Pero de nuevo, la Iglesia es la encargada de regular, mayoritariamente, las *auctoritates*, ya que éstas conforman un basto volumen de material que sirve para sus propósitos didácticos y manipulatorios. Esto es muy evidente a finales del siglo XII y en adelante, puesto que en esta época se concreta una corriente didáctica muy fuerte y, como es de esperarse, se proyecta definitivamente sobre el plano literario. Así bajo estas condiciones, se asienta la denominada literatura didáctica y entre ésta aparecen las colecciones de relatos, de las cuales existen unas que la crítica tiende a calificar de colecciones de *exempla*.

En el apartado dos, “Sobre las características generales y particulares del *exemplum* medieval”, intento dejar claro que el *exemplum*, como conformante retórico del discurso, es un instrumento de autoridad y dignidad, ya que manifiesta muchos elementos éticos que pueden servir para la regencia de la vida moral y espiritual de los hombres medievales, de ahí que éste sea uno de los recursos retóricos indispensables en el discurso

que detentan los guías ideológicos u oficiales. Sin embargo, el rango del *exemplum* es más amplio y rebasa el ámbito de la oficialidad, en una palabra, se ha secularizado y, en gran medida, esto se debe a la amplia difusión que se hace de él. Por consiguiente, el *exemplum*, como instrumento retórico de carácter analógico y de corte narrativo, no sólo está al servicio del discurso homilético y/o axiológico, en general, está al servicio de quien detenta la palabra y quiere utilizarlo como mecanismo de ilustración o testimonio (*probatio*) para validar o demostrar la razón o verdad (*argumentatio*) que quiere imponer o dejar clara en el discurso que profiere. Ahora bien, remarco, en este apartado, la forma narrativa breve en la que se manifiesta el *exemplum* en el discurso departido por algún enunciador que intenta defender un argumento o una idea, es decir, la cualidad de “relato ilustrativo” o bien de “relato testimonial” breve; aunque hago énfasis sobre la condición en la cual estos relatos adquieren el carácter de *exempla* y, por su puesto, la función retórica que realizan. Así, afirmo que los relatos adquieren el carácter de *exempla* desde el referencial de quien detenta la palabra (referencial que conforma el plano del emisor y receptor del discurso) cuando y sólo cuando estos relatos son una *amplificatio* temática o ideológica de la argumentación que se defiende y con ellos se induce persuasión sobre los receptores del discurso emitido, o sea, cuando se concreta el carácter y la función de los ejemplos. Hacia el final del apartado hago notar que la denominación de colecciones de *exempla* hecha por la crítica no es la adecuada para clasificar las obras literarias que tienen como elemento literario el *exemplum*, pues, en mi opinión, considero que se deben hacer patentes, en el discurso literario que se estudia, todas las condiciones retóricas que lo caracterizan y de ahí, únicamente, deducir que en determinadas obras se hace uso del ejemplo.

En el último apartado del primer capítulo, “El *exemplum* y sus definiciones”, enlisto las definiciones que la crítica propone. Comienzo con la celebre definición de J. T. Welter, la cual es la base de la que parten Brémond, L Goff y Schmitt para establecer la suya. En ambas definiciones, aunque se infiere que los estudiosos pretenden generalidad a través de las características retóricas que les infunden, sus propuestas resultan muy limitadas, puesto que los criterios en los que las apoyan inducen a expresarlas con una sola perspectiva de tipo didáctico-religioso y/o didáctico-moral y así, sus definiciones sólo se enfocan sobre un ámbito bastante restringido, esto es, en los ámbitos homilético y/o axiológico, lo que significa que éstas no son aplicables sobre cualquier obra, o sea, en aquellas que rebasan los criterios sobre las que se fundan, o bien no presente los elementos que se exigen en las definiciones (un caso específico es el *Libro de buen amor*, pues existen pasajes donde los ejemplos no se centran en lo didáctico ni lo religioso expresamente, por ejemplo, el episodio de la monja Garoza, en el cual, muy en particular, los *exempla* de la medianera, así se observan). No obstante, lo interesante de sus estudios, sobre todo, los de J. T. Welter, es que dan pauta para determinar el tipo de material de orden narrativo que puede servir de *exempla*.

A continuación cito dos definiciones que se encuentran muy relacionadas entre sí; son las de las españolas M. J. Lacarra y M. Haro Cortés. Nuevamente, los criterios en los que las apoyan marcan una acotación y a pesar de que en sus definiciones, como en las anteriores de los críticos franceses, no faltan características retóricas, sus definiciones o se reducen a considerar únicamente el ámbito oficial o a enfocarse sobre las características del relato (se alude que no marcan una distinción entre relato didáctico y *exemplum*); opacando con esto la función retórica que le daría la calidad de *exemplum*, lo

que conduce forzosamente a contemplar el ejemplo como algo aparte del discurso que lo acoge. Esto último es muy notorio en la definición de M. Haro Cortés.

Finalmente, enuncio la definición propuesta por E. Palafox y aunque ella advierte y aduce plenamente que su definición es dada en términos amplios —después de hacer notar que aquellas propuestas hechas por los críticos de los que hablo arriba son “restritivas”—, para que se pueda, por una parte, considerar una gran variedad de material como potencial de *exempla* y, por otra, se alude que para flexibilizar su aplicación; sin embargo, ésta característica de amplitud, en mi opinión, es la que le impone condiciones de confusión. Claro, en el sentido de que la expresión de “estrategia literaria”, la cual ella usa como base de su definición, no impone de manera concreta el sello de corte narrativo en el material que podría servir de ejemplos, lo que implica que otro tipo de material puede alcanzar también el carácter. Así, luego de presentar las definiciones de *exemplum* medieval que la crítica propone, termino el apartado con la exposición de los criterios que tomaré para el estudio de la función y estructura de los *exempla* en la diatriba del arcipreste a don Amor, en el capítulo III.

Por lo que respecta al segundo capítulo, “Acerca del *Libro de buen amor*”, establezco en él cinco apartados: “Criterios ruizianos de composición”; “El amor ruiziano”; “Sobre el metro y la rima en la autobiografía”, “La autobiografía amorosa del *Libro de buen amor*” y “La intencionalidad artística de Juan Ruiz”. Además, al final de los tres capítulos agrego una serie de siete apéndices, de los cuales los apéndices A-F los dedico al desarrollo de asuntos referentes a estos cinco apartados; es decir, ellos son una amplificación de algún punto determinado en aquellos. Ahora bien, en el primero de estos apartados, propongo, a partir de mi lectura del *Libro de buen amor*, los tres criterios equivalentes de composición que atribuyo a Juan Ruiz: (i) el tratamiento de un concepto

de carácter universal como unidad temática: el *amor*; (ii) el uso de una técnica específica como instrumento de composición: la “çiençia” de “metrificar e rrimar e de trobar”; (iii) el desarrollo de una autobiografía amorosa como eje estructural de la composición. Dichos criterios definen su estrategia literaria, puesto que constituyen la base de producción artística y, a la vez, son los elementos de búsqueda de unidad. En los tres apartados que le siguen doy la explicación, respectivamente, de lo que afirmo en los tres criterios de composición.

Para el caso de “El amor ruiziano”, el tema del amor es tratado desde la compleja relación entre el “buen amor” y “loco amor”, y aunque en el prólogo se expresan los significados respectivos, la especificación y significado del “buen amor” no se mantiene a lo largo de la obra sobre aquella base ideal. Pues sucede que el término es tratado dentro del discurso con una preclara ambigüedad que impide resolver si la relación es de equivalencia o de oposición. En cambio, se tiene que en el prólogo también se anuncia que se demostrará el buen manejo del metro (siempre a conveniencia, como se nota en el tratamiento de la *cuaderna vía*) y de la rima y esto se va justificando a cada paso en *Libro*, esto lo comento en “Sobre el metro y la rima en la autobiografía”. Con el tercer apartado, “La autobiografía amorosa del *Libro de buen amor*”, evidencio que por medio del desarrollo de la autobiografía es posible deducir la gran pericia artística de Juan Ruiz para incorporar sus modelos literarios, así como el adecuado uso de los recursos retóricos para la composición escrita que le ofrece la tradición en la que está formado. Además, aunque me enfoco sobre un episodio específico, aquel de don Melón y doña Endrina, advierto que el elemento singular, en el que se funda la cualidad ilativa de su autobiografía y el control de ésta, es la utilización de un “yo hablante” caracterizado por su multiformidad, su capacidad protéica y, sobre todo, por su multifuncionalidad.

En consideración con el desarrollo de mi exposición de los cuatro apartados, que comento arriba, se deducen, a la vez, en el mismo desarrollo, las siguientes observaciones que tienen origen en los criterios de composición: (a) la búsqueda de unidad en la obra; (b) la utilización y manejo a conveniencia de la técnica, de los modelos a recrear y de los instrumentos retóricos de composición, y (c) la determinación de un estilo propio en Juan Ruiz. Estas observaciones aunadas a los resultados de los anteriores apartados se vinculan, por supuesto, con el último, “La intencionalidad artística de Juan Ruiz”, porque éste viene a ser un gran corolario de ellos. Con mi explicación dada en él, sostengo que la intencionalidad de Juan Ruiz rebasa a aquella que se atribuye, por lo general, al escritor español del siglo XIV: el hombre moral antepuesto al artista. Es decir, advierto que Juan Ruiz, al operar a conveniencia las herramientas de composición (sus modelos a recrear, las figuras retóricas, las técnicas métricas, las cuestiones temáticas, etc.) dentro de un estilo expresamente ambiguo, se asienta, antes que nada, sobre un plano completamente artístico. Por lo que afirmo que su pretensión al producir no es otra cosa que una intencionalidad artística. Como fuerte apoyo para mi afirmación considero la exposición del Apéndice G, la cual resulta ser, a final de cuentas, un verdadero complemento para este apartado.

Finalmente, en el capítulo III, “El uso del *exemplum* en la diatriba del arcipreste a don amor”, lo constituyo con cuatro apartados, donde los dos primeros, “Dos marcos en *Libro de buen amor*” y “Distribución de los relatos ejemplares en el *Libro*”, sólo tienen la función de delimitar las partes del *Libro de buen amor* sobre las que enfoco mi estudio. Mientras que en el tercer apartado, “Algunos criterios sobre la utilización de los *exempla* en *Libro*”, expongo algunas opiniones de la crítica en relación con el tratamiento del *exemplum* hecho por Juan Ruiz en su obra. Las deducciones que obtienen los estudiosos

se centran en el uso complejo de los “relatos ilustrativos”, pues advierten que Juan Ruiz los manipula deliberadamente, siempre a conveniencia, y por eso se crean condiciones polisémicas en muchos de éstos, por lo que la interpretación es contingente en la comprensión particular del lector y las malas interpretaciones son sólo responsabilidad de éste. Así que debido al tratamiento poco claro de los *exempla*, por supuesto, señalado por estas posiciones críticas, según A Biglieri, la inserción de éstos tiende al fracaso por las siguientes circunstancias: (1) la polisemia deliberada que domina toda la obra menoscaba sus propósitos docentes, debido a una teoría de lectura que el autor propone; (2) la relación bastante débil entre los ejemplos y los diálogos que los encuadran; (3) la proliferación de elementos descriptivos en los relatos, que manifiestan una mayor independencia y autonomía en cada en cada uno de ellos (120). Ahora bien, esta no es su opinión, pues en su estudio sobre la inserción de los *exempla* en *Libro de buen amor*, más que menoscabar la inserción, él determina, en realidad, el carácter de éstos.

El último apartado del capítulo III, “Función y estructura de los *exempla* en la diatriba del arcipreste a don Amor”, consta de tres subapartados: “Comienzo de la diatriba”, “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos” y “Fin de la diatriba”. No obstante, antes de comenzar su exposición, exhibo las condiciones en las que surgen. Esto es, en principio, hago notar que se mantiene la continuidad narrativa de la autobiografía de tal manera que para el episodio de la “Visita de don Amor al arcipreste”, se verifica la situación ilativa actual, o sea, la situación que ahora se nos refiere es congruente con lo anterior y además es la base donde se finca dicho episodio. Esta situación se define por el fuerte estado de enojo en el que se encuentra el arcipreste contra el amor, pues no ha conseguido realizar los objetivos amoroso que se ha propuesto. Así que este es el motivo que lo lleva a reconvenir a don

Amor, quien jamás le ha ofrecido asistencia. Sin embargo, el yo hablante, asentado en la voz del arcipreste, crea una desubicación discursiva debido a las condiciones que ahora se presentan, es decir, se aprovecha de la ocasión para adueñarse del manejo discursivo, por supuesto, con la finalidad de establecer las funciones literarias que Juan Ruiz quiere manifestar. La desubicación discursiva estriba en demudar la causa real del enojo y dejarla en latencia por la inculpación que se hace a don Amor de ser el responsable de muchos de los males que acaecen al hombre. Esta acusación que hace el iracundo arcipreste al dios del amor es la constante con la que se desarrollan los acontecimientos de la diatriba del arcipreste a don Amor. Y además, es el punto estratégico para dar cabida a la lección amatoria, *ars amandi ruiciano*, con la que se completa el episodio de la visita. En suma, el argumento que el arcipreste intenta demostrar a lo largo de la diatriba consiste en dejar clara la presunta acusación a don Amor.

Ahora bien, la acusación que hace el arcipreste al dios del amor adquiere diferentes tonos de gravedad a través de los pasajes componentes de la diatriba. En el “Comienzo de la diatriba”, observo que el arcipreste centra los efectos nocivos del amor en un nivel corporal, puesto que los hombres sometidos por don Amor actúan con imprudencia y terminan en la decadencia física. Para ilustrar su alegato el arcipreste recurre a dos *exempla* con los cuales lo refuerza eficazmente, ya que la ilustración desprendida de su enunciación amplifica el punto de pasar de un estado de tranquilidad a otro de decadencia, por supuesto, la analogía se basa en que esta situación es propiciada por un ente incitador. Para el caso de la “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos”, señalo que la acción destructora del amor se orienta hacia el alma y es por eso que la perorata del arcipreste lleva como esencia el pecado, lo que significa que la acusación a don Amor consiste en asociarlo con éste. Así,

con la personificación que se ha hecho del amor, el personaje alegórico toma la cualidad de pecador, de pecado o de instigador de pecado. Y esta es la manera en la que el arcipreste va inculcando a don Amor a través de la serie de pecados, y aunque la referencia al tratamiento de cada uno de ellos (el arcipreste enumera siete pecado capitales y pone la codicia como raíz de éstos) se especifica explícitamente, hay un vínculo estrecho entre ellos, sobre todo, esto se percibe en el caso de la lujuria. Sin embargo, al argumentar la asociación del pecado con el amor, el arcipreste tiende a la congruencia, lo que conduce a afianzar el carácter y función de sus *exempla* traídos a colación en los tratamientos de los pecados (un total de nueve son usados): cada “relato ilustrativo” alcanza la calidad de *exemplum* porque amplifica la conceptualización del pecado que se trata en relación con la acusación que se hace. Por lo que se refiere a el “Fin de la diatriba”, como lo hago notar, el tono de la censura del arcipreste a don Amor alcanza su clímax acusatorio, puesto que los efectos nocivos del amor abarcan a los hombres y a las mujeres, es decir, a todo ser humano. Aquí en este subapartado evidencio como el arcipreste deja los argumentos explícitamente cristianos y se orienta hacia una postura acusatoria que hace ver, como lo advierte Gybbo.Monypenny, “la veleidad y la duplicidad del amor; la caprichosidad que induce en las jóvenes (cs. 394-397); su espíritu de destrucción; los catastróficos enlaces de parejas incompatibles que inspira (cs. 407-416)” (Gybbon-Monypenny, *Libro* n. est. 388). Don amor, el gran engañador, provoca la desorientación de la prudencia que conduce a establecer relaciones inapropiadas, las cuales, a su vez, conllevan el estigma del castigo para los involucrados. El arcipreste para reforzar este aspecto acusatorio enuncia un solo *exemplum* que satisface su carácter y función con respecto a su departición actual. En efecto, con el se ilustra aquello que

manifiesta en su alegato porque el encontrarse *in statu libidinis* es el punto central de la analogía.

Ahora bien, la calificación de *exempla* que doy a los “relatos ilustrativos” enunciados por el arcipreste, la fundamento con el hecho de que el arcipreste es el detentor de la palabra que tiene como meta dejar clara la acusación que se hace a don Amor; pero siempre en consideración con la desubicación discursiva que el yo hablante hace al principio de la diatriba, puesto que éste es el elemento de la elocuencia que se manifiesta en el discurso y de la continuidad en todo el episodio. Esto es cierto porque en la parte final de la diatriba, se reafirma lo sentenciado por el arcipreste y también se recupera el motivo que esta en latencia: el supuesto reclamo de falta de inasistencia. La recuperación de este motivo y la desubicación discursiva que ejecuta don Amor, cuando toma la palabra, son el acierto ruiziano para ratificar la enseñanza didáctica moral-religiosa que efectúa el yo hablante y para introducir el arte amatoria que cierra el episodio de la visita (estos puntos artísticos son, en principio, la base para la congruencia del episodio y como se puede notar de la explicación que expongo, no hay confrontación entre las enseñanzas arcipretal y amatoria, pues ambas tienen equivalente importancia por lo que se refiere al conocimiento que exhiben, de ahí que dicho episodio lo califique de “supuesto debate”). Por consiguiente, con estas condiciones establecidas por Juan Ruiz, concluyo que las tareas literarias encomendadas a su yo hablante se realizan a lo largo de la diatriba. Es decir, el yo hablante, bajo la figura del arcipreste, manifiesta su multifuncionalidad y lleva a cabo la moralización contra el “loco amor” al adoptar una postura didáctico-moral durante todo el pasaje de la diatriba; la utilización alegórica del discurso a través de la incorporación del personaje don Amor, quien en su replica adquiere una actitud docente en relación con el amor profano; la introducción de relatos

ejemplares propios del debate retórico, que alcanzan el *status* de *exempla* en la acusación proferida por el arcipreste; la narración que refiere y que guía la pretendida disputa retórica; y la asimilación de la flexible figura de protagonista debatiente, entendido el calificativo de flexible en el sentido de que adopta, en la respuesta de don Amor, la posición de discípulo del dios del amor cuya enseñanza se concreta en el episodio de don Melón y doña Endrina. Así, con la exposición que hago en mi trabajo quiero confirmar la titulación que le doy.

CAPÍTULO I

HACIA UNA COMPRENSIÓN DEL EXEMPLUM MEDIEVAL

Una mentalidad para el exemplum medieval

Se ha pretendido ver, con profunda insistencia, que la Edad Media es un periodo oscuro de la historia de la humanidad. Sin embargo, esto resulta relativo si se toma en cuenta la consideración de que su inicio casi coincide con aquel del nuevo orden religioso-filosófico: el cristianismo. Es en este periodo histórico donde se lleva a cabo el proceso social de transformación y construcción ideológico que finca de manera definitiva el establecimiento basilar del sistema monoteísta cristiano. Por lo tanto, este proceso —hoy referido a distancia por los historiadores— implica, necesariamente, que la mecánica social de dicho periodo sea un sistema de relaciones de poder bastante complejo.

La estructura de la sociedad medieval cristiana no es estática a lo largo de sus dos etapas. Durante la Alta Edad Media se presenta una bipartición en ésta: los clérigos y los laicos; pero, claro, dentro de una perspectiva simplista porque, en principio, mientras que los clérigos mantienen sus fueros sociales con respecto del sector laico, éste, a su vez, se bifurca más diametralmente en ricos y pobres, en poderosos y débiles, en grandes o pequeños, en otras palabras, en señores y siervos. En fin, la representación social en esta primera etapa la dan las grupos que disputan la detentación del poder: los estamentos clerical y militar (el papado *versus* el imperio).

Mientras que en la Baja Edad Media la estructuración es tripartita a partir del siglo X y se mantiene así hasta mediados del siglo XII. En la segunda mitad de este siglo y en el transcurso del XIII, la estructura tripartita es sucedida por la sociedad de los “estados”, o como afirma J. Le Goff, “[por] las condiciones socioprofesionales” (*La civilización* 237).

La estructura tripartita consiste en tres estamentos muy privilegiados que marginan a los demás grupos o sectores de la sociedad bajomedieval: “la clase clerical, la militar y la capa superior de la clase económica” (Le Goff, *La civilización* 235). No obstante, la detentación del poder, nuevamente, es reclamada por los clérigos y los militares con la relativa complacencia de la otra clase privilegiada.

Por su parte, la sociedad de los “estados”¹ es una sociedad mucho más compleja que sus predecesoras, aunque aun está jerarquizada en el fondo por las dos clases dominantes anteriores —por supuesto, también jerarquizadas— y el resto, ahora ya consideradas, las sustentan. De hecho, la estructura se jerarquiza doblemente: por un lado, la encabeza el Papa; por el otro, el emperador o el rey.

Y como es de esperarse, sólo hay dos estamentos vigentes e imprescindibles, como en cualquier época: los detentores y los sustentadores del poder. Y lo que se resalta históricamente es la caracterización de aquella minoría que “monopoliza las funciones de dirección: dirección espiritual, dirección política, dirección económica” (Le Goff, *La civilización* 233). La “dirección espiritual”, es decir, aquella que orienta religiosamente el

¹ La organización social de los “estados” es tan eficaz como la estructura tripartita porque lleva consigo todas las especulaciones teológicas y políticas que mantienen las prerrogativas de los sectores dominantes. La ventaja de esta estructura social sobre su predecesora radica en que tiene una significación más amplia; “se considera como un estado toda agrupación, toda función, toda profesión, hasta el punto de haber podido existir junto a la división de la sociedad en tres estados otra división en doce. Pues *stat* u *ordo* es algo que implica la idea de una entidad querida por Dios [...]. Lo que el pensamiento medieval da unidad al concepto de “estado” o de “orden” en todos estos casos, es la creencia de cada uno de estos grupos representa una institución divina, es un órgano en la arquitectura del universo, tan esencial y tan jerárquicamente respetable como los Tronos y las Dominaciones celestiales de la jerarquía angélica” (Huizinga 83). El número de éstos es variable: existen tantos como se quieran clasificar. No obstante, J. Le Goff señala que en algunas enumeraciones hay constantes, “sobre todo la mezcla de una clasificación religiosa basada en criterios clericales y familiares, con una división según la funciones profesionales y las condiciones sociales. Un sermionario alemán del 1220 aproximadamente enumera 28 estados: 1, el papa; 2, los cardenales; 3, los patriarcas; 4, los obispos; 5, los prelados; 6, los monjes; 7, los cruzados; 8, los conversos; 9, los monjes giróvagos; 10, los sacerdotes seculares; 11, los juristas y los médicos; 12, los estudiantes; 13, los estudiantes errantes; 14, las monjas de clausura; 15, el emperador; 16, los reyes; 17, los príncipes y condes; 18, los caballeros; 19, los nobles; 20, los escuderos; 21, los burgueses; 22, los comerciantes; 23, los vendedores al por menor; 24, los heraldos; 25, los campesinos obedientes; 26, los campesinos rebeldes; 27, las mujeres... y 28, ¡los hermanos predicadores!” (*La civilización* 237).

pensamiento cristiano medieval, junto con el imaginario social propio (venido de la tradición) del hombre de esta época, son los medios desde los que se desprenden, como consecuencia, todos los factores culturales que singularizan la estructura social del Medievo. Esta estructura es expresamente religiosa porque está dirigida a someter todos los estamentos que la conforman a uno solo: al grupo clerical, mediante la institucionalización.²

La institución que se atribuye, entonces, el papel directriz (y, por tanto, el poder) del nuevo orden es la Iglesia, esto da origen a pugnas constantes por el poder entre las diferentes instituciones medievales; sin embargo, sus delegados —los clérigos— se consideran los auténticos herederos de la Iglesia primitiva, hecho que ratifica su papel directriz. Ahora bien, la atribución no es gratuita porque el arribo al poder de esta institución está sustentado manifiestamente con la conformación de un orden o normatividad social, así como de una ideología, muy precisos y diacrónicos. Éstos, a la vez que son inculcados en las mentes medievales, le permiten operar en todos, o casi todos, los aspectos de la vida social, con el reconocimiento correspondiente del elemento imaginario de cada sector subordinado.

El año 1000 es señalado por los historiadores de la Edad Media occidental como el punto de partida de la etapa bajomedieval, durante la cual el desarrollo social va adquiriendo una faceta de claro progreso.³ En esta etapa se concreta la ciudad como centro

² Por institución tomo aquel concepto que expresa R. García de la Sierra: “Entiendo a las instituciones como algo que en un principio fuera de originalidad, alteridad no clasificada, y que en el momento de adquirir un *status*, un lugar en el sistema, adquieren una unidad, una mismidad que les otorga el entorno que las abarca. A este movimiento se le podría llamar institucionalización” (75). Ahora bien, toda institución debe tener una estructura definida, un conjunto de roles especializados y una jerarquía de éstos.

³ Entre otras cosas importantes de esta observación es que durante los primeros siglos de la Baja Edad Media se da el romanamiento de la literatura en las diversas lenguas europeas; se inician las grandes cruzadas;

económico y político, o, más bien, como centro cultural del Medievo —tomo el término cultura en su sentido más amplio. La ciudad es un espacio cerrado con una multitud en constante movimiento en la que se establecen relaciones de poder social y político entre sus habitantes, constituida por “grandes, medianos y pequeños, opulentos y necesitados, poderosos y gentes del común” (Le Goff, “El hombre medieval” 28). La ciudad es un escenario dinámico donde la mentalidad medieval va adquiriendo su forma más representativa ante la diversidad y el cambio, y, paradójicamente, ante la tradición. No obstante la representatividad aludida, no hay que olvidar a las grandes masas rurales, que si bien están relegadas, su mentalidad se encuentra muy próxima a la urbana. La mentalidad, como lo hice notar arriba, está supeditada, en gran medida, a otra más elitista y proteica,⁴ aquélla de los clérigos, quienes a todas luces mantienen la hegemonía social, adecuando y dictando “las condiciones de los hombres según una jerarquía de moralidad y mérito en cuya cúspide se colocan ellos mismos” (*idem*).

surgen las órdenes mendicantes que ayudan a solidificar fuertemente a la Iglesia; se impone la ideología aristotélica sobre la neoplatónica; surgen los comienzos formales de la ciencia; aparece la universidad como centro de conocimiento universal; la producción literaria inicia su avance definitivo; etc. todas éstas cosas contribuyen a la emancipación cultural de Europa.

⁴ Es cierto que la Iglesia ejerce mucho del control ideológico dentro de la vida social del Medievo, mediante un conjunto de normas estrictas muy bien marcadas. Sin embargo, el movimiento de los integrantes de la sociedad no es regido de manera cabal por la normatividad religiosa, puesto que las vicisitudes más cotidianas (epidemias, guerras, pobreza, hambre, etc.) afectan su comportamiento. Y no es que dejen de creer en la palabra de Dios cuando transgreden el canon cristiano, sino que advierten que sólo los hombres más extraordinarios son los que pueden practicarlas. Ellos tienen que buscar un escape donde liberar la tensión social acumulada por los pesares; el carnaval es un ejemplo de esta liberación aunque no es el único. Bajo estas pujantes manifestaciones sociales la Iglesia tiene que adoptar una postura más tolerante y transigente, además de tomar una actitud de cambio continuo para no perder su hegemonía. Es decir, la Iglesia es una institución que se reactualiza ante la circunstancia social: así como admite la sociedad de los estados con una vigilancia atenta (al ver que el esquema tripartito decae, los teólogos comienzan a proclamar “que todo oficio, que toda condición se puede justificar si se ordena a la salvación” (Le Goff, *La civilización* 238)); así no permite la emancipación herética ni el descuido doctrinal (los decretos del Concilio de Letrán de 1215, sobre la mejora educativa de los clérigos y la instrucción del pueblo; y la aparición de las órdenes mendicantes que ayudan a reencauzar a la vida evangélica de los fieles mediante la predicación y, además, a someter a las herejías valdenses o cátaras o beguinas, etc., son ejemplos de esta postura).

La ideología con su fondo normativo de moral y mérito, configurada e impuesta mayoritariamente por la Iglesia en el pensamiento del hombre medieval, conduce a una percepción jerárquica del mundo que sujeta a los conceptos —en su sentido más lato— de vida y de muerte, así como de materia y espíritu, a un orden estrictamente divino. “El hombre medieval piensa dentro de la vida diaria en la misma forma que dentro de su teología” (Huizinga 325);⁵ todo lo cotidiano, por insignificante que sea (ordinario o extraordinario, material o insubstancial), y todos los asuntos elevados de Dios son considerados establecimientos divinos. Cada cosa y cada acontecimiento en el mundo tienen una forma propia, concreta y ordenada en la mente, por eso de todas las cosas y sucesos el hombre medieval tiene por obligación deducir una moralidad, es decir, él debe encontrar la enseñanza o significación moral que se encierra en éstas y aplicarla a todas sus acciones para ser merecedor de la consideración de Dios.⁶ De esta manera, en el

⁵ La base de este pensamiento, tanto en el ámbito divino como el cotidiano, es el realismo medieval (porque “la civilización medieval consideraba la vida, los hechos y los acontecimientos como imágenes extrarreales y hasta extraterrenas”); aquel realismo no entendido en el sentido del concepto moderno, ya que el hombre medieval no admite una verdadera y propia existencia de la realidad “que fuese separada o distinta de la naturaleza y del hombre”, sino una realidad inmutable: “para la mentalidad medieval sólo contaban los rasgos constantes y perennes, que tenían un preciso significado y manifestaban o sugerían siempre valores morales y, por lo tanto, emblemáticos; y como tales no muy realistas, al menos en el sentido de lo imprevisto, o de lo inédito. La realidad para el saber medieval no era más que un pizarrón lleno de signos y cifras, en las cuales aquella se resolvía enteramente, sin residuos ni sorpresas. De lo nuevo o de lo ignorado, la realidad no podía dar nada porque estaba completamente comprendida en aquellas cifras y en aquellos signos. Ésta no era más que una vía o medio para conseguir una más alta esfera espiritual, de la cual representaba un opaco reflejo [...]. La realidad que el pensamiento medieval prefería conocer no era una actividad dehiciente, que se coge en su arribo y en su ímpetu [...], sino que era un hecho acaecido desde siempre, desde siglos, un *ergon* ya cumplido, sobre el cual se aplicaba con mayor o menor coherencia y conveniencia, una moral o, de cualquier modo, una intensidad recabada por una ley que no pertenecía a la realidad evocada, más bien a una distinta esfera ideal” (Battaglia, “L’esempio medievale” 65-67; traduc. mía).

⁶ Todos los objetos (materiales o inmateriales) y todos los acontecimientos (ordinarios y extraordinarios) del mundo son procesados mentalmente como modelos morales verosímiles y los juicios que se desprenden de ellos son completamente realizables; ellos son, entonces, concebidos como símbolos o alegorías de aquellos modelos. De ahí que las cosas materiales o inmateriales sean nombradas o simbolizadas porque al asignarles un nombre o un símbolo éstas quedan explicadas y cristalizadas. Los objetos materiales son tomados como “la configuración de alguna cosa que se correspond[e] con el plano más elevado” (Le Goff, *La civilización* 297), por lo que se convierte en símbolo. La naturaleza resulta ser una fuente grande de símbolos; animales, vegetales y minerales todos son simbólicos, negativos o benéficos. De la misma manera, armas, casas, conventos, cuevas, campanas, calabozos de cárcel, reliquias, etc., muchas veces estas cosas tienen un nombre

pensamiento del hombre del Medievo, dado por oposición de dos contrarios, existe una preocupación: “toda la vida moral se resume en un duelo entre el bien y el mal, las virtudes y los vicios, el alma y el cuerpo [...]. Escapar a este mundo vano, engañoso e ingrato es, desde lo más alto a lo más humilde de la sociedad medieval, un intento permanente” (Le Goff, *La civilización* 306).

El hombre, como semejanza de Dios, tiene como único fin trascender con él, pero como mantiene la impronta del pecado original, su estancia en la tierra se limita a buscar la salvación o la condenación eternas del alma después de la muerte. Sin embargo, en esta búsqueda la condenación es más probable que la salvación, puesto que el hombre se encuentra acechado constantemente por el demonio quien lo induce a caer, una y otra vez, en el pecado. Ésta es precisamente la predica de los clérigos que sirve de medio para

específico que simbolizan algo concreto. En cuanto a las cosas inmateriales, la imagen, el color y los números tienen un alto valor simbólico para el hombre del Medievo. La imagen pintada o esculpida (de la que la Iglesia supo sacar gran provecho, ya que la recurrencia del artista a los modelos de la guerra, la peste, los martirios de los santos, la quema de los herejes y brujas e, igualmente, el sufrimiento de los condenados en el infierno inducen un fuerte de temor en el hombre medieval), así como el color blanco o rojo o azul, o bien, el negro llevan sobre sí la simbología del bien o del mal. Y qué decir de los números que son la medida de las cosas y la armonía del universo: 3, la estructura divina; 10 la perfección; 7, los pecados capitales y las virtudes teologales; 666, la cifra maldita o número de la bestia, etc. Ahora bien, para los sucesos ordinarios el carácter simbólico es también manifiesto, los actos devotos son actos simbólicos mediante los cuales se pretende hacerse reconocer por Dios y, por el contrario, los vicios vienen en forma de animales simbólicos o amenazadoras alegorías. Igualmente de los sueños se desprenden símbolos que responden a la voluntad divina y a las aspiraciones humanas, por lo que es una necesidad del hombre medieval interpretarlos. La misma Iglesia admite que “los sueños buenos o neutros prevalec[en] sobre los sueños diabólicos” (Le Goff, “El hombre medieval” 42). Con relación a los fenómenos naturales, “éstos constituyen para los hombres de la Edad Media la imagen y la medida de las realidades espirituales” (Le Goff, *La civilización* 293). Las catástrofes naturales: terremotos, eclipses, cometas, sequías, tormentas, etc., son consideradas como castigos divinos o señales del advenimiento del día del juicio final. Por otra parte, el caso de los milagros tiene bastante relevancia para el pensamiento del hombre medieval porque es la prueba de la intervención divina, directa o indirecta, en contra o sobre de lo natural. Es el evento extraordinario o sobrenatural por antonomasia que causa gran admiración; es, por decirlo de alguna manera, el punto de convergencia entre las creencias populares y la Iglesia; aunque el mejor beneficiado resulta ser esta última, pues es el mejor medio de enajenación. Santo Tomás define el milagro en estos términos: «es un hecho sensible y extraordinario, realizado por Dios como causa única o principal, fuera del curso acostumbrado de la naturaleza y ordenado a fines sobrenaturales» (*apud* Saugnieux 9-10).

manipular a la sociedad bajomedieval. Se trata de un medio extremado: el temor; con él se intenta generar una reacción continua en la aspiración a la perfección moral:

El fuego del infierno, el espantoso frío, la asquerosidad de los gusanos, la fetidez, el hambre y la sed, las cadenas y las tinieblas, la indecible suciedad, el resonar en los oídos gritos y aullidos sin fin, la vista del demonio, todo esto es extendido sobre el alma y los sentidos [...]. Pero todavía es más incisiva la opresión por los dolores cerebrales: el remordimiento, el terror, el sentimiento cavernoso de una infinita privación y condenación, el indecible odio contra Dios y envidia de la bienaventuranza de todos sus elegidos. En el cerebro no hay nada más que confusión y opresión; la conciencia está llena de errores y representaciones falsas, de cegueras y de conceptos insensatos. Y el saber que todo esto será así por el tiempo y por la eternidad [...]. No es necesario probar ni dilucidar que el temor a las penas eternas es continuamente citado como móvil de arrepentimiento y de devoción, ya se manifieste como súbito “temor a Dios” o como una larga y roedora opresión y consunción (Huizinga 309).

Bajo el peso de esta implantación ideológica de temor, las actitudes culturales y psicológicas del hombre medieval se someten, sin más remedio, a un sentimiento de inseguridad, tal como lo señala J. Le Goff:

Inseguridad material y moral para las que, según la Iglesia [...], sólo hay un remedio: apoyarse en la solidaridad de grupo, de las comunidades de las que forma parte, y evitar la ruptura de esta solidaridad por ambición o fracaso. Inseguridad fundamental que se centra, en definitiva, en la vida futura, que no se le asegura a nadie, y que las buenas obras y la buena conducta jamás garantizan por completo (*La civilización* 290).

Así, con esta enajenación religiosa, en el hombre del Medievo surge la necesidad de asegurarse, para esto tiene que recurrir a su pasado (remoto e inmediato)⁷ y retomar de él

⁷ El pasado adquiere gran valor, sobre todo en el carácter jurídico, para la sociedad medieval muy anterior al siglo XIII (ya que durante este siglo y en adelante se advierte una notable incidencia del derecho romano sobre el consuetudinario) porque sus estructuras feudales toman su valor en la costumbre, que “es la base del derecho y de la práctica feudales. Los juristas la definen como «un uso jurídico nacido de la repetición de los actos públicos y pacíficos que, durante un largo periodo de tiempo, nadie ha contradicho»” (Le Goff, *La civilización* 294). Más tarde, en la Baja Edad Media se continúa ponderando a la costumbre porque es una segunda naturaleza, como piensa Santo Tomás “cuando afirmaba que el *habitus* es un accidente, pero el accidente que más se aproxima a la sustancia. El hábito es el elemento dinámico del alma, lo que nos conduce de estado en estado, lo que nos lleva de una forma de ser a otra forma de ser. Son muchos los estados que en el curso de nuestra vida vienen a añadirse a nuestra personalidad. Todos estos estados acaban por formar una manera de ser [...]. Esta personalidad puede estar formada por una serie de experiencias o costumbres que disponen a una buena acción, es decir, a una acción que concuerda con la razón. Cuando nos acercamos a los

aquello que le haga vivir excelsamente su presente y que garantice su porvenir. Existen distintos elementos garantes de los que dispone, entre ellos se encuentran las *auctoritates* (autoridades: fuentes, orales o escritas, en las que están dictadas las leyes supremas del mundo y el saber humano)⁸ que se manifiestan en el plano social y político, y en el intelectual, espiritual y moral; incluso, este último plano es rebasado y se dejan sentir en todos los planos de la vida; porque también en la cultura tradicional-popular existe un saber, digno de ser legado como autoridad a las siguientes generaciones, que por lo general, es transmitido oralmente.⁹ En este(os) plano(s) el hombre medieval se mueve sobre la base religiosa de la obediencia.¹⁰

hábitos del bien somos virtuosos, cuando de ellos nos alejamos, somos viciosos. Naturalmente, algunas de estas costumbres son provisionales [...]. Otras en cambio son virtudes permanentes que permanentemente nos inclinan hacia el bien [...]. Esta segunda naturaleza que es nuestro hábito, si está bien dirigida, habrá de conducirnos a la sabiduría, no es otra cosa que el conocimiento del bien” (Xirau 148). Así se puede asegurar que la costumbre “continúa rigiendo a la sociedad. [Y] se halla anclada en la inmemoriabilidad, identificada con lo que se remonta lo más lejos posible en la memoria colectiva” (Le Goff, *La civilización* 294).

⁸ A la par del recurso de las autoridades, el milagro juega un papel de similar importancia. Para el hombre del Medievo, este suceso extraordinario —lo excepcional, los *mirabilia*, los prodigios (v. *supra* n. 6)— es considerado como prueba ante el acontecer humano, tal como la prueba de autoridad. Los milagros no sólo están en las manos de los santos como mediadores de Dios, “pueden producirse a cada uno o, más bien, en los momentos críticos de todos aquellos que por una razón u otra, han merecido gozar de estas intervenciones sobrenaturales. Los beneficiarios privilegiados son los héroes [...]. Pero incluso los seres más sencillos pueden obtener el privilegio de un milagro y, lo que es más, incluso los mayores pecadores si son devotos. La fidelidad a Dios, a la Virgen o a un santo, imitación de la del vasallo al señor, puede salvar más fácilmente que una vida ejemplar” (Le Goff, *La civilización* 295-296). Los siglos XII y XIII son de singular importancia porque marcan un fenómeno social relevante en todos los ámbitos: el culto a los santos milagrosos. Y, muy particularmente, el culto mariano alcanza su auge. Como es de esperarse, la apología a la Virgen María se patentiza también en las obras literarias; los milagros marianos aparecen en colecciones de *miracula* como aquellas obras de Gautier de Coincy y de Gonzalo de Berceo: *Los Milagros de la Virgen*. Y, en general, las obras hagiográficas despuntan ampliamente; teniendo como parte importante de la obra al milagro.

⁹ Desde un nivel de la cultura folclórica, el proverbio popular o “refrán” desempeña una función muy importante como prueba de autoridad en una sociedad medieval que se finca expresamente en la tradición. Sin embargo, no hay que olvidar que existe una relación muy estrecha entre éste y el proverbio culto, que los lleva a considerarse como si fuesen lo mismo, claro está, en el sentido de autoridad. Esto por su amplia utilización en todos los sectores medievales que borra, entre ellos, las fronteras. Ahora bien, hablar propiamente del proverbio popular o señalar tajantemente sus diferencias de éste con el culto, conduce, sin alternativa, a interrogarse junto con J. Le Goff cuando se refiere a esta sabiduría popular hecha sentencia: “¿hasta qué punto se trata de una elaboración inteligente de una cultura popular y en qué medida es, por el contrario, el eco popular de una propaganda de las clases dominantes?” (*La civilización* 294). Fuera de toda distinción entre éstos y adoptando la relación sinonímica —en el sentido, repito, de que el proverbio (popular o culto) es un elemento de prueba, una autoridad—, conviene seguir a J. Huizinga cuando da cuenta de la importancia del

Por lo que se refiere al aspecto social y político, todo individuo de la sociedad medieval tiene que obedecer a las autoridades superiores actuales, esto es, a los juicios de los prelados, si se trata de clérigos y a las leyes del rey y sus representantes, si se trata de laicos. Y en cuanto al aspecto intelectual, espiritual y moral, ellos deben guardar obediencia a las tesis de las autoridades de la antigüedad porque la referencia al pasado es, sin más, una obligación; “es la marca de una sociedad tradicional y campesina donde la verdad

refrán: “la necesidad de dar a todo caso de la vida la forma de un modelo moral y de condensar todo juicio en forma de sentencia, convirtiéndolos así en algo substancial e intangible; en suma, aquel proceso de cristalización del pensamiento [...] encuentra su manifestación más general y más natural en el refrán. El refrán desempeña en el pensamiento medieval una función muy viva. Hay cientos en el curso diario, casi todos jugosos y certeros. La sapiencia que habla por boca del refrán es muchas veces vulgar y seca, pero otras muchas, caritativa y profunda. El tono del refrán es, con frecuencia, irónico, pero en el fondo, bondadoso la más de las veces y siempre resignado. El refrán no predica nunca la oposición, sino siempre una prudente resignación [...]. A veces suena cínicamente [...]. Más por debajo va la indulgencia, que no quiere condenar [...]. La sabiduría popular opone su sonrisa de comprensión a las lamentaciones de los moralistas por los pecados y la corrupción de los hombres. En el refrán se condensa un tesoro de sabiduría y de moral de todos los tiempos y círculos de la sociedad. Hay veces en que la tendencia del refrán es casi evangélica; otras es, en cambio, ingenuamente pagana” (330-331). En la sociedad medieval circulan entonces una gran cantidad de refranes y, por lo general, las disputas y las argumentaciones se dejan a los teólogos y filósofos; se “despacha cada caso apelando a un juicio que da siempre en el clavo. [La mayoría] renuncia a la palabrería y evita muchas confusiones. El refrán corta siempre el nudo de la cuestión; aplicando el refrán justo, queda despachado el asunto” (Huizinga, 331).

¹⁰ El concepto de obediencia se basa en un punto idealizado —“preconizado por los teóricos carolingios y por el papado de las cruzadas a partir de Urbano II” (Le Goff, *La civilización* 238)—, la unidad, que los “jefes espirituales” tratan de sostener a como dé lugar: “la sociedad cristiana debe formar un cuerpo, un *corpus*” (Le Goff, *La civilización* 238). Sin embargo, el empuje civilizador, venido de la sociedad de los estados, abre paso a la diversidad, la cual, según la postura de la Iglesia, rompe toda la unidad cristiana. Ante esta situación la sociedad medieval se ve envuelta en una lucha entre la unidad y la diversidad, lucha que se asocia con la dialéctica del bien y del mal: la unidad se vincula con el bien; y la diversidad, con el mal. El hombre, como individuo, no debe estar aislado porque “singularizarse” es cometer pecado. De ahí que cada ser humano “no sólo pertenece a diversos grupos o comunidades, como en toda sociedad, sino que, en la Edad Media, parece disolverse en ella más que afirmarse como individuo. Si el orgullo «es la madre de todos los vicios», se debe a que no es más que «individualismo exagerado». No hay salvación más que en el grupo, el amor propio es pecado y perdición. Por eso el individuo medieval se ve envuelto en una red de obediencias, de sumisiones, de solidaridades, que acabarán por entrecruzarse [...]. El hombre medieval no tiene ningún sentido de la libertad según la concepción moderna [...]. La libertad es un estatus garantizado, es, según la definición de G. Tellenbach, «el justo puesto ante Dios y ante los hombres» es la inserción en la sociedad. No hay libertad sin comunidad. La libertad no puede residir más que en la dependencia, puesto que el superior garantiza al subordinado el respeto de sus derechos. El hombre libre es el que tiene un protector poderoso: [Dios o sus representantes en la tierra]” (Le Goff, *La civilización* 253-254). No obstante, a fines de la Edad Media este sentimiento de unidad, y por tanto de obediencia, se va diluyendo ante el empuje de un individualismo muy notorio en toda la sociedad, propiciado principalmente por el avance del pensamiento burgués.

consiste en el secreto transmitido de generación en generación, legado por un «sabio» a quien él ha juzgado digno de ese depósito” (Le Goff, *La civilización* 295).

La autoridad antigua primordial es la Biblia; en seguida vienen los escritos de los Padres de la Iglesia; también son consideradas como autoridades antiguas las filosofías paganas, griega y romana, y las orientales, sobre todo, la más inmediata, la árabe,¹¹ así como elementos culturales de la tradición popular. La mayoría de las autoridades son acogidas por la ciencia religiosa, la teología,¹² la cual las transforma en una sola autoridad general mediante el sometimiento a una estricta reglamentación y a un proceso de reactualización y realización: “Esta autoridad general se materializa en citas que se convierten con la práctica en opiniones «auténticas» y, finalmente, en las «autoridades» mismas” (Le Goff, *La civilización* 292).

Por otro lado, todas estas autoridades integran un amplio volumen de material que sustenta y/o complementa a la corriente didáctica surgida a finales del siglo XII. Y muy especialmente, es sobre la literatura (didáctica) donde se vierte este material de autoridad. Bajo esta condición se desarrollan la literatura gnómica y los espejos de príncipes, los manuales para confesores y predicadores y las discusiones en forma de debate, así como

¹¹ Con los humanistas del siglo XII que retoman el pasado grecoromano y con la gran captación de la cultura oriental, a partir del siglo XIII, muchos textos orientales en diversos rubros: obras filosóficas, tratados científicos y colecciones de cuentos y sentencias —aquí es importante notar que mucho del pensamiento griego, sobre todo el aristotélico, llega en su mayor parte a través de los árabes—, son difundidos por Europa occidental. En gran medida la captación y asimilación de estos textos es a través de España, por su relación directa con el mundo árabe. Muy particularmente las obras cuentísticas y de sentencias, por su relación con la literatura didáctica —que en esos momentos crece ampliamente— son acogidas y adaptadas, debido a “la vastedad de consejos morales encerrados en estas obras, sus amplios contenidos de ética profana y sus notables aciertos formales” (Cándano 33).

¹² En principio, no cabe duda de que la teología es la encargada de tratar a las autoridades, en particular, a las más eruditas. Sin embargo, como ciertos elementos de la tradición popular pueden ser reconocidos como autoridades, entonces, éstos pueden ser procesados como tales fuera del dominio de la teología, tal vez, a nivel de lo cotidiano. En otras palabras, no sólo los clérigos y los laicos eruditos tienen el derecho de abordar todas las autoridades, el hombre ordinario puede realizarlo, según sus posibilidades.

también los libros de proverbios; y de igual manera se elaboran colecciones de consejos y refranes, colecciones de milagros, vidas de santos, leyendas, colecciones de sentencias y colecciones de *exempla*.

En muchas de las autoridades escritas —por ejemplo, las de los filósofos clásicos y las de los Padres de la Iglesia—, aunque no necesariamente en ellas, existen pasajes que son difíciles de tratar, por lo que se tienen que realizar glosas de ellos. Las glosas deben ser hechas por un glosador confiable para que tengan el carácter de autoridad. Muchas veces estas glosas son tan aceptables que sustituyen el texto original. La recopilación de estas glosas en colecciones es un gran depósito de información que se “consulta” y se “saquea” con un cometido didáctico y, sobre todo, ideológico.

Sobre las características generales y particulares del *exemplum* medieval

Con ese mismo cometido las colecciones de *exempla* son utilizadas y difundidas, puesto que el *exemplum* es una autoridad que rige, en gran medida, la vida moral y espiritual en la Baja Edad Media —que, por supuesto, en su mayor parte, se materializa por manos de los detentores del poder:¹³

¹³ Es necesario insistir en esta posición para justificar el carácter enajenante que adquieren todos los elementos considerados como *auctoritates*. Como lo expuse anteriormente, durante la Baja Edad Media es la Iglesia la principal detentadora del control ideológico de la vida medieval; ella es la encargada de difundir, fomentar y regular un buen número de factores sociales que definen la sociedad. Por lo que bajo su regencia hay un proceso, no estático, de culturización homogénea debido a que todos los sectores medievales comparten la ideología cristiana, la cual se proyecta, sobre todo, en las leyes y las pautas de conducta. El *exemplum* como autoridad es un medio o más bien, una tentativa accesible para los fines de control social: “El *exemplum* es un intento por descubrir en cada suceso narrativo, carácter, situación o acción de signo paradigmático, que se pueden enriquecer las creencias religiosas y los dogmas de la Iglesia o bien corregir los males sociales y la debilidades humanas” (Tubach cit por Palafox 11). Con ese mismo sentido G. Cándano expresa que “este recurso didáctico era utilizado para mostrar las debilidades individuales o los males comunes de la sociedad, de tal manera que el público se inclinara por hacer el bien; así como patentizar cuando hubiere lugar y con refinada perspicacia, las diversas creencias devocionales y dogmas de la Iglesia” (*Estructura* 24)

La ética medieval se enseña, se predica a golpe de anécdotas estereotipadas, que ilustran una lección y a las que los moralistas y los predicadores recurren una y otra vez sin desfallecer. Las colecciones de *exempla* contienen la monótona cadena de la literatura moral de la Edad Media. En una primera lectura, esas anécdotas edificantes pueden resultar incluso agradables y, al comienzo, se apoyan a veces en un hecho real; pero halladas cien veces por doquier, nos revelan esa técnica de la repetición que no es más que la transposición a la vida intelectual y espiritual de aquella voluntad de abolición del tiempo y del cambio, de aquella inercia que parece haber absorbido una gran parte de la energía mental de los hombres del Medievo (Le Goff, *La civilización* 293).

El sustento de la moral sobre la base anecdótica radica en que la anécdota —en su sentido más esencial de relación breve de un acontecimiento curioso— funciona ejemplarmente: se toma un relato “fiel” de un suceso acaecido o inventado (en este caso, por una autoridad) y se le asigna un significado emblemático. Esto, en principio, se puede hacer porque uno de los aspectos más distintivos de la anecdótica es “la precisa convicción de una inmovilidad y canonicidad de la conducta humana y mundana. Tanto el vivir de hoy como el del ayer o el del mañana no pueden disentirse o negarse uno al otro, al menos en aquellas expresiones más substanciales que son invariables e inalienables” (Battaglia, “Dall’esempio” 23; traduc. mía).¹⁴ El *exemplum* es anécdota no sólo por su valor paradigmático, sino también por su carácter de noticia o curiosidad narrativa. En este sentido, el *exemplum* y la anécdota se homologan porque, por un lado, el *exemplum*, en su forma esencial, es una anécdota, la cual una vez aceptada y divulgada tiene carácter ejemplar y, por otro, el *exemplum* se torna emblemático:

Se podría decir que el ejemplo constituye la emblemática de la anécdota y la anécdota provee al ejemplo de los datos y los modos de la realidad empírica [...]. La anécdota aspira a fijarse en la categoría ideal del ejemplo y el ejemplo tiende a escogerse en la crónica de la anécdota [...]. Sea el ejemplo o sea la anécdota, ambos están entre la historia y la invención, entre lo cierto y lo supuesto: participan del hecho registrado por la memoria cronistórica (y también erudita), mostrando fijarse a un acontecimiento

¹⁴ Las citas tomadas de artículos en otros idiomas las traduzco lo largo de este primer capítulo.

realmente sucedido o que presume de tal, mientras tienden a vigorizarlo y consignarlo en una ideal esquematicidad, intelectual y ética (Battaglia, “Dall’esempio” 22)

De la homologación entre la anécdota y el *exemplum*, se establece que las anécdotas estereotipadas pueden constituir el *exemplum*, por supuesto, siempre y cuando cumplan una función retórica específica (según las necesidades de quien detenta la palabra), como lo observaré más tarde, dentro de una enunciación más amplia que lo contenga. Ahora bien, es importante señalar que se trata, específicamente, del *exemplum* medieval, el cual, si bien es un digno sucesor del *exemplum* grecoromano, no es una simple reactualización de este instrumento de la retórica clásica, ni tampoco es una sencilla amalgama retórica de elementos tomados de diversas fuentes, no obstante convergentes. Se trata de un elemento retórico mucho más complejo que evoluciona, siempre “sujeto a las lógicas modificaciones de los contextos culturales en los que se inserta” (Lacarra, *Cuentos* 31), a partir de las autoridades antiguas como un indispensable instrumento de autoridad que adquiere funciones y significados éticos con un realce amplio y elevado a grados insospechados en la cultura medieval.

Ahora bien, “la autoridad del *exemplum* emana de lo que se presenta y se percibe como su pertenencia a la tradición, es decir, al conjunto global de experiencias vitales de la comunidad que han sido probadas y transmitidas de generación en generación” (Palafox 12). Esto es, en él se disponen y se dimensionan la herencia del pasado, el imaginario social y las normas morales, espirituales y sociales de la Baja Edad Media. Por consiguiente, resulta ser un medio eficaz que gobierna la mentalidad medieval y, a la vez, es una representación del mundo “objetivo” que la mente percibe; es decir, es un *modelo de prueba* que ésta lo aplica a su conocimiento de la realidad “ética y práctica”. Bajo esta contemplación, “el ejemplo medieval puede considerarse [entonces] como la vía más pronta

y más fácil, a través de la cual el Medievo restablecía su relación con la realidad de las cosas, con la experiencia de la historia” (Battaglia, “L’esempio medievale” 72).

Del mundo percibido por la mente medieval, se debe tomar el sentido de lo real y singularizar la experiencia de los hombres con el único propósito de desarrollar, en forma nueva, el destino de éstos y su crónica cotidiana. Esto significa que, para restablecer el sentido de lo vivido, de la experiencia que se hace signo personal, es necesario recurrir a la autoridad del *exemplum* —en adelante no agregaré el calificativo medieval, a menos que sea necesario para distinguirlo del *exemplum* clásico o para enfatizar su carácter—, ya que es uno de los nexos más confiables que la sociedad medieval mantiene con su realidad. Su disposición ideal para dar fe de la máxima moral viene de ser un fragmento de “vida verdadera”, una anécdota, expresada por un relato; es un episodio vivido u observado anteriormente por alguien y proyectado en una relación de corte narrativo: “La experiencia de un individuo, de un caso singular, de una determinada circunstancia, podía valer para todos los tiempos, para todas las personas y se calificaba en la transmisión literaria con una autoridad expresamente ejemplar, paradigmática” (Battaglia, “Dall’esempio” 23). En pocas palabras, esta disposición ideal viene de ser un hecho preformado y condicionado por una intencionalidad apriorística y tradicional. O lo que es lo mismo, por ser un hecho acontecido (las experiencias humanas) que se autentiza por la historia o por una herencia cultural cuando se actualiza:

Aquel hecho o episodio, aquel tema o fragmento narrativo es un dato constante, de longeva descendencia, que se presenta anterior a la misma experiencia, en el momento mismo que se pretende ejemplificarla y objetivarla. Y entonces la existencia de aquel suceso es sólo ideal, en cuanto a esquema o paradigma, o sea, lo opuesto a la actualidad realista (Battaglia, “L’esempio medievale” 66).

La validación del *exemplum* por la historia marca dos aspectos fundamentales y simultáneos sobre él: uno de carácter paradigmático y otro de carácter funcional. Con el primero se ordenan los hechos de la historia bajo un modelo de experiencia ética; mientras que con el segundo, los casos del pasado se vuelven coetáneos y aplicables; finalmente, con la superposición de ambos se obtiene un *modelo de prueba* perenne, carente de todo signo de anacronismo y lleno de una gran sabiduría. Así cada ser humano, como advierte S. Battaglia, se explica y se reconoce en los *exempla* porque son “estados heredados” y porque éstos son un mito de la experiencia o un emblema de la realidad (“L’esempio medievale” 71). De ahí que el *exemplum* sea “para la sociedad medieval, una manera particular de pensar el pasado y de utilizarlo, de distintos modos, para influir en su propio presente” (Palafox 9).

El *exemplum* presenta dos formas: uno que conserva de manera fiel el sentido clásico,¹⁵ esto es, aquel donde se contempla de manera ejemplar a los grandes personajes;

¹⁵ El *paradeigma* (para los griegos) o *exemplum* (para los romanos) clásico o antiguo es un elemento (retórico) que aparece en la retórica del *pathos*, sin embargo, es Aristóteles quien lo desarrolla de manera formal en la teorización de la retórica y lo pone en paralelo con otro elemento también retórico: el *enthymema* (*argumentum*, en latín) formando, así, los dos instrumentos retóricos propios de la persuasión. Entre ellos existe una diferencia en su orden de proceder: el *exemplum* procede inductivamente, en tanto que el *enthymema*, deductivamente, puesto que es de carácter silogístico. Estos dos elementos retóricos junto con el *semeion* (*signum*) conforman la terna de instrumentos oratorios. El *exemplum*, en sí, “no expresa un objeto particular, sino una forma, una cualidad” (Battaglia, “L’esempio medievale” 46). La retórica, como arte de persuadir, recurre al *exemplum* porque éste le presenta un amplísimo repertorio de pruebas para inducir la persuasión, además, porque también su rango de aplicaciones es muy extensa. Ahora bien, E. R. Curtius determina el *exemplum* antiguo en estos términos: “El *exemplum* (*paradeigma*) es una expresión de la retórica antigua que data de Aristóteles y significa una historia destinada a servir de pieza justificativa” (cit. por Bremond, Le Goff, Schmitt 33). Y por otra parte, muchos siglos antes, ya los preceptistas romanos Cicerón y Quintiliano, siguiendo a Aristóteles, continúan la teorización del *exemplum* y le devuelven la virtud testimonial que la *Rhetorica ad Herennium* le había quitado limitándolo, únicamente, al cariz ilustrativo o aclaratorio: “He aquí la diferencia entre testimonio y ejemplo: mediante el ejemplo se aclara lo que se sostiene; mediante el testimonio se confirma” (cit. por Luoni 214). Aún más, Cicerón le devuelve su virtud convincente: “Aquello que hace que la verosimilitud sea particularmente convincente es un ejemplo” (*idem*); mientras que Quintiliano reafirma su eficacia como argumento “«extrínseco» empleado en la causa: «lo más eficaz es lo que llamamos propiamente ejemplo, es decir, la relación de un hecho histórico o comúnmente admitido que sirve para probar lo que se presenta»” (*idem*). Es por eso que Quintiliano aconseja a los oradores recurrir a un gran número de ejemplos posibles, aunque, claro, pensando un caso jurídico y “en el valor de testimonio que puede tener para aquellos un ejemplo juiciosamente elegido. El ejemplo posee —en apariencia al menos— la autoridad superior que da una imparcialidad libre de todo prejuicio. Esta autoridad no es

otro, donde toma el carácter de prueba o testimonio a partir de la *historia* del héroe —no en sí el héroe—, es decir, como “relato ilustrativo” o “relato testimonial”. De esta observación hecha por T. F. Crane, la segunda es la que se impone “desde finales del siglo XII” (Lacarra, *Cuentos* 30) y es la más aceptada por la crítica, puesto que:

aquella de la historia que se repite sin cesar, sino la de la historia pasada. Lo que, en tanto que pasado, es presente, se caracteriza justamente por lo mismo y puede pretender imponerse con la fuerza de un ejemplo” (Stierle 183). En este caso coincide con Aristóteles en que la historia aparece desde una perspectiva particular, “para la cual Cicerón propone una forma en la que el alcance se manifiesta hasta los tiempos modernos: *historia magistra vitae*. Esta fórmula remite a una relación entre la historia y la filosofía moral que, llevando más allá a cada doctrina particular, constituye el marco sobre el cual el ejemplo toma su lugar como «forma simple». La fórmula de Cicerón proporciona una especie de lente que hace visible la historia. Incluso la historia se constituye como un punto de vista filosófico-moral. Ella aparece separada del continuo histórico y contiene su sentido sobre sí misma. Es como un macro-ejemplo” (Stierle 184). De esta manera, la historia vista como ejemplo se registra en un sistema filosófico-moral donde el esquema narrativo, en cierta medida, está determinado externamente. La persuasión inducida por el ejemplo viene precisamente del prestigio de la historia, esto es, “del pasado donde se sitúa la anécdota” y también del “prestigio del héroe de esa anécdota [...]”. Para los griegos y los romanos se trata de tomar como testimonio un pasado más glorioso que el presente [...], un pasado que funda el presente: es la edad histórica de los griegos, la *mos maiorum* [la costumbre mayor], la costumbre de los antepasados en los Romanos” (Brémond, Le Goff, Schmitt 44). En cuanto al héroe a seguir o imitar, éste debe ser un gran modelo humano: grandes hombres o personajes, o como advierten los críticos citados, “más propiamente hablando [se refiere a] un *heros*, un héroe mítico o un héroe histórico considerado como una imagen. Con respecto a esta forma del *exemplum* (ejemplo viviente), es prácticamente durante la Alta Edad Media donde se tiende “a transferir esa regla a los modelos humanos cristianos: a los mártires, a los santos, sobre todo, a Cristo” (Brémond, Le Goff, Schmitt 27). Se trata expresamente del “*exemplum* —en el sentido de modelo y de símbolo— que emplean sobre todo los Padres de la Iglesia” (Brémond, Le Goff, Schmitt 48), pero lo importante que se deja ver claramente en el posterior desarrollo del *exemplum* “es el acento puesto sobre la enseñanza que se desprende de los *exempla*, la pedagogía, el apostolado para la persuasión” (Brémond, Le Goff, Schmitt 48). Porque el *exemplum* bajomedieval “no es más que, con respecto a los apotegmas de los Padres de la Iglesia, una palabra fundacional; es una palabra derivada de un sistema constituido, pero eficaz no como simple entretenimiento, sino como instrumento de conversión” (Brémond, Le Goff, Schmitt 51). De ahí la diferencia entre el *exemplum* medieval y el clásico: el primero “ilustra un sistema ya constituido; mientras que el *exemplum* antiguo, lo fija en la enunciación misma” (J. M. David cit. por Brémond, Le Goff, Schmitt 46). Por otra parte, Valerio Máximo y Frontón son los encargados de realizar las recopilaciones de una gran cantidad de *exempla* antiguos, muy especialmente, la colección de Valerio Máximo: *Dictorum et factorum* fue una fuente a la que acudieron los Padres de la Iglesia y los escritores eclesiásticos y seculares durante la Edad Media: “La influencia de Valerio Máximo sobre la literatura ejemplar fue decisiva. Los «hechos y dichos memorables», además de constituir una fuente casi perpetua de temas anecdóticos, establecieron el corte del ejemplo y su canon paradigmático. Con la obra de Valerio Máximo la memoria histórica y legendaria de la Antigüedad es evocada y registrada en un centenar de episodios. La experiencia moral de una legión de personajes en una casi inagotable casística de «hechos y dichos». La idea de reunir tales ejemplos, es, quizá, anterior al mismo Valerio Máximo, pero fue él quien los compiló en una colección muy copiosa e impuso y transmitió ese gusto por muchos siglos. Es él a quien el Medievo debe una de las formas más típicas de la propia cultura literaria y moral: desde los apologistas cristianos —Lactancio, Ambrosio, Agustín— hasta los escritores del siglo XIV, Dante, Petrarca, Boccaccio [...]. El interés, que estimulaba Valerio Máximo de reunir tanta riqueza de «episodios» memorables y, por tanto, ejemplares, lo obtenía sin duda de la tradición retórica” (Battaglia, “L’esempio medievale” 60-61).

el *exemplum* medieval, en el sentido que lo entendemos, no designa nunca un hombre, sino un relato, una historia a tomar en su conjunto como un objeto, un instrumento de enseñanza y/o edificación [...]. El *exemplum* medieval no es más que una simple ejemplificación, una «ilustración» del enunciado abstracto de una verdad o de una lección religiosa o moral, que se podría introducir por las expresiones *exempli causa* o *exempli gratia*; es en sí un acto, un argumento retórico e, incluso, sacado de otros enunciados (Brémond, Le Goff, Schmitt 28).

Estos mismos estudiosos hacen la aclaración de que se trata de un elemento de corte narrativo que depende de la retórica y la gramática, por tanto, no se trata del *exemplum* lógico o filosófico que presenta un carácter de arquetipo o modelo, en el sentido silogístico.¹⁶

Con respecto a este punto, es decir, al carácter modélico del *exemplum*; quiero dejar claro que el énfasis que marqué, cuando me referí a la condición de *modelo de prueba* en el *exemplum* medieval, se refiere a su “aspecto” retórico con relación al contexto social donde se aplica —lo que significa que su relación con el carácter filosófico no se descarta. Así, esta condición coincide con la advertencia antes mencionada por los críticos de que se trata de un elemento retórico sacado como prueba o testimonio en una argumentación más amplia que se quiere validar o justificar:

El ejemplo es, ante todo, un testimonio. No importa que haya realmente acaecido; lo que cuenta es que haya sido transmitido como prueba. Por esto es verdadero, pero con

¹⁶ Aquí cabe una aclaración pertinente entre los dos sentidos del *exemplum*, el retórico y el filosófico; porque como observa E. Palafox ante las afirmaciones de Brémond, Le Goff y Schmitt: “en la práctica, les resulta imposible delinear con precisión la frontera entre el ámbito de lo «retórico» y el de lo «filosófico». Lo cual en el fondo resulta bastante comprensible, sobre todo si se piensa que para la sociedad medieval, que tenía una concepción tradicional, estética y acabada del saber, la filosofía y la retórica no eran en absoluto dos disciplinas excluyentes” (13). Esto se puede justificar, aún más, considerando los vínculos entre el *exemplum* y el *enthymema* (v. *supra* n. 15), es decir, apegándose a los legados clásicos del *exemplum*: “en la perspectiva aristotélica se acaba por prevalecer al ejemplo (el *paradeigma*), ya que a falta de entimemas, Aristóteles aconseja recurrir a los ejemplos, en el sentido de demostración, ya que contribuyen fuertemente a establecer la prueba; y aun cuando se pueda disponer de entimemas, es igualmente recomendable servirse de los ejemplos como testimonios, utilizándolos como epílogos de los mismos entimemas. En tal situación, bastará, entonces, un solo ejemplo como prueba; ya que un testimonio, también único, es digno de fe, es de suma eficacia” (Battaglia, “L’esempio medievale” 48)

una verdad distinta de la real y empírica, una verdad que se pone como modelo: ejemplar, exactamente. Sin embargo, este carácter de ejemplaridad no se suele aceptar en su más genuina acepción. Se piensa generalmente que con «ejemplar» se quiere significar el valor rigurosamente ético del relato como una elevada lección pedagógica. Pero «ejemplar» está puesto en relación directa con «ejemplo»; esto es, *una narración es ejemplar en tanto constituye un ejemplo* —notar el énfasis—, un testimonio, una prueba. Y en sí mismo, el ejemplo no es moral ni amoral; es sólo un aditamento, una muestra del bien y del mal, los cuales se alternan y cohabitan en la experiencia de los hombres. No es indispensable que el ejemplo contenga un relato edificante porque para instruir y advertir a la mente y al alma, puede valer, si es necesario también una «cita» de maldad, de abuso, de libertinaje. Lo importante es aducir un testimonio, que, por lo tanto, es siempre ejemplar (Battaglia, “L’esempio medievale” 67-68).

Por consiguiente, el *exemplum* ocupa una posición importante en la retórica medieval¹⁷ pues es uno de los mejores instrumentos que inducen la persuasión. Su importancia, como componente de una enunciación más amplia en la que se defiende la razón o la verdad de una idea, consiste en que actúa analógicamente como elemento testimonial o ilustrativo (*probatio*) y es de corte narrativo, además, de este carácter narrativo se desprenden implicaciones tematizadas que constituyen, la mayoría de las veces, la base de los valores humanos que lo singularizan; esto es, que lo hacen *modelo de prueba* digno de ser imitado o reprobado: “posee un carácter anticipatorio, que permite a alguien reconocer su propia situación a la luz de una experiencia anterior, y de tomar también una decisión bien fincada, que no procede únicamente de un sofisma retórico” (Stierle 183).

El *exemplum* tiene como medio persuasor y forma narrativa, para hacerse explícito en el discurso y aunarse a la *argumentatio*, al relato breve, más propiamente hablando, al “relato ilustrativo” o “relato testimonial” breve, en el cual están fijadas (ficticiamente)

¹⁷ La retórica es una de las tres artes que conforman el *trivium*: gramática, dialéctica y retórica. Originalmente es empleada por los griegos y romanos como medio de perfeccionamiento oral. Pero, más propiamente, Aristóteles la define como el arte de persuadir, que consta de un gran variedad elementos precisos e indispensables para la composición discursiva. En la Edad Media es convertida en una “ciencia”, no sólo para

acciones verbales que conforman, en el fondo, esquemas institucionalizados: conductas sociales, espirituales y morales. Dichos esquemas se actualizan, a conveniencia del expositor de cierto discurso, en el proceso de difusión y recepción de los “relatos ilustrativos”. Lo significa que entre el enunciador (locutor o escritor) de un discurso y el destinatario (auditorio o lector) de éste existe una conexión pragmática en la que el *exemplum* toma lugar: “De acuerdo con su propósito retórico, el ejemplo entra en juego dentro de una situación pragmática que exige una decisión” (Stierle 183); porque en él se muestran y se ilustran, inexorablemente, las consecuencias inevitables de una decisión tomada en alguna situación —la cual es muy dinámica y no estática como la del *exemplum* antiguo. O sea, ya que en cada relato se consigna una advertencia, se indica una norma y está prevista o sugerida una solución a los casos humanos más cotidianos (Battaglia, “L’esempio medievale” 22), una vez que éste adquiere el grado de ejemplo, se logra inducir alguna actitud en determinada situación. Aunque, antes que nada, es necesario aclarar que dicho relato toma únicamente el carácter de *exemplum* cuando y sólo cuando se corresponde con la *argumentatio* del detentor de la palabra, lo cual significa que tiene la calidad de *probatio* (*artificialis*) Esto quiere decir que el escritor o el locutor, o sea, el detentor de la palabra, es el que asienta la función ejemplar del relato, en una palabra, es el que le da la cualidad de *exemplum*, por supuesto, siempre de acuerdo con el propósito de su discurso actual porque cada *exemplum*, y, por consiguiente, *probatio*, amplifica temática e ideológicamente, por medio de la analogía, su argumentación, de tal manera que en el discurso que profiere la *argumentatio* y la *probatio* constituyen un solo *corpus* ideológico (el tema considerado, la idea que se pretende imponer o el asunto tratado en la

las prácticas oratorias, sino también como medio de composición escrita, pues se establece como la base tanto de la técnica como del estilo en el arte de escribir.

argumentación se prolongan a través del *exemplum*, lo cual provoca un reforzamiento discursivo): el plano analógico se vincula estrechamente con el plano argumentativo porque el ejemplo resulta ser una extensión de la argumentación. En suma, en la relación emisor-receptor el *exemplum*, como *amplificatio* temática o ideológica de alguna argumentación, es un componente retórico de una enunciación más amplia con la cual se pretende transmitir un saber doctrinal o imponer una ideología o una exhortación ética, etc., aunque, claro, el acto enunciativo siempre está sujeto a las condiciones discursivas que el detentor de la palabra implementa en cada momento, puesto que su finalidad es defender o validar su perorata: él manifiesta siempre su privilegio de enunciadador. Esta ventaja llega al extremo cuando éste exhibe una gran elocuencia en su discurso y logra con ello un fin suasorio sobre su receptor, lo que confirma que los *exempla* que hayan sido apelados en su discurso han cumplido su función: son útiles *ad persuadendum* (Lausberg 349)).

De lo anterior se deduce que la exposición de un “relato ilustrativo” o “testimonial” puede constituir, para los objetivos eclesiásticos y oficiales, una lección enfocada al apoyo de una enseñanza moral o religiosa, y a su vez de esto se desprende que el *exemplum*, con esa tarea determinada, es un medio bastante eficaz para el adoctrinamiento porque resulta ser elemento de una “retórica pedagógica”;¹⁸ no obstante esta cualidad, también se infiere que es usado como instrumento de manipulación sobre la sociedad medieval; puesto que en

¹⁸ Esta afirmación es correcta si nos enfocamos únicamente dentro de los discursos homilético y axiológico; sin embargo, el campo de acción del *exemplum* debe ser más amplio, puesto que existen casos concretos en el que se rebasan aquellos ámbitos eclesiásticos o axiológicos, en una palabra, el uso del *exemplum* va más allá de los ámbitos institucionalizados u oficializados. Casos de esto se hallan en obras literarias que contienen relatos que involucran adulterio como los *fabliaux*. O bien, más en particular, si consideramos el *Libro de buen amor* en él se puede apreciar que existen personajes, como la alcahueta Trotaconventos, que detentan la palabra y recurren a los relatos ilustrativos con fines inmorales, y puesto que su discurso siempre resulta convincente para sus interlocutores, quienes terminan haciendo lo que la alcahueta se propone llevar a cabo (conquistar a sus víctimas en favor de su cliente), la situación generada hace ver que aquellos relatos ilustrativos adquieren la calidad de *exempla* porque funcionan como tal en el alegato de la alcahueta.

su finalidad última, aquella observada por la crítica, se halla implícita la prédica de temor que se ha implantado en la mente del hombre del Medievo. Brémond, Le Goff y Schmitt señalan que la finalidad última del *exemplum* “no es únicamente una buena conducta” ni la edificación, ni siquiera la “dicha terrenal del auditorio sino la salvación eterna: el *exemplum* es, si se permite la expresión, un dispositivo escatológico” (37).

Entonces, se puede decir, sin pérdida de generalidad, que, desde la oficialidad, el valor educativo (y, en el fondo, el manipulador) del *exemplum* viene no sólo y no tanto de la moralidad que siempre intenta proponer o dejar clara, sino del valor verosímil o autentico de su perentoria sentenciocidad que proyecta el relato que lo conforma, dentro del cual se hace impersonal el contenido narrativo porque se refiere al hombre genérico que busca razones de salvación o perdición. Por otra parte, la fuerza motivadora del *exemplum*, (ahora sí, no limitado al discurso homilético o axiológico) reside en su carácter convincente, por lo cual el detentor de la palabra lo usa porque trata, en efecto, de “persuadir a alguien con una verdad esencial y de modificar eventualmente su comportamiento” (Suleiman 469). Y es así que el *exemplum* actúa a manera de *probatio*, esto es, como testimonio o ilustración y, por tanto, *amplificatio* de aquella verdad o razón que pretende validar o, mejor dicho, demostrar, el enunciador en su discurso, donde por demostración se quiere decir lo siguiente:

La demostración se define esencialmente por el efecto perlocutorio¹⁹ producido, que es la convicción (o persuasión). Si se quiere demostrar algo a alguien, significa que se

¹⁹Con más precisión los términos ilocutorio y perlocutorio son establecidos por S. Suleiman de la siguiente manera: “Un acto de palabra *ilocutorio* se define, en primer lugar, por el objeto o el objetivo —digamos, la intención manifestada— del locutor que los pronuncia. Prometer, demandar, afirmar, agradecer, ordenar son actos ilocutorios que se distinguen los unos de los otros, antes que nada, por la intención que manifiestan, realizándolos, aquel que los ejecuta. (La intención manifestada por aquel que hace una pregunta es obtener una respuesta; la intención manifestada, por aquél que agradece, es su resonancia por una acción de la cual ha salido beneficiado, etc.). Si los actos de palabra ilocutorios se definen por la intención manifestada del locutor,

quiere convencerlo (o persuadirlo) de la veracidad de ese algo. Se puede ir más lejos: si la veracidad en cuestión es de cierto tipo (religiosa o moral, por ejemplo), se puede tratar de persuadir al interlocutor de que oriente sus acciones conforme a esta veracidad. En este caso la demostración no es más que un prelude a otro acto ilocutorio, que es la exhortación o conminación, y que es definible en términos perlocutorios como una tentativa de hacer que alguien haga algo para su propio bien (Suleiman 469).

De esta manera, se puede advertir que el *exemplum* es, por excelencia, un instrumento retórico de orden narrativo y valor analógico, el cual siempre que se reduce al ámbito didáctico oficial se puede poner al servicio de la religión o de la moral; pero, en general, más allá de este aspecto, este instrumento está al servicio de quien lo enuncia, lo que implica una aplicación dentro de un discurso retórico cualquiera. Esta aplicación se efectúa de acuerdo a los propósitos que el mismo enunciador establece. Por consiguiente, quien evoca un *exemplum* puede ser, incluso, un personaje completamente desconfiable y, no obstante, este instrumento retórico puede revelarse como un elemento de autoridad, dignidad y seguridad en el receptor, claro está, esta situación depende de la pericia discursiva, su elocuencia, de aquel personaje que detenta la palabra. Ahora bien, si sólo consideramos el primer punto (el entorno oficial) el *exemplum* se puede ver como un dispositivo de predicación, en su sentido más lato,²⁰ porque en el se contiene toda una sabiduría perenne de la vida que espera ser realizada o bien evitada —pero no es la figura

los actos *perlocutorios* se definen por el efecto que producen sobre un auditorio: persuadir, convencer, intimidar, hacer actuar a alguien de cierta manera, todos son actos perlocutorios” (468).

²⁰ Se trata de un procedimiento de predicación general, por un lado, es una predicación al uso de las élites, “cuando se dirige a los clérigos o religiosos y una predicación de corte, que se dirige al Rey y a su círculo de grandes señores, de grandes damas, de magistrados, de altos funcionarios y de hombres de letras” (Ricard 208); y por otro lado, es una predicación popular. El *exemplum* se ha secularizado y toma lugar muy eminente en la práctica del sermón “que es característica de la predicación destinada al «pueblo»; sin embargo, es necesario advertir que éste no existe más que bajo una forma oral de lengua vulgar” (Brémond, Le Goff, Schmitt 147) para alcanzar el grado de predicación general (*divisio extra*). El *exemplum* como procedimiento de predicación está “inicialmente ligado a la homilética [...], aunque como cuerpo independiente y ajeno del que la Iglesia se servía oficialmente a modo de ayuda literaria, fue produciendo un paulatino desplazamiento de lo didáctico a lo ameno” (Paredes 18-19).

del “héroe” del relato lo que se debe imitar o realizar, o, en su defecto, eludir o rechazar— y porque con él se efectúa una función persuasiva de un emisor sobre un receptor (este segundo caso también es válido para el punto más general), que consiste, exactamente, en que el receptor deba ejecutar o no un acto predispuesto por el emisor, pero, claro, respaldado en la autoridad, dignidad y seguridad que provoca el *exemplum*. Dentro del ámbito de la homilética, algunos críticos sostienen que el poder del *exemplum* reside en su valor ejemplar, ya que responde a la aclaración de una acción, de un caso, de una intriga de la vida de cualquier ser humano:

La ejemplificación del *exemplum* medieval tiene por objetivo todo cristiano, es decir, idealmente todos los hombres o, cuando se insta una especialización del sermón (y de sus *exempla*) en la dirección de tal o cual “estado” de la sociedad (prelados, monjes canónicos, ciudadanos, mercaderes, jóvenes, etc.), todo cristiano toma parte de esta categoría. El horizonte del *exemplum* es universal. (Brémond, Le Goff, Schmitt 32).

Como ya lo advertí arriba, el *exemplum*, ya sea como instrumento de predicación en el discurso (oficial) homilético y/o axiológico o, en general, como *probatio* de una argumentación o verdad que pretende demostrar algún enunciador, se manifiesta, en el discurso, mediante un relato breve (oral o escrito) insertado, mejor dicho, fusionado. Ahora bien, casi siempre existen fórmulas de llamamiento o evocación, y además, la introducción del relato que lo constituye, regularmente, provoca una variación temporal en el discurso: del presente al pasado, pero eso sí, siempre se indica con una marca discursiva: cambio de enunciación, de tono, y lenguaje; sin embargo, esta condición, efectivamente notoria —es decir, se advierte el fenómeno de intratextualidad para el caso del discurso escrito—, no perturba la asociación prueba-argumento porque, ya lo dije antes, estamos en un caso de *amplificatio* temática o ideológica. En fin, el *exemplum*, como parte de una enunciación retórica mayor, es susceptible de ilustrar o testimoniar a lo largo del relato que lo conforma

y, por consiguiente, a través de su incorporación en algún discurso de fines predeterminados, es posible arraigar en la mente medieval un concepto o una idea, o bien una tesis moral o religiosa, hablando más precisamente, una ideología. Por tanto, aquello que lo distingue de la simple calificación de relato, “no es la esencia [o contenido narrativo], sino la medida sobre la cual la tesis se hace transparente, inmediatamente discernible y comprensible [o sea, se persuade]” (Luoni 214). Es decir, un relato es un ejemplo si y sólo si éste realiza su función en el discurso del que forma parte: cuando se observa que el efecto perlocutorio se ha realizado en el plano del emisor-receptor.

Para aclarar el concepto de función del *exemplum* es necesario notar que aquel que lo evoca determina siempre su función y su carácter, no exactamente por el contenido narrativo (el cual tampoco se debe ignorar) que el relato presenta, sino por los elementos análogos o semejantes que éste le puede proporcionar en la defensa de su alegato. Esto significa que el relato enunciado adquiere el carácter de *exemplum* siempre y cuando tenga el sentido de prueba —específicamente, prueba artística—, en otras palabras, sea una *probatio* en el discurso que profiere el detentor de la palabra: desde la perspectiva o el referencial del enunciador (que resulta ser el del plano del emisor-receptor) el *exemplum* debe actuar como testigo de su propia argumentación. Si esta condición de prueba en la perorata es confirmada por el receptor, lo cual es lo idealmente esperado, se dice que su función se ha logrado, o sea, el receptor se ha convencido de la verdad o razón del emisor del discurso. Por lo tanto, la función del *exemplum* no sólo radica en adquirir el valor ilustrativo o testimonial para el argumento que se defiende (que cuando esto se alcanza, se hace evidente la *amplificatio*, pues la prueba aunada al argumento constituyen “una unidad temática e ideológica y los relatos insertos son una prolongación de las ideas propuestas en [la argumentación, razón o verdad que se está intentando defender]” (Manjarrez 187)),

también se funda en su capacidad persuasiva, ya que refuerza la acción de convencimiento que se ejecuta sobre el receptor del discurso.

En suma, en relación con la característica del *exemplum* de figurar como “relato ilustrativo” o “relato testimonial” breve en el discurso que lo contiene, se puede deducir que ésta también toma parte en la tarea retórica, aquella de que toda tesis intelectual, toda ideología pueda implantarse. Esta característica narrativa del *exemplum*, esto es, aquella condición de brevedad del relato²¹ dentro del discurso del que forma parte, tiene, entonces, una importancia fundamental, tanto en el proceso de difusión de dicho discurso, como en la realización y concreción de aquel. Dicho con otras palabras, la brevedad de la narración permite que los *exempla* sean aceptados, validados y comprendidos como tales sobre el discurso argumentativo del detentor de la palabra, más rápidamente por el público,²² que, en su mayor parte, está constituido por personas comunes y, quizá, analfabetas. Esta es, por consiguiente, una condición necesaria para el *exemplum* porque, en caso contrario, la amplitud exagerada de la narración exige modificaciones continuas en el discurso, hecho

²¹ El otro instrumento breve del sermón popular que alcanza un nivel de aceptación y, quizá, de más elevada asimilación y aceptación es el proverbio (v. *supra* n. 9): “Las *sententiae*, o dichos de hombres famosos, que comportaban sabiduría de forma condensada, fueron, a su vez, utilizadas a menudo en los sermones, y ellas también tiene su origen en la retórica [...]. Por otro lado, el empleo de los refranes a finales de la Edad Media y en el Renacimiento constituye una evolución dentro de la misma tradición” (Deyermond 176). En relación con el *exemplum*, el proverbio guarda cierto paralelismo en cuanto a la brevedad, “al recurso de las semejanzas, [y a] la enseñanza que se saca de ellos” (Bremond, Le Goff, Schmitt 55), pero a diferencia del *exemplum*, aquel es una frase, una sentencia, no un relato o cuento; y la crítica tiende a establecer una condición que no necesariamente se cumple: “la lección que se obtiene [del proverbio] es práctica (*comodum vel incomodum*), no espiritual, en el sentido religioso” (*idem*).

²² Esto es muy evidente en el ámbito de lo religioso y lo didáctico, pues los predicadores del siglo XIII, y en adelante, se dan cuenta de las ventajas del empleo de los *exempla*: “Son útiles para estimular la piedad de los fieles simples, para ganar la atención del auditorio, facilitar la comprensión y la retención de ciertos dogmas. Los teóricos enumeran las reglas que deben seguirse para su inserción en relación con el tipo de auditorio, la elección del *exemplum* y su aplicación” (Lacarra, *Cuentística medieval* 45). De ahí que haya otros procedimientos que utilizan los predicadores en la exposición de los *exempla* dentro de los discursos tanto orales como escritos —en el texto debe haber marcas precisas o implícitas que los infieran—, tales como expresiones corporales, gesticulaciones y variaciones tonales de la voz (onomatopeyas, gritos, silencios, interrupciones, voz alta o baja, etc.). Todos estos procedimientos pueden ser expresados en un adecuado contexto donde se realiza la enunciación discursiva, que por lo regular, se trata del sermón (público y culto,

que el enunciador no debe ignorar cuando su propósito es persuadir o disuadir a alguien con las palabras que departe.

Por tanto, con la brevedad narrativa de los *exempla* se obtiene su difusión y secularización en todas las esferas de la vida cotidiana:²³ “su prestigio se acrecienta cuando se considera que deben ser dirigidos hacia las personas incultas y rudimentarias. Así se convirtieron en medios, por los cuales los conceptos abstractos del espíritu [o de cualquier

en cierta medida). La finalidad es muy específica, se trata de atraer al público y captar su atención, no sólo con la exposición ejemplar, sino también con estos elementos escénicos.

²³ El *exemplum* medieval comienza a tomar su forma y función retórica entre los siglos VIII y IX; e inicia su esplendor en el siglo XII, que se prolonga durante todo el siglo XIII. Se desarrolla en un medio monástico con las nuevas ordenes religiosas de los siglos XI y XII, muy en particular, en la cisterciense. Más precisamente, el periodo de 1170 a 1220 es donde el *exemplum* medieval asienta su estructura, su función y difusión. Pero es, sobre todo, el siglo XIII donde la naturaleza del *exemplum* y sus nuevos papeles maduran. Lo anterior es consecuencia de la gran difusión (que es paralela al desarrollo de los textos didácticos) que de él se hace en casi todos los ámbitos sociales. Esta difusión es posible debido a la contribución de una serie de factores que crean las condiciones favorables para su desarrollo. Las órdenes religiosas surgidas en este siglo, franciscanos y dominicos, se abocan de lleno a la tarea de difundirlo mediante la predicación, motivados por las ordenanzas del Concilio de Letrán de 1215, las cuales “prescriben a los prelados atender la instrucción del pueblo” (Lacarra, *Cuentística medieval* 45). Ahora bien, su trabajo —no únicamente el de ellos— no sólo se enfoca sobre la difusión, también se orienta hacia la producción de tratados teóricos (*Artes praedicandi*) que enseñan cómo se deben difundir y tratar los *exempla*: “Son útiles para estimular la piedad de los fieles simples, para ganar la atención del auditorio, facilitar la comprensión y retención de ciertos dogmas [también en estos tratados se establecen las reglas] que deben seguirse para su inserción en relación con el tipo de auditorio, la elección del *exemplum* y su aplicación” (*idem*). A la vez, la producción de estos tratados tiene sus fundamentos en el humanismo del siglo XII donde se ha retomado y desarrollado muy ampliamente la retórica grecoromana, que permite, así, que el *exemplum* sirva de apoyo en la exposición doctrinal. Igualmente, en el siglo XIII se dejan sentir fuertemente las influencias orientales sobre todas las ramas del conocimiento. Esto permite abordar los materiales literarios, en particular, las colecciones cuentísticas, que conforman una fuente riquísima de relatos breves. Ahora con las condiciones propicias hay de donde tomar material que puede servir de *exempla*, y así surgen las denominadas colecciones de *exempla* por muchas partes de Europa occidental. Por otra parte, dentro del ámbito literario se observa un fenómeno bastante singular en el siglo XIV, los *exempla* van tomando independencia con respecto del marco que los encuadra, alcanzando una autonomía muy notoria en el siglo XV (esta situación les debe quitar, por consiguiente, el carácter de ejemplo). Además se empiezan a evidenciar signos de decadencia en ellos —decadencia no por la concepción del saber que propiciaba su utilización—, entre estos dos siglos, debido a la escasez de fuentes nuevas y al abuso en su empleo (muy especialmente por el uso excesivo del *exemplum* profano), que rebasa su auxiliar sentido didáctico y religioso, que la oficialidad le ha dado: “La vasta proliferación de *exempla* en los escritos y prácticas cristianas acabaron por alarmar a las autoridades religiosas y a algunos espíritus lucidos” (Luoni 215). Específicamente, su prohibición oficial como medios de predicación se registra en los Concilios de los siglos XVI y XVII: Trento (1545-1563), Sens (1528), Milán (1565), Bourdeaux (1624), Burgos (1624). La debilitación en el uso de los *exempla* se ve también consumada, hacia el final de la Edad Media, por la tendencia al “racionalismo cristiano” que lleva a los *exempla* a un rango de bromas, de anécdotas insignificantes, de cuentos vanos y profanos. Esta prohibición, por supuesto, no se asienta en el ámbito profano, puesto que aparecen casos de su uso en el teatro del Siglo de Oro, incluso en siglos posteriores.

otra índole] se hicieron transparentes a los *simplices*” (Luoni 214). Y es por eso que en el ámbito de los discursos homilético y axilógico, los predicadores populares apelan, una y otra vez, a ellos para mantener la atención de su auditorio mientras intentan entretenerlo, edificarlo y aleccionarlo. Pero la evocación de *exempla* está más allá de los discursos oficiales y además no se limitan al discurso oral en el que se insertan, en el discurso literario (el cual tampoco necesariamente tiene que ser el “oficial”), también son enunciados. Esta utilización literaria no modifica ni las características narrativas estructurales ni las retóricas, el *exemplum* tiende a manifestarse como un relato ilustrativo o testimonial breve y sigue siendo parte probatoria de un alegato que se quiere validar o demostrar.

Con ese sentido se advierte que los escritores medievales que lo usan, lo consideran como un útil elemento retórico para sus propuestas literarias y los predicadores, aquellos que lo abordan con esta orientación literaria, lo utilizan en sus discursos escritos como prueba de “una demostración de [algún argumento que tiene] un fin didáctico o edificante, no obstante, el *exemplum* mismo es engarzado en un texto que lo rebasa y no es un ornamento, sino es un elemento de éste” (Brémond, Le Goff, Schmitt 28). Por consiguiente, la presencia del *exemplum* (y otras formas retóricas que proponen las *Artes praedicandi*, como las *similitudines* o la *autoritates*, o bien, las *rationes*) tanto en el discurso oral como en el escrito se hace imprescindible para la predicación, así como para la nueva literatura naciente.²⁴

²⁴ Una vez consolidadas la naturaleza y las funciones del *exemplum* en los siglos XII-XIII, éstas están ligadas a un nuevo discurso, a una nueva palabra, que casi inmediatamente se vuelve objeto literario y cultural de gran circulación y consumación. Este papel literario del *exemplum* conlleva al surgimiento de las llamadas colecciones de *exempla* donde los relatos son recopilados fuera de todo contexto de sermones y tratados. El *exemplum* es engarzado en un texto englobante, pero “extraído de su contexto, aislado, transmitido aparte, separadamente” (Brémond, Le Goff, Schmitt 56). Para conformar una colección de *exempla*, éstos son tomados de la tradición escrita (*Dialogos* de Gregorio el Grande, vidas de santos o colecciones de *exempla*

Desde el siglo XIII el *exemplum* ha ocupado un lugar definido dentro las obras de instrucción, de edificación y de moral, las cuales integran una corriente literaria, que la crítica denomina literatura ejemplar. Se trata, según los estudiosos, de colecciones de *exempla* que siguen las prácticas de recopilación iniciadas “en el periodo clásico latino” por Valerio Máximo, así como aquellas desarrolladas en los pueblos orientales y, aún más, muchas de estas recopilaciones son fuente dónde las colecciones bajomedievales toman mucho material ejemplar. Ahora bien, la denominación de colecciones de *exempla*, es una calificación imprecisa porque vistos bajo esta óptica de colección el carácter y función del *exemplum* se anulan o no tienen sentido, es decir, en mi opinión, con el calificativo de colección se está definiendo la calidad de relato únicamente y, así, se trata más bien de colección de relatos amenos o didácticos o de cualquier otra especie. Por lo tanto, si se quiere clasificar a la literatura que recurre al ejemplo como elemento de composición, se deben dejar claras las características que lo definen como tal concepto. Dicho con otras palabras, estaremos ante un caso de literatura ejemplar cuando se evidencia expresamente que los relatos que se consideran en alguna obra medieval se han vuelto *exempla*. Y esto ocurre cuando y sólo cuando se demuestra que se hallan aunados en alguna argumentación manifestada en el discurso literario como prueba artística (en los términos retóricos que mencioné arriba), lo cual, así, se debe observar desde el plano del autor y lector implícitos, por supuesto, como proyección de un acontecimiento retórico análogo que se efectúa en el

anteriores, etc.); de la tradición oral o de una experiencia vivida por el predicador, de la cual se hace un relato. “Los dos primeros casos son los más frecuentes: el autor de *exempla* ha utilizado —pero lo más frecuente es que los ha reelaborado— relatos ya constituidos como tales. Estos pueden provenir de dos tradiciones, escrita u oral, perfectamente distinguida por los autores de *exempla*” (Brémond, Le Goff, Schmitt 86).

plano conformado por el (los) narrador(es) y narratario(s): los personajes detentores de la palabra sustentan sus razones o argumentos a través del uso de los *exempla*.²⁵

No obstante, es importante considerar la denominación de colección para observar que existen dos tipos de colecciones de relatos —mayormente didácticos—, una que tiene un fin meramente utilitario (por ejemplo, para los predicadores) porque son colecciones en las cuales los relatos están dispuestos con “un tipo de ordenación que favorezca y facilite su rápida consulta” (Lacarra, *Cuentística medieval* 45); son, por consiguiente, una fuente para los *exempla*. Por otra parte, se dan las colecciones en las que los relatos se distribuyen en un marco o historia-marco —dentro de algunas obras de este tipo el ejemplo sí puede tener lugar. Estas colecciones tienen grandes influencias orientales en cuanto a la técnica unificadora y a la inserción de los relatos, además de que presentan un carácter más artístico en cuanto a la elaboración. A este respecto M. J. Lacarra establece:²⁶

Una de las principales aportaciones de la cuentística oriental a Occidente consistió en proporcionar unos modelos en los que se enseñaba a contar y a integrar lo narrado dentro de unas estructuras superiores. La organización de una serie de temas dentro de

²⁵ El proceso de comunicación con fines persuasivos *propiciado* por los *exempla* cumple la doble misión persuasiva entre los emisores y receptores, es decir, el acto ilocutorio y el efecto perlocutorio son potencialmente realizables en correspondencia adecuada: “el plano de comunicación se duplica: el autor implícito emplea la persuasión con su lector implícito a través de un relato en donde la persuasión de los narradores en segundo grado se ejerce sobre su receptor” (Kantor 23).

²⁶ Un caso típico de la primera forma es aquél en el que los relatos pueden estar dispuesto en orden alfabético como lo están en el *Libro de los exenplos por a.b.c.* o en la *Tabula exemplorum*. Otras disposición es por temas morales como las obras de N. de Bozon, *Contes moralisés* o la *Gesta romanorum*. En cuanto a la segunda forma que presentan las colecciones de relatos, se tienen obras que surgieron propiamente en Europa, como *Disciplina Clericalis*, y también adaptaciones de obras de origen oriental como *Sendebat* o *Calila e Dimna* entre otras. Según A. Deyermond, “los rasgos estructurales y didácticos de más relieve en estas obras son los característicos en las colecciones de cuentos orientales y su objetivo es enseñar a los hombres a vivir virtuosamente, sobre todo con prudencia, en el mundo tal cual este se ofrece. Por lo que atañe a su estructura se dan tres tipos principales de pretextos para las narraciones: el relato de cuentos para prorrogar una sentencia de muerte (*Las mil y una noches* constituye la obra más conocida dentro de este tipo); la utilización de estos por parte de un maestro para responder a las preguntas que un discípulo le va haciendo (o la inserción de los mismos dentro de un argumento) constituye un procedimiento característicamente oriental; un tercer tipo, sin embargo, que consiste en la relación de cuentos para entretener un viaje o un periodo de espera tediosa, tarda en desarrollarse, y es propio del Occidente (*The Canterbury Tales* y el *Decamerón* representan esta última especie)” (*Historia* 178-179).

un marco general, mediante el cual se obtiene la unidad del conjunto, es un procedimiento muy utilizado por los pueblos orientales (“Introducción” 21).

Ahora bien, en este segundo tipo de colecciones, la forma discursiva, o sea, el marco, en la que se encuadran los relatos es definida por M. J. Lacarra de la manera siguiente:

Una narración-marco puede definirse como un conjunto narrativo compuesto de dos partes distintas pero unidas entre sí. La historia principal se ve interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos contados por los personajes de la narración inicial. Ésta última engloba a las anteriores como un marco encierra una pintura. En su forma más perfecta los cuentos insertados lo están en función de la narración que los encuadra, y cuya acción tratan de modificar, aunque no siempre es así. El carácter funcional de los cuentos insertados permite su movilidad y sustitución por otros, siempre que se respete la intencionalidad del conjunto. Por el contrario, el marco principal, de mayor o menor importancia narrativa, suele conservarse inalterado. Este procedimiento combinatorio implica una alteración temporal. La historia principal y las subordinadas se mueven en coordenadas temporales distintas; las historias insertadas suelen situarse en tiempo pasado como digresiones de la narración principal. Son hechos que el narrador vivió, escuchó, presenció, o leyó, y cuyo desarrollo temático viene condicionado por la historia-marco (*Cuentística medieval* 50-51).²⁷

²⁷ Por su parte G. Cándano, sin alejarse mucho de esta idea de marco, establece que “las colecciones de *exempla* están organizadas, idealmente, en dos partes: un marco narrativo —o hilo conductor— y un repertorio de *exempla*. No siempre exento de preámbulos, disertaciones, máximas y otros doctrinarios acompañados. Sin embargo en la práctica se presentan dos fórmulas estructurales diametralmente opuestas —nótese como la investigadora atribuye a las colecciones de relatos, que yo denominé arriba del primero y segundo tipos, colecciones de *exempla*: la primera se caracteriza por estar conformada a base de unidades de *exempla* sin ningún nexo aparente o marco que las vincule. La coherencia entre ellas depende, por ejemplo, de un eslabonamiento temático o de un ideario que ensarte un *exemplum* con otro de modo sutil, o bien de la índole inequívocamente ejemplar de cada uno de los *exempla* que conforma la obra. En el otro extremo, la segunda fórmula estructural de recopilaciones estriba en que sus *exempla* están insertos en un marco de referencia explícito. Esta delimitación narrativa (cuyo contenido es susceptible de poseer un importante valor literario o constituir un simple formulismo) puede ir desde un monólogo, hasta un encuadre novelesco o novela-marco, pasando por los diálogos didácticos, los monólogos camuflados de diálogos y otras formas mixtas. Es precisamente el marco de referencia el que encierra el mensaje unívoco, el que orienta la correcta interpretación de los *exempla* —cf. esta característica con la función de un marco con respecto de los *exempla* utilizados en un discurso mencionada arriba. El recurso utilizado para orientar el cauce de los *exempla* puede estar encarnado por una historia general —o un acontecimiento, o coyuntura, que ocurre en el presente—, en la que los personajes-narradores van contando, a su vez, historias acaecidas en el pasado, que puede llegar a ser tan lejano como sea necesario, y que se contrastan con los hechos actuales. Me refiero, sobre todo, a lo que se entendería como un «cuento de cuentos»” (*Estructura* 12).

Al tomar en cuenta la definición anterior del significado de marco resulta arriesgado afirmar que en alguna obra del segundo tipo se está considerando el *exemplum*, en primera instancia, porque se hace patente que marco y relato son dos unidades discursivas ajenas (que, en efecto, lo son desde el punto de vista estructural: son “historias con identidad propia” (Manjarrez 186)), lo que remarca que tenemos un relato y no un ejemplo, y, en segunda, porque si bien es posible advertir características de valor ejemplar en los relatos con respecto del marco, esto no es suficiente para deducir el carácter y función de *exempla*. Por consiguiente, si se quiere asentar la noción de marco en relación con *exemplum*, es necesario admitir la asociación retórica entre *argumentatio* y *probatio*, mencionada más arriba, y además, definir específicamente la función de dicho marco dentro del discurso literario que se expone:

La función que desempeña este marco es la de hilo conductor que encierra el mensaje adecuado del texto, es decir, que regula la orientación de las narraciones que se insertan, por lo que, tanto el marco como las narraciones intercaladas reiteran los códigos ideológicos establecidos por el marco, por lo que conforman una unidad temática e ideológica, lo que demuestra que los relatos insertos son una prolongación de las ideas propuestas en el marco (Manjarrez 187).

Por lo que respecta a las formas narrativas breves, por las cuales se manifiesta o materializa el *exemplum*, es importante señalar la naturaleza de los materiales que constituyen los “relatos ilustrativos” breves que, en la Edad Media, se pueden entender y usar como *exempla*. Estos materiales consisten de “todo el fondo narrativo y descriptivo del pasado y del presente” (Welter cit. por Palafox 11). Con más precisión, J. T. Welter afirma: “toda especie de relatos de cualquier proveniencia, tomados de la historia antigua o contemporánea, profana o sagrada” (*apud* Brémond, Le Goff, Schmitt);²⁸ quienes, en

²⁸ En consideración con el material que puede ser fuente para los *exempla*, la crítica hace una clasificación de éstos, como la propuesta por Welter y aquella de Brémond, Le Goff y Schmitt, por supuesto, se debe advertir que estos estudiosos se enfocan mucho en el ámbito oficial y califican a los relatos ya con el carácter de *exempla*: “Welter separa, primero, «dos grandes clases de fuentes»: (a) los «monumentos literarios», sagrados (la Biblia, escritos de los Padres de la Iglesia y de los escritores eclesiásticos medievales, vidas de santos, colecciones de milagros, relatos de apariciones) y profanos (obras literarias, históricas, poéticas y filosóficas de la Antigüedad profana y medieval, las crónicas, las leyendas, los cuentos orientales, las fábulas, los cuentos de animales, los tratados de geografía, los tratados *De natura rerum* o *De proprietatibus rerum*, los fabliaux). (b) «la experiencia personal del autor» (recuerdos y experiencias religiosas, tradiciones locales o universales, costumbres). El distingue doce tipos de *exempla* (de hecho diez, puesto que 8 y 9 se duplican): (1) el *exemplum* bíblico; (2) el *exemplum* devoto (piadoso), sacado, por ejemplo, de las *Vitae Patrum*; (3) el *exemplum* hagiográfico, se comprenden aquí los *exempla* sacados de los milagros de Nuestra Señora y de los milagros eucarísticos; (4) el *exemplum* prosopopéyico, representados, la mayoría de la veces, por un relato de una visión o de un viaje de algún viviente en el más allá, o por un muerto, o un personaje sobrenatural encarnado o reencarnado en una aparición; (5) el *exemplum* profano, sacado, la mayoría de las veces, de autores antiguos (Valerio Máximo, Séneca, Diógenes-Laercio, etc.) y más frecuentemente a partir del siglo XIV; (6) el *exemplum* histórico, constituido por el relato de acontecimientos históricos o de hechos y dichos de grandes hombres y sacados, mayormente, de las crónicas; (7) el *exemplum* legendario, proveniente de la mitología antigua, de leyendas nacidas en torno a personajes históricos —tal como Alejandro Magno—, de la literatura imaginaria (ficticia) actual (canciones de gesta, novelas bretonas, etc.); (8) el *exemplum* de origen oriental bajo forma de cuento o de fábula; (9) el *exemplum* moral o prodigio precedente de los relatos maravillosos de geógrafos y naturalistas; (10) el *exemplum* personal sacado de la experiencia del autor. Welter fue, sin duda, el estudioso que mejor exploró y conoció el mundo vasto y diverso del *exemplum*, su clasificación es rica en informaciones interesantes y la distinción entre *exemplum* libresco y *exemplum* «personal» (‘ de sí mismo’, si esta expresión no es muy agradable dado que confunde) es importante. Pero se trata más de un inventario que de una verdadera clasificación, por lo demás, muy detallada, heteróclita y, la cual mezcla los criterios. Nosotros —señalan Brémond, *et al.*— retomamos cuatro criterios para fundar una clasificación de los *exempla*, reducido cada uno a dos o tres categorías. (1) El primero es aquél del *origen* (o de la fuente) y, en relación con las grandes alternativas culturales de los clérigos medievales, distinguimos tres tipos: (a) los *exempla* de origen judeocristiano y cristiano antiguo (Biblia, Padres de la Iglesia, comprendidos allí, los fundadores de la Edad Media: Boecio, Casiodoro, Gregorio el Grande, Isidoro de Sevilla, Bède, vidas de santos); (b) los *exempla* de origen pagano antiguo, que no denominamos *profanos*, dado que sirven, en general, de lección religiosa cristiana; (c) los *exempla* de origen *moderno* comprendidas las historias sacadas de autores denominados *modernos* por los clérigos medievales (a partir del siglo XI y del Renacimiento carolingio) y los *exempla* «contemporáneos» de sus autores o compiladores, los que Welter llama *exempla personales*, esta última categoría puede ser desarrollada en algunos autores como Cesareo de Heisterbach. Aunque el procedimiento de ejemplificación haya generado un producto uniformizado a partir de estas herencias cultural y cronológicamente diferentes, se puede detectar ciertas particularidades de los *exempla* debidas a la especificidad del núcleo original: la estructura original de un apotegma monástico antiguo, de un dicho o hecho memorable antiguo, de un cuento popular puede encontrarse, más o menos en el *exemplum*. (2) El segundo criterio es aquél de la *naturaleza de la información*. Encontramos aquí, en gran medida, la distinción de Welter entre *exemplum* «literario» y *exemplum* «personal», pero de acuerdo con la indicación dada frecuentemente por el autor medieval, distinguimos al *exemplum* «libresco» introducido, mayormente, por *legi* (este tipo de *exemplum* puede ser “personal”), *legimus*, *legitur* y el *exemplum* de oídas introducido, en general, por *audivi* (o sacado más ampliamente de la experiencia personal y venido de las palabras tales como *memini*). Esta distinción da valor a los dos grandes modos de adquisición y de difusión de la cultura [...], el modo *escrito* y el modo *oral*, y recubre diferencias (secundarias pero reales) de estructura de los *exempla*. La autenticidad histórica del *exemplum*, su credibilidad apuntan hacia las dos grandes formas de autoridad cultural que se conocen en la Edad Media: la autoridad de la cosa *lue* (luego escribir y, en general, vehículo para el libro —en referencia, más o menos marcada, más o menos consciente, al carácter *mágico* del escrito y del libro) y la habilidad de la palabra de gente *digna de fe* (clérigos, ancianos, grandes personajes, etc.). Esta distinción se funda también en la importancia del *informador* en el *relato* (3). El tercer criterio es aquel de la *naturaleza de los personajes puestos en escena*: (a) seres sobrenaturales, (b) hombres, (c) animales. La primera categoría es, nos parece, relativamente restrictiva en los *exempla* que se consideran realistas y auténticos. Es, sobre todo, la última, la que constituye un caso aparte y genera un problema que

principio, tienen un origen expresamente distinto, lo que implica que existe una diversidad de formas narrativas breves que, sin embargo, deben ser convergentes para poder establecer, por un lado, el carácter de autoridad en los materiales; y por otro, la situación pragmática de la transmisión del saber —empírico y doctrinal—²⁹ o, en general, de la implantación ideológica entre el expositor y el destinatario.

El *exemplum* y sus definiciones

Así, luego de haber señalado las consideraciones y características más importantes sobre el *exemplum* medieval es necesario observar las definiciones más notorias que los estudiosos del concepto han postulado para ver hasta que punto el concepto se apega con aquellas cualidades.

Antes que nada, es importante tener en cuenta las observaciones que hace L. Godinas sobre la consideración de tomar el *exemplum* medieval como género (narrativo).

rebas a al *exemplum*: el *status* de animal en la cultura y la psicología del Medievo. El gran periodo del *exemplum* es aquel del humanismo gótico, que insiste sobre la oposición entre el hombre, hecho a la imagen de Dios, y el animal, incluso aquello que recurre frecuentemente al animal para tratar del hombre y que pertenece, aun, «a los tiempos donde las bestias hablaban». (4) El cuarto criterio es aquel de la *estructura formal y lógica* del *exemplum*, donde se puede, notablemente, distinguir dos grandes grupos: (a) el *exemplum* fundado sobre la analogía, la semejanza término a término (del tipo: “*lo mismo que... lo mismo*”) y que puede ponerse muy próximo a la *similitudo*, y (b) el *exemplum* fundado sobre la metonimia generalizadora (del tipo: “*ab uno disce omnes*”). Se podría, tal vez, también distinguir entre el *exemplum* breve, esquemático, tal como lo dan frecuentemente las colecciones de *exempla*, y el *exemplum* desarrollado, que se encuentra en algunos tratados o en algunas obras casi ficticias —imaginarias— (por ejemplo, la *Scal Coeli* de Jean Gobi). Pero hace falta, sobre todo, nos parece, insistir sobre la unidad de estructura (y de función) del *exemplum*. El sistema ideológico que le inspira la estructura formal, que lo hace un instrumento al servicio de este sistema, la retórica persuasiva que lo modela, todos estos elementos unificadores recurren hacer del *exemplum* una forma, más o menos, estereotipada. La constitución de las colecciones de *exempla* acentuó esta uniformidad” (Brémond, Le Goff, Schmitt 40-42).

²⁹ El saber en el Medievo tiene un carácter doctrinal: “Dos son la fuentes de toda doctrina —y el saber para el hombre medieval es, ante todo, eso: doctrina—, y estas dos fuentes son: “*praeceptis scilicet et exemplis*”. Y aún se puede decir que las dos se reducen a una sola, puesto que el ejemplo es el hecho cuya observación nos dará la ciencia, y el precepto es la sentencia en que, tras la observación del ejemplo, se destila el saber que de él se saca. Ejemplo y precepto son las dos caras de un mismo saber” (Maravall cit por Palafox 11).

En principio —y en eso coincido con ella—, el problema radica en las fuentes:³⁰ se tiene una gran confusión debido a que el corte narrativo de los relatos breves, que pueden servir como *exempla*, implica que, como se vio arriba, la forma narrativa breve no es única, es decir, existen diversas formas narrativas breves que pueden constituir un *exemplum*. Por lo tanto, se debe tener cuidado antes de imponer el carácter de género al *exemplum*. “Más que un género sería una función [eficaz] atribuida a relatos breves de distintas índoles” (12) dentro de un discurso en el que se argumenta una razón o verdad. Con ese sentido funcional sobre el discurso “el término aparece en las diferentes literaturas románicas [literatura ejemplar] referido siempre a un mismo tipo de narración”: *exemplum*, “que le impone una vigencia y una connotación muy específicas” (Paredes 18 y 20). Dicho con otras palabras por E. Palafox : “el *exemplum* (entendido en un sentido amplio) sólo puede existir como tal en la medida que contribuye a dar forma a ese todo que es en sí el *discurso ejemplar*” (25).

Dentro del conjunto de definiciones del *exemplum* medieval postuladas por la crítica es importante seguir —según mi opinión— las observaciones de L. Godinas, por un lado, a tratarlo como género; y por otro, las de Brémond, Le Goff y Schmitt, que descartan a aquellas que se apeguen a la definición del *exemplum* clásico; pero, claro, no eludiendo sus esenciales cualidades retóricas, las cuales se mantienen y manifiestan muy singularmente en el *exemplum* medieval.

³⁰ A este respecto J. Paredes advierte: “El problema fundamental se plantea cuando se intenta aplicar la terminología actual a las formas narrativas medievales. Porque realmente, esta equivocidad e imprecisión terminológica es una consecuencia directa de la propia confusión de los géneros narrativos del Medioevo [...]. Evidentemente, por lo que se refiere a la mezcla de los géneros literarios, los autores medievales fueron mucho más liberales y generosos que sus sucesores, en los que se acusa ya el largo proceso de reflexión sobre la narrativa llevado a cabo por la Europa románica renacentista” (Paredes 17-18).

Una de las definiciones más recurridas (no obstante restrictiva)³¹ por los estudiosos de la literatura ejemplar es aquella enunciada por J. T. Welter en *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*:

Por la palabra *exemplum* se entendía, en el sentido más amplio, un relato o una historia, una fábula o una parábola, una moralidad o una descripción que pudieran servir de prueba para apoyar una exposición doctrinal, religiosa o moral. Éste comprendería, según los compiladores mismos de las colecciones de *exempla*, no solamente las historias y las leyendas de origen sagrado o profano, las anécdotas extraídas de la historia de la Antigüedad clásica y de la Edad Media o sacados de los recuerdos del autor, de la tradición y del ingenio popular; además de las fábulas y los cuentos orientales, los relatos placenteros, las moralidades o las descripciones sacadas de los bestiarios o de los tratados de historia natural. En suma, todo el fondo narrativo o descriptivo del pasado y del presente” (*apud* Battaglia, “L’esempio medievale” 81 n. 1). “El debía encerrar tres elementos esenciales, a saber, un relato o una descripción, una enseñanza moral o religiosa, una aplicación de esto último al hombre” (*apud* Sotelo 38 n.73).

Los críticos afirman que el acierto de esta definición está, por una parte, en que “Welter fue sin duda quien estableció de manera firme la diferencia entre el material, —«un relato o una historia, una fábula o una parábola»— y su uso como *exemplum*, —«una prueba para apoyar una exposición doctrinal, religiosa o moral»” (Godinas 12). Por otra, en la finalidad explícita del *exemplum*: “una enseñanza moral o religiosa, una aplicación de esto último al hombre” (Sotelo 38). Estas condiciones son claras en su definición; sin embargo, su rango de aplicación, como se puede observar, se limita ámbito homilético y axiológico.

Otra definición más amplia que la anterior, pero aun restrictiva y limitada al mismo ámbito, a pesar de que en los criterios que los llevan a la definición se ventile que pretenden rebasarlo, es la de los medievalistas Brémond, Le Goff, Schmitt, quienes definen el

³¹ Definición restrictiva en el entendido considerado por E. Palafox, es decir, “al utilizar parámetros formales y temáticos que lo convierten en parte de una clasificación más amplia” (16-17). En este sentido, la estudiosa alude que estos medievalista centran su definición únicamente dentro del ámbito de lo religioso y lo moral.

exemplum medieval como “un relato breve considerado como verídico —según L. Godinas, verídico, «puede significar», para el caso, «verosímil»(13)— y destinado a insertarse en un discurso (por lo general, un sermón) para persuadir a un auditorio mediante una lección de salvación” (37-38). Esta definición se basa en nueve criterios establecidos por los estudiosos luego de haber analizados una serie de definiciones del *exemplum* medieval:

(1) el carácter *narrativo* del *exemplum*, lo que conduce a remplazar a éste en el estudio de los géneros y formas literarias narrativas medievales y, desde el punto de vista del análisis estructural, a situarlo en la *lógica del relato*. Este hecho esencial conduce a plantear el problema del tiempo del *exemplum*. Este tiempo, que es aquél del diacronismo narrativo y, de cierta manera, aquel de la historia terrestre, debe articularse sobre el tiempo, a la vez retrospectivo y escatológico de las *auctoritates* y sobre la atemporalidad de las *rationes*; (2) la *brevedad de la narración*, y bajo esta consideración, el *exemplum* entra en la categoría del relato breve [...]. Sin embargo, ofrece, a veces, una cierta amplitud. Y, sobre todo, su brevedad se debe en gran parte al hecho de que aquello que es obtenido, en general, es una caneva escrita, por lo que el *exemplum* contado oralmente debe ser más largo; (3) la *veracidad* o la *autenticidad*, es decir, lo que el relato refiere en el *exemplum* es, todas las veces que sea posible, afirmado como *histórico*, como refiriendo realmente el pasado o, en el caso del *exemplum* animalesco, como poseyendo las cualidades de lo que realmente ha pasado; (4) la dependencia relativa del *exemplum* con respecto a un discurso en el que viene a integrarse como un elemento conformando un todo, pero un todo subordinado a un conjunto englobante, es decir, un *collage*; (5) el hecho de que el discurso englobante es a menudo un sermón: hay una conexión estrecha entre el *exemplum* medieval y la predicación y los *exempla* no homiléticos aparecen frecuentemente en el análisis como proferidos en su discurso de tipo homilético, por pseudo-predicadores; (6) la *finalidad* y la *tonalidad* del *exemplum*, que son la persuasión y la retórica de la persuasión; (7) la existencia de un referente entre un locutor y un alocutario, pero este alocutario es un *auditorio* particular, aquel de los fieles o de los discípulos, a los cuales se les da; (8) una *lección*; el *exemplum* es *didáctico* y la retórica de la persuasión, en la que toma relieve, es una retórica pedagógica; (9) la finalidad de esta pedagogía que no es más que una buena conducta (de ahí la insuficiencia de la caracterización *moralística* del *exemplum*), ni la diversión (el empleador del *exemplum*, que se deja llevar por esta inclinación, pervierte la finalidad del *exemplum*, tomando por finalidad lo que no es más que un medio), ni la dicha terrena del oyente, sino su *salvación* eterna: el *exemplum* es dominado por el deseo de los fines últimos del hombre, es, si se permite la expresión, un dispositivo escatológico (Bremond, Le Goff, Schmitt 36-37).

Esta definición se funda, afirma E. Palafox, “en el conjunto de los géneros y formas narrativas de la Edad Media” (13). Y por otro lado, A. Biglieri admite en el término el carácter de género, y afirma que las definiciones del *exemplum* dadas por Welter, Brémond

y Keller “se muestran conformes a lo esencial”, es decir, la forma es un relato más o menos breve; el contenido, una lección o exposición doctrinal; y su función es persuadir y enseñar. Pero agrega, que en la definición de Keller hay dos propiedades más que realzan la naturaleza del *exemplum*, éstas son la carencia de ambigüedad y la moralización única (119).³² Nuevamente, el estudioso, al redundar sobre las definiciones mencionadas arriba, no se sale del rango de la oficialidad.

Dos definiciones, que están muy próximas entre sí, son las definiciones de M. J. Lacarra y M. Haro Cortés, quienes se mantienen dentro del ámbito homilético (esto se observa muy claro en M. J. Lacarra, menos notorio es en la otra estudiosa), además, en sus

³² J.E. Keller define el *exemplum* de esta manera: “Un *ejemplo*, es por definición una pieza —el crítico infiere que es de corte narrativo— corta de ficción, libre de ambigüedad y con una moralización única, para enseñar una lección. Se esperaba que los *Exemplos* fueran claros y simples en su estructura y que no fueran ni desordenados ni complejos en su enunciación”. Además agrega que “las interpretaciones espirituales eran a menudo incluidas, pero su grado de complejidad era generalmente bajo, porque se esperaba que las personas incultas entendieran la lección moral (2). En cuanto a la idea de la carencia de ambigüedad que resalta en la anterior definición, ésta se acerca a una de las características que G. Cándano atribuye al ejemplo, la “univocidad”, después de definir el concepto. En principio, para llevar a cabo su definición (la cual se alude, de lo comentado a continuación, que está limitada al ámbito oficial), ella declara que se trata de una conceptualización metódica que se basa en la fijación de tres categorías: (A) “conceptos generales”; (B) “peculiaridades fundamentales”; y (C) “clases de *exempla*”. Con la primera, (A), lo que hace es retomar observaciones de otros estudiosos para fincar una definición, de éstas ella advierte que el *exemplum* tiene el carácter de un texto, que ilustra o revela algo, que si es saludable o edificante, tiende a convencer o a ser imitado, en cambio, si es malo, tiende a ser repudiado (*Estructura* 22-23). Una vez asentadas estas características, ella lo define así: “Un *exemplum* es un escrito (que eventualmente puede ser expresado —y aun recreado— oralmente) que arroja luz al entendimiento, aclara un punto o materia o descubre o manifiesta lo ignorado o secreto, de tal modo que, si es particularmente provechoso para el bien del alma o incita a la virtud, puede reducir a uno a que reconozca una cosa y la siga, mas si es dañoso o nocivo para el bien público o el particular, puede ser juzgado como indigno de ser imitado; es entonces susceptible de ser desechado, repelido o de despreciado” (*Estructura* 23 n. 13). Por lo que respecta a la segunda categoría, (B), con ésta ella impone características al *exemplum*, nos dice que éste es (a) breve; (b) didáctico; (c) que esta supeditado, en su contenido, a contexto globalizador; (d) que es útil como prueba para sostener un discurso moral, doctrinal o religioso; (e) es carismático, o sea, que “parezca provechoso, benéfico, útil, si se le presta atención; que tenga prestigio como entidad bienhechora; que el lector o el oyente lo identifiquen con su propia experiencia vital [...], así como que sea incorporado a su conciencia”; y finalmente (f) el *exemplum* debe ser unívoco, es decir, debe cumplir la condición de eliminar la posibilidad de tener más de una interpretación, “ya que de otro modo se dificulta la incitación al lector o al auditorio para que sean seguidos un precepto doctrinario o una norma moral, o bien rechazado un pecado o un defecto. Esta particularidad influye en el grado de credibilidad que pueda tener el *exemplum* y/o la institución o individuo que lo presenta” (*Estructura* 26-31). Y en cuanto a la categoría (C), con ella determina las fuentes, por consiguiente, ella dice que un *exemplum* puede manifestarse, en términos latos, como (a) un relato, (b) un cuento, (c) una advertencia, (d) una alegoría, (e) una anécdota, (f) un cuento piadoso, (g) una descripción, (h) una fábula, (i) una hagiografía, (j) una leyenda, (k) un milagro, y (l) una parábola (*Estructura* 33-34).

definiciones tienden a equiparar el *exemplum* con el relato didáctico y, aún más, en sus propuestas el ejemplo se ve como algo aparte del discurso que lo contiene. Estas definiciones surgen no sólo del contexto general de la literatura sino también del contexto literario propiamente español —M. J. Lacarra se refiere a las obras que tienen un amplio rango de características de espejos de príncipes (*apud* Palafox 10 n.1). Ahora bien, M. J. Lacarra define el *exemplum* desde una perspectiva amplia y otra restrictiva: por un lado, en la primera establece que el *exemplum* es “toda forma breve, narrativa o no susceptible de servir de prueba o no para un argumento religioso” (*apud* Palafox 17); por otro lado, en forma restrictiva, la estudiosa parte de considerar el *exemplum* como conformante de

un conjunto más amplio que abarcaría lo que ella misma designa “formas breves” (dando por entendido que todas ellas poseen un carácter ejemplar). Para su clasificación, utiliza como base cinco categorías tomadas de la preceptiva retórica vigente en la Edad Media y, para ilustrar cada una de ellas, se sirve de los ejemplos del *Libro de los gatos*. Estas categorías son las siguientes: *exemplum*, *fábula*, *allegoría*, *descriptio* o *descripción de costumbres de animales* y *similitudo* (*apud* Palafox 17).

Con base en la clasificación de estas cinco categorías, M. J. Lacarra define el *exemplum* como una “«narración breve de un acontecimiento, presentado como verdadero y sucedido una sola vez a personajes humanos», de la que se extrae una enseñanza cuya finalidad última es la salvación eterna y que puede tener distintos orígenes, tanto cultos como populares” (*idem*).

Por su parte, M. Haro Cortés, siguiendo la propuesta de M. J. Lacarra añade en su definición algunos puntos considerados por Brémond, Le Goff y Schmitt —aunque no se sitúa en el ámbito homilético, al observar las opiniones de estos medievalistas se orienta solamente hacia el punto de la enseñanza: “una forma breve (generalmente narrativa,

aunque puede no serlo), que versa sobre materia de índole bien diversa y procedente de multitud de fuentes con carácter intratextual y que, a modo de prueba comparativa, transmite una enseñanza [...], el carácter autónomo y plenario de esta forma breve aumenta su adaptabilidad a diversos tipos de contexto. Esto traerá consigo el establecimiento de unas relaciones entre el *exemplum* y el espacio oral/textual que lo acoge” (*apud* Palafox 17 n.12). Como se puede advertir de la última parte de su definición, ella insiste en subrayar una diferencia concreta entre el *exemplum* y el discurso que lo acoge.

En cambio, E. Palafox propone su definición, advirtiéndole que tomará el concepto de *exemplum* en un sentido aún más amplio que M. J. Lacarra y M. Haro Cortés; “considerándolo como una estrategia discursiva”³³ que consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o un conjunto de ideas” donde el tipo de discurso al que pertenece lo llama *discurso ejemplar*.³⁴ Y así, bajo esta noción, afirma:

³³ E. Palafox hace claro que estrategia es tomada en el sentido que M. Foucault establece en *Arqueología del saber*: “como una «manera regulada» de poner en obra ciertas posibilidades del discurso” (20 n. 14). Con base en esta consideración, ella pone al *exemplum* como estrategia discursiva porque hay una reactualización “de enunciados pertenecientes a otros dominios del discurso” (*idem*). Donde el término “reactualización” es tomado según M. Foucault como el acto de “reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación nuevo para él” (*apud* Palafox 20). También advierte que reactualización tiene que ver con “el mecanismo o episteme de la semejanza”, que M. Foucault explica en *Las palabras y las cosas*. Este otro término se relaciona con la “idea de que el mundo es un gran texto acabado y escrito en distintos planos que se relacionan unos con otros. Esto hace que las similitudes, entre los elementos de un plano y otro, puedan adquirir el valor de signos (indicios) útiles para la develación de los secretos del cosmos —en este caso está argumentado la condición analógica de su definición. Estas propuestas foucaultianas son consideradas, para fincar una definición más amplia para el *exemplum*, por la estudiosa, advirtiéndole que en el Medievo se tiene la concepción del mundo como un libro o un texto.

³⁴ La finalidad de tratar al *exemplum* —advirtiendo E. Palafox— como estrategia de tipo foucaultiana radica en la funcionalidad ideológica del término *exemplum* usado en la Edad Media. Es decir, usado como elemento importante de un discurso particular: el discurso ejemplar; el cual “contribuyó al establecimiento de una serie de relaciones de poder que sirvieron para consolidar las dos más importantes instituciones medievales: la Iglesia y el Estado” (18). Dicho con pocas palabras, el *exemplum* pertenece al discurso ejemplar, que a su vez, éste está contenido en un discurso más general, aquel “espacio privilegiado en el que se registran las relaciones de poder” (*idem*). Donde las relaciones de poder, “en el marco de la concepción del discurso”, “desempeñan un papel productor y no represor, funcionan en el interior de todo lo que ordena y, dado que son inmanentes, participan de modo fundamental en las codificaciones de toda cultura” (*idem*).

Es precisamente el carácter de estrategia discursiva, inherente a la existencia misma del *exemplum*, el que permite estudiar, bajo un mismo rubro, tipos de discurso aparentemente tan disímiles como son: las vidas de los santos, los milagros, las leyendas, los castigos, los mitos, los apólogos, los cuentos folclóricos, los *lais*, las fabiellas, las fábulas, los *fabliaux*, las descripciones de los bestiarios, etc. [...], a fin de cuentas, esa estrategia que es el *exemplum* (entendido en un sentido amplio) sólo puede existir como tal en la medida que contribuye a dar forma a ese todo que es en sí el discurso ejemplar. De ahí la importancia de estudiar el conjunto completo: prólogos, “marcos” narrativos o enunciativos, relatos, descripciones, disquisiciones, sentencias, ilustraciones, etc., pues sólo así puede llegar a entenderse en su verdadera dimensión el papel estratégico que desempeñan los *exempla* cuando se utilizan en un cierto texto y lo que este tiene de específico, en tanto que discurso ejemplar. (19 y 32).

Del concepto foucaultiano de discurso E. Palafox agrega cuatro características a su definición:

1) *Teatralidad*. Consiste en las marcas textuales remitidas al momento de la enunciación, es decir aquellas formas de “representar y de aludir a la voz, a las maneras de usarla, a su importancia para lograr ciertos propósitos y a las consecuencias que trae consigo su presencia en una determinada situación” (Palafox 21).

2) *Autoconciencia*. Consiste en todos aquellos elementos que remiten a la recepción y que se manifiestan durante las reflexiones introductorias, las argumentaciones, así como en los contextos de los relatos y descripciones. Con estos elementos se explicita “lo que tiene de específico un determinado texto ejemplar” (Palafox 24). Lo específico o especificidad de los textos ejemplares constituyen la *ejemplaridad* que “es el resultado del conjunto de objetivos pedagógicos y de modelos retóricos, literarios e ideológicos que, por medio del texto ejemplar, se busca inculcar en la mente del receptor, depende de la época y de las tradiciones textuales en que se inscribe cada obra en concreto, pero también, en gran medida, de los intereses y objetivos del (o los) que fue(ron) su(s) autor(es) o compilador(es)” (Palafox 25).

3) *Didactismo*. Se constituye por “una serie de temas y recursos comunes a todo discurso ejemplar”. “Tiene que ver ante todo con la necesidad de probar que el contacto, ya sea oral o escrito, con un determinado discurso, redundará en beneficio de sus oyentes y lectores. Pues la promesa de este efecto benéfico es la que justifica y hace aceptable y «deseable» un determinado discurso ejemplar” (Palafox 26 y 25). Esta característica del del discurso ejemplar es condición necesaria para que haya *ejemplaridad*, que se diferencia de aquel en que se constituye por elementos textuales que remiten a la razón.

4) *Figuralidad*. “Es la relación del *exemplum* con la Redención” (Palafox 27). Los relatos, imágenes e ideas que aluden a los contrastes de la dialéctica de los contrarios (el bien y el mal, la salvación y la condenación, el alma y el cuerpo, etc.) son formas de esta característica.

La definición de E. Palafox y los criterios en los que la apoya resultan convincentes y consistentes, en gran medida, con las características del *exemplum* que señalé arriba; sin embargo, a mi juicio, el carácter amplio que le atribuye (no se exigen restricciones) podría conducirnos, al estudiar el concepto de *exemplum* en alguna obra dada, a caer, si no se tiene cuidado, dentro de grandes problemas de determinación del concepto. Pienso que la dificultad radica en no acotar las cualidades del material que podría funcionar como *exempla*; es cierto que la estudiosa específica que con su definición aquel material no se restringe, incluso el material que enumera es de orden narrativo (v. *supra* p. 40). Sin embargo, no queda claro hasta que punto se debe considerar el rango del material que tiene potencial de *exempla*, pues con el sentido de “estrategia discursiva” que infunde en su definición, el material que serviría de fuente de ejemplos abarcaría casos de no brevedad narrativa, de protonarración (como la alusión cuasinarrada o la descriptiva), incluso aquel material que por antonomasia es breve: el refrán, la sentencia, entre otros. En este sentido,

considero que el material de corte narrativo y de brevedad de los relatos ilustrativos o testimoniales que proponen los críticos Welter, Brémond *et. al* reúne las características de “narración plena” (la estructura narrativa de los relatos, por lo general, gira en torno a los esencial: aparecen personajes, se expone una situación en un determinado ambiente y se desarrollan las acciones hasta un desenlace o no, lo que significa que los *denotata* tienen una cualidad completa), con la cual, estimo, se debe materializar (debe ser la forma de) el *exemplum*. En suma, por el hecho de que en las definiciones dadas por la crítica se quiera alcanzar una generalización, se implica, como consecuencia, que ellas tengan un alcance muy limitado o, por el contrario, muy flexible para el estudio de las obras literarias en las que se pretende contemplar el concepto de *exemplum* medieval. Esto se manifiesta porque obedecen ciertos criterios que las particularizan o no determinan fronteras y, así, por lo general, sus definiciones no siempre pueden ser aplicables a cualquier obra, sobre todo, cuando en éstas se rebasa los criterios en los que se fundan aquellas definiciones o no aparecen los elementos que se exigen en ellas.

Ahora bien, con base en todas las observaciones anteriores sobre los *exempla* y considerándolos dentro de una composición literaria (discurso escrito) que los contempla; deduzco, entonces, que cada *exemplum* debe tener una forma no única y una distribución (su estructura en el discurso), más o menos precisa, en el discurso literario que los contiene, sobre el cual, éstos han de tomar ese carácter de ejemplo y realizar una función específica, por supuesto, todo esto determinado en consideración estrecha con la finalidad ideológica (o temática) que se manifiesta a lo largo del discurso que los encuadra porque finalmente el detentor de la palabra es quien define las condiciones. La forma en la que se observan, en principio, es aquel “relato ilustrativo” o “relato testimonial” breve —, por lo regular, en cualquiera de las diversas formas narrativas breves sugeridas por la crítica—; su

distribución se nota por la integración (puesto que se manifiesta el fenómeno de intratextualidad) que se hace de ellos en el discurso, aunándose a la argumentación que tiende a validarse o demostrarse al discurrir dicho discurso, lo que significa que estos relatos se ponen en paralelo con el marco conceptual que les da lugar (el *exemplum* se pone en relación con la *causa* (Lausberg 349)), debido a su carácter analógico: resultan ser su amplificación del tema o asunto que se trata en alguna parte o en todo el discurso. En una palabra, se presentan en el momento en el cual algún detentor de la palabra (por ejemplo, un personaje que defiende alguna posición específica) necesita un elemento probatorio, una ilustración o un testimonio, en su argumentación, de tal manera que aquel argumento y este relato traído a cuenta se consideren en conjunto ideológico (lo que significa que se hallan en relación estrecha el plano analógico y el plano argumentativo) dentro del discurso, y en seguida, el “relato ilustrativo” breve tiende a tomar el carácter de *exemplum* y a funcionar exactamente como tal cuando se va induciendo persuasión en los receptores del discurso: el lector implícito en plano superior del discurso literario y los personajes receptores del discurso del plano interior, o sea, conforme se va narrando dicho relato, se va ilustrando el punto en cuestión del argumento que se perora, lo que provoca que también se vaya produciendo un efecto suasorio sobre el destinatario —en ambos planos: sobre el que se efectúa, el interior, y sobre el que se proyecta, el superior, es decir, el proceso retórico de ilustración-persuasión del argumento es invariante al pasar el referencial de observación de un plano a otro— del discurso enunciado. En principio, estos son los criterios sobre los cuales fundaré el estudio de la estructura y función de los *exempla* en la diatriba del arcipreste a don Amor, más abajo, en el Capítulo III; no obstante, siempre tendré en consideración las propuestas y los resultados de la crítica, incluso, me apoyaré de elementos de éstos que resulten pertinentes para mi propósito.

CAPÍTULO II

ACERCA DEL LIBRO DE BUEN AMOR

Buscando entre la paja a la unócula aguja de oropel,
me di cuenta cuando la encontré,
que otros, antes que yo, ya la habían encontrado.
¡Qué desilusión!
Será que el modo con el que la busqué
¿No era el más apropiado?

F. C.

Criterios ruizianos de composición

Es bien conocido que el siglo XIV es un muy peculiar dentro de la historia de Europa occidental. Es un siglo de crisis sociales que repercuten en todos los órdenes humanos. Los grandes cambios económicos y comerciales propiciados por el ímpetu burgués, las acérrimas pugnas por el poder político y económico entre la nobleza (y, claro, también entre la Iglesia y entre la misma burguesía naciente), las constantes guerras, la corrupción eclesiástica, la pobreza extrema, el hambre, la marginación y las epidemias mortales generan una serie de crisis de tipo económico, político, demográfico, religioso y, sobre todo, se destaca una notable crisis de tipo axiológico. Cada individuo de esta época lleva en la memoria la implantación ideológica del “pecado y sus irremediables consecuencias escatológicas” (Cándano, *La espiná* 18); sin embargo, las extremadas condiciones sociales que padece generan en él un desconcierto interno: la realidad objetiva que registra y siente no se ajusta con la realidad (aparente) ofrecida por el dogma religioso. Su adaptación a ese medio hostil implica, por consiguiente, la adopción de actitudes sociales y morales de sobrevivencia más instintivas que éticas, por supuesto, actitudes que son, de alguna manera, inestables y egoístas.

Es así que la confusión, el caos y, por supuesto, su consecuencia, la promiscuidad, palpitan en el comportamiento social y espiritual. No pocas mujeres y hombres de este siglo

ponen a flor de tierra todos los asuntos y valores humanos, y la corrupción humana se opone abiertamente a las buenas costumbres, a la moralidad. Aquello que siempre se ha acallado, reprimido y combatido se hace ahora cotidiano, convive con los buenos principios y esa es la forma del vivir:

[Es una] época en que se exteriorizan ya las disensiones en materia religiosa y en la que, como en todas las de transición, hacen crisis normas y principios y afloran en contraposición vicios y virtudes, flaquezas y heroísmos, en una turbulenta exaltación de pasiones que tan certeros blancos habría de ofrecer a la siempre expectante y dispuesta crítica, que ataca instituciones que, al menos en público, fueron antes respetadas (Mateo 485)

Y la Iglesia católica, a pesar de seguir rigiendo, en gran medida, la mentalidad medieval con su vetusta prédica de temor, es uno de los principales “blancos” de la crítica social porque muchos de los representantes de esta institución religiosa son el vivo ejemplo de la decadencia. Ellos, como mucha gente, resaltan con sus acciones el perjurio, el robo, la mentira, el fraude, la codicia, la astucia, la lascivia y otros “males” morales y sociales, los cuales se anteponen a los valores ejemplares que con alta voz proclaman; en una palabra, ellos tampoco se salvan de romper el dogma moral y religioso impuesto por su propia institución a lo largo de varios siglos, es decir, de caer en el pecado.

Esta situación social, como es de esperarse, se proyecta también en el ámbito literario; producciones como el *Decamerón*, en Italia, los *Cuentos de Canterbury*, en Inglaterra, y, en España, el *Libro de buen amor* y las obras de don Juan Manuel, de Pero López de Ayala y de Sem Tob de Carrión son ejemplos de esto. Ellas tienen, aunque, claro, con distinto estilo, el mismo fondo temático, porque cada uno de sus autores es un hombre de su tiempo y un agudo observador de su entorno; ellos lo perciben ampliamente y conocen bien toda su mecánica y, por supuesto, su reacción ante ese mundo que viven es su

obra.³⁵ Como escritores se apoyan necesariamente en la tradición literaria y retórica que les antecede; no la niegan, sino que la utilizan a su modo; se toman ciertas libertades en la

³⁵ A diferencia de otros países europeos, en España, la participación del “pueblo” en las luchas por el poder es mínima, más bien es el que paga las consecuencias (es “carne de cañón”) de las guerras provocadas por las pugnas intestinas de la alta nobleza. Esta crisis nobiliaria se manifiesta plenamente en la vida de don Juan Manuel porque, por un lado, él pertenece a ese grupo privilegiado que no quiere perder su posición ante el empuje de los nuevos sectores pudientes y, por otro, porque él no acepta ser un “segundón”; él cree tener los mismos derechos reales que los aspirantes directos al trono, por consiguiente, debe ser partícipe de la lucha por la corona —claro, a través de sus descendientes. Y así lo hace desde dos frentes: como noble ambicioso y como escritor. Por lo que se refiere al primer caso, M. R. Lida nos dice que su accionar político y social no es nada envidiable; ya que este hombre tiene una “borrascosa y nada ejemplar vida pública de noble levantisco, poseído de codicia y arrogancia poco comunes aun en su casta” (*La idea* 208). Mientras que como escritor tiene mayor prerrogativa para sus ataques hacia a la figura regia; escribe bajo un tono serio y comedido, pero en el fondo sus intenciones son concretas. “Ello queda patente en *Armas* en que humilla brutalmente a la realeza castellana con ocasión de la muerte de Sancho IV” (Rodríguez-Puértolas 49). Lo mismo sucede en *El conde Lucanor*, donde se evidencia sutilmente que “la nobleza de sangre queda subordinada a la posesión de la sabiduría” (Palafox 69). También en esta obra se hace patente la postura auténtica de este alto noble, pues “parece bastante claro que la trayectoria de Juan Manuel sigue una línea determinada y sin confusiones posibles: la de su enriquecimiento personal y familiar, la de *llevar su pro adelante*, la lucha continua por el incremento de su poder económico y político, la cual no excluye, desde luego, la seriedad de otro propósito importante: lograr la salvación de su alma. [...] [Aunque] el orden de beneficios [intenciones] derivados del libro sea: (1) *honras*, (2) *faciendas*, (3) *estados*, y sólo en cuarto lugar *salvar las almas*” (Rodríguez-Puértolas 50-51). Por lo que se refiere al canciller Pero López de Ayala, su vida y su obra “están indisolublemente unidas a las alternativas de la guerra civil y la política castellana que, en la segunda mitad del siglo XIV, llevan al encumbramiento de la casa real de los Trastámara” (Orduna 9). Esto es, el canciller vive también la crisis nobiliaria generada por la lucha entre Enrique II y Pedro I (él mismo pasa del bando del rey don Pedro al de Enrique de Trastámara cuando aquel fue prácticamente derrotado); porque su mundo es el de los privilegiados, no obstante, desde allí con su producción literaria exhibe la manifestación decadente de los poderosos. Muy particularmente el canciller de Ayala lo hace patente en el *Rimado de Palacio* donde, por una parte, con tono serio y franco, y a veces intercalando fragmentos satíricos, presenta los males de la Iglesia y la realeza e, incluso, la de los subordinados inmediatos de éstos: eclesiásticos, privados, consejeros, recaudadores de impuestos, mercaderes y caballeros. En suma, lo que exhibe en su *Rimado* son “los males del mundo” como los llama él. Por otro lado, no descuida la parte doctrinal —dedicado especialmente a los monarcas—, es decir, la parte donde se trata a la religión y a la moral como herramientas fundamentales de justicia a nivel social y espiritual. De su exposición en el *Rimado*, nuevamente, como en el caso de don Juan Manuel, se puede deducir que Pero López de Ayala funda la intencionalidad de crítica social en su facultad de erudito. Esto también se percibe en los *Proverbios Morales* de Sem Tob de Carrión bajo una suma de proverbios que surgen a través de la reflexión sobre la problemática social. El “rabí” no impone un tono imprecatorio ni satírico en esta obra, sin embargo, el hecho de que con gran habilidad y originalidad toque una serie de temas graves con una meditación moral de “apariencia quizá zigzagueante pero plausiblemente coherente” (Díaz-Mas 62); señala ya un inconformismo en contra de las incongruencias sociales que se manifiestan, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XIV. Ahora bien, en los *Proverbios* él no puede asumir una postura tan abierta como la del canciller de Ayala o la de don Juan Manuel porque, en principio, él es miembro de una minoría, los judíos, y está expresamente en una tierra que no es la suya; pero él no es cualquier judío; él es uno de los favorecidos por el propio rey. De ahí que sea prudente, diplomático y hasta cierto punto servil con su dedicatoria al rey Pedro I. Sin embargo, su intención, antes que nada, es establecer “una reflexión ética problemática y exigente para una sociedad espiritual —a la que llama *fidalgua* por oposición a villanía, pero ciertamente no pensando en meros términos de posición económica o social—, una ética sin retribuciones absolutas ni sombra de falsas ilusiones, y que también por su forma se sitúa lejos de los consejos para el gobierno de la pura vida doméstica —en el otro extremo de los espejos de príncipes— que solían menudear en la literatura gnómica” (Díaz-Mas 75); pero después de esto, su intención es la vital: “to protect the privileges of the upper sector of the Jewish community or at least, to avert any impending erosion of

composición y sus propuestas literarias resultan únicas, incomparables e irrepetibles. Éstas están cargadas de una originalidad en el manejo de esas técnicas y en la exposición de los asuntos y temas humanos. Su tono bien puede ser serio y/o humorístico, irónico y/o franco, pero la crítica social se hace patente, ya que en periodos de decadencia los escritores tienen la oportunidad de separarse de las normas establecidas; aunque casi siempre con un trasfondo paródico o satírico porque como lo advierte L. Osterc, “la parodia y la sátira, [son] dos géneros más en boga en todas las épocas de crisis y de falta de libertad” (*Dulcinea* 55).

En el caso del *Libro de buen amor*, su pretendido autor, Juan Ruiz, arcipreste de Hita,³⁶ es un testigo vivencial de la singular crisis española del siglo XIV, sobre la cual no debe ser

the Jew’s relationship with the Crown, with the Monarchy or the Regency being offices to which no Jew could ever aspire” (Raden 12-13). En fin, esta obra mesurada de Sem Tob “aparece escrita desde la posición de quien se sabe frágil en todo aunque intelectualmente valioso” (Díaz-Mas 75).

³⁶ La autoría del *Libro de buen amor* es uno de los puntos más enigmáticos entre la crítica porque la única referencia al autor se obtiene de la misma obra tal como lo señala M. R. Lida: “Todo lo que se sabe de cierto de la vida del poeta es lo que él ha declarado al comienzo y al fin del *Libro de buen amor*” (“Introducción” 7), muy particularmente, por lo que respecta a su nombre en las estrofas 19 y 575: “por ende yo, Joan Roíz, / açipreste de Fita...” (19); “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita” (575) —y además, la remarcación del oficio hecha por el copista en el colofón: “Este es el libro del arcipreste de Hita”. Las investigaciones que pretenden asociar documentalmente a un Juan Ruiz histórico con Juan Ruiz autor no prueban nada concreto, sólo se basan en personajes homónimos coetáneos al desconocido autor: “la realidad histórica de este Juan Ruiz [autor] que había ocupado el arciprestazgo de Hita en la primera mitad del siglo XIV no ha podido probarse documentalmente por otras vías, ni se ha logrado una plena identificación con uno de los Juan Ruiz históricos de la época” (Cañas Murillo 19). Este asunto ha generado puntos de vista diferentes sobre el Juan Ruiz que se anuncia en el *Libro*. M. Criado de Val sostiene que este nombre es un seudónimo: “El mismo nombre de Juan Ruiz no puede tener más valor que el de un pseudónimo, escogido precisamente por su misma vulgaridad. En el *Libro de la Montería* aparece citada por dos veces una casa de «Juan Ruiz», y en otra ocasión se habla también de Antón Ruiz. Pero no pensamos que sean alusiones al autor del *Buen Amor*, sino, muy al contrario, prueba de que este nombre era corrientísimo en la época y debía tener el sentido genérico y popular que hoy atribuimos a «Juan Pérez»” (*Teoría* 159-160 n. 2). En este mismo sentido se encuentra la postura de L. G. Moffatt, quien tras una búsqueda de “references to the Archpriest and his book” en obras medievales posteriores al *Libro*, concluye que “indeed one has some justifications for doubting that his name was really Juan Ruiz” (“The evidence” 44). Sin embargo, hay un punto importante señalado por G. B. Gybbon-Monypenny sobre las autobiografías medievales que hace posible que el protagonista del *Libro* sea el aludido Juan Ruiz, por supuesto, ficcionalizado: “la probabilidad de que el protagonista de esta autobiografía imaginaria sea el mismo autor está asegurado por las otras ‘autobiografías’ medievales. La mentalidad medieval no admitía, parece, el concepto del autobiógrafo imaginario con identidad distinta de la del autor” (“Introducción” 9). No obstante esta difícil situación sobre el autor, el supuesto anonimato de la obra no triunfa y convencionalmente se acepta como autor del *Libro de buen amor* al Juan Ruiz referido, por supuesto, como parte misma de la ambigüedad reluciente en ella: “Huelga decir que el mismo arcipreste nos

irrelevante uno de los aspectos históricos que influye en la singularidad; esto es, la interacción mutua de tres culturas ajenas: cristianos, judíos y musulmanes.³⁷ La

invita a tal confusión” (Joset XVI). No obstante lo anterior, hago la siguiente convención, el nombre Juan Ruiz lo ocuparé generalmente para referirme al autor “real” y utilizaré los términos autor implícito y arcipreste para dirigirme al autor “novelado” y al protagonista de la autobiografía de que consta el *Libro* respectivamente.

³⁷ La relación histórica de estos tres pueblos en la España medieval ha dado razones a los estudiosos del *Libro de buen amor* para discutir sobre las posibles fuentes de inspiración de Juan Ruiz. Algunos de ellos ven rasgos estilísticos y temáticos, muy en particular sobre la autobiografía amorosa presente en la obra, en el mudejarismo islámico; otros los hacen heredero de la literatura hispanohebraica; algunos más anteponen como base únicamente a la tradición literaria occidental. Ejemplos de estas posturas son aquellas de sus iniciadores, A. Castro y M. R. Lida, que optan por modelos semíticos. El primero propone como fuente el *Collar de la paloma* del poeta árabe del siglo XI, Ibn Hazm de Córdoba, porque ve en la estructura autobiográfica y otros aspectos de la obra de Juan Ruiz ciertas analogías con aquel libro árabe: “Ya es significativo que el tema básico del *Libro* sea el amor y las experiencias amorosas de un personaje literario. Acontecimientos, moralidades, ideas sobre la vida o expresiones líricas se subordinan a la forma autobiográfica en que la obra se moldea [...]. [Pero] lo interesante es que el libro de Ibn Hazm corriera por la España cristiana, por vía oral o como quiera que fuese, y que en el *Libro de buen amor* hallamos reflejos de su estructura literaria. No sólo tomó Juan Ruiz del árabe fábulas y apólogos, o anécdotas morales como la censura de la embriaguez, sino que es islámico el motivo central del libro, o sea, la experiencia erótica, en doble vertiente: impulso sensual, freno ascético. La narración seguida de glosa moral, la incansable reiteración de temas análogos, el doble y reversible sentido de cuanto se dice, todo eso se halla en el *Collar de la Paloma* y en otros tratados árabes de ascética y mística” (*La realidad* 406 y 423). Por su parte, M. R. Lida relaciona la obra ruiziana con las *maqāmāt* hispanohebraicas porque en estas obras semíticas “son inherentes la biografía y la autobiografía” donde se narran con virtuosismo literario los fracasos amorosos del protagonista y donde, además, se exponen diversos temas con una finalidad didáctica. La estudiosa la acerca, muy particularmente, a la obra del médico judío-barcelonés Yosef ben Meir ibn Sabarra (1140), no obstante, aclara que las disertaciones en un autor son médicas y en el otro, eclesiásticas: “el *Libro de las delicias* [...] funde al protagonista y al narrador en un solo personaje, identificado con el autor, y le hace intervenir, no en muchas aventuras inconexas, sino en una sola y bastante vaga acción que sirve para encuadrar debates, disertaciones, aforismos, proverbios, retratos, parodias, cuentos y fábulas que, a su vez, pueden introducir otros cuentos y fábulas. El *Libro de las delicias* comienza y acaba con piezas explanatorias y dedicatorias de la obra, en verso lírico al principio y en prosa rimada al final, lo que recuerda la versión de 1330 del *Buen amor*, con sus poesías líricas a la Virgen al principio y su Epílogo en cuaderna vía [...]. En esta autobiografía ficticia los dos autores [...] vierten por lo demás su conocimiento personal; de ahí que las disquisiciones sean médicas en el *Libro de las delicias* y eclesiásticas en el *Buen amor* [...]. Pero si algo resalta en el *Libro de buen amor* es una personalidad exuberante, irreprimible, siempre presente (a menos que el material sea ajeno), con una fruición en ocupar en el primer plano sin duda fomentada por el mudejarismo del poeta, como señala Américo Castro con tanto acierto. De ahí su predilección por la flexible autobiografía ficticia de las *maqāmāt* hispanohebraicas, que le permitía articular el poema entorno a su *yo*” (*Estudios* 23, 24 y 26). En cambio, G. B. Gybbon-Monypenny defiende el criterio occidental al considerar que la recepción del *Libro de buen amor* “sería el reconocimiento de los modelos y fuentes empleados” (“Introducción” 22), por lo tanto, expresa que: “Hasta en un autor de la originalidad de Juan Ruiz es lógico buscar las huellas de la tradición retórica grecolatina, ya que nadie puede librarse enteramente de sus maestros. Y en aquella época se daba por sentado que el estilo era algo que se aprendía, como todo arte: consistía en la aplicación de las reglas retóricas” (“Introducción” 37-38). Específicamente él ve influencias de la corriente del amor cortés en Juan Ruiz, es decir, de las “«pseudo-autobiografías eróticas», obras como *La Vita Nuova* de Dante, o la *Frauendienst* de Ulrich von Lichtentein. Estas obras tomaban en serio el amor cortés, y servían de marco para composiciones líricas del autor; el *Libro* sería una versión paródica y burlona del mismo tema (“Estado actual” 585). Y así, “in combining two of the standard types of medieval erotic literature—the didactic allegory and the *roman*— Juan Ruiz was inevitably led to choose the first person for his narrative” (“Autobiography” 67). Otra postura similar es sugerida por F.

convivencia de estos tres pueblos sobre suelo ibérico hace, por consiguiente, que la crisis se manifieste, un poco, social y culturalmente diferente a las del resto de Europa. No obstante, en lo sustancial, sus efectos son los mismos sobre la sociedad hispánica, puesto que ésta forma parte de una comunidad mayor que se transforma hacia una nueva y definitiva etapa:³⁸ de la sociedad occidental cristiana. Así, dentro de esta inestabilidad social y

Rico quien plantea la base autobiográfica en la tradición ovidiana. Muy particularmente encuentra un paralelismo, o como él lo denomina, “dependencia”, del *Libro de buen amor* con el *De Vetula* y para justificarlo, establece toda una génesis y concluye: “De la interpretación medieval del *corpus eroticum* ovidiano arranca una senda que lleva limpiamente al *Pamphilus*, al *Ovidius puellarum*, al *De tribus puellis* y, de ahí, a través de la amplificación y el aumento de incidencias y matices, al *De Vetula* y al *Libro del arcipreste*” (“Sobre el origen” 323). Algunos más dentro de esta posición occidental basan la autobiografía en las anécdotas autobiográficas que se originan en los sermones populares de la época (Girón Alconchel 43). Hay también una postura que se aleja tanto de la occidentalización como del semitismo y finca el *Libro de buen amor* en una literatura más autóctona de la que han surgido obras bastante reconocidas: El *Corbacho*, la *Celestina* y el *Quijote*. Para M. Criado de Val, de las condiciones históricas y geográficas del Toledo medieval —punto de convergencia y región intermedia entre moros y cristianos—, se puede explicar el origen del *Libro* y situarlo plenamente en una literatura “toledana” de carácter mozárabe. Esta literatura se caracteriza por: “primero, el no pertenecer a ningún género bien definido, —ni a la novela, ni a la comedia, ni a la obra didáctica—; segundo, mostrar una actitud tolerante e irónica para con los problemas morales y la didáctica; tercero, el manifestar una predilección por los temas «celestinesco» y picarescos; cuarto, el preferir como medio estilístico el diálogo, los refranes y las frases hechas de tipo popular” (Gybbon-Monypenny, “Estado actual” 586). Sin embargo, a pesar de estas propuestas tan divergentes (y las del resto de la crítica que apoya alguna de estas ideas) sobre las fuentes y los modelos autobiográficos de Juan Ruiz, estos críticos no dejan de aludir la originalidad de recreación del escritor al fincar las posibles raíces del *Libro de buen amor*, porque como lo expresa V. Cantarino: “Los ya numerosos trabajos dedicados al estudio de fuentes y orígenes de los temas que forman el *Libro de buen amor* han demostrado de manera conclusiva su dependencia de tradiciones literarias preexistentes [...]. Se ha podido encontrar modelos e incluso fuentes para temas usados por don Juan Ruiz en su libro en la literatura hebraico-española, en la hispano-cristiana, tanto en la de espíritu monástico y clerical como en la de vena secularizante y goliárdica [...], de todas parece haber usado en la composición de esta obra de tan evidente sentido ecléctico cuyo espíritu oscila entre lo juglar, mudejar y picaresco. También el espíritu clerical está tan bien representado [...]. [Por consiguiente], hay que buscar su mayor mérito, no tanto en la creación e invención de los temas, como en el estilo y arte de su reelaboración y aplicación en la esfera concreta de su obra” (“La lógica” 434). Claro, y al hacerlo, los críticos evidencian mejor que se trata de una obra única sin antecedentes ni continuaciones en su tipo (¿en su género?): “Américo Castro ha subrayado la extraordinaria singularidad de la autobiografía del *Buen amor* dentro de la literatura cristiana de la Edad Media, por no hallar nada análogo en ella se ha vuelto a la otra vertiente de Juan Ruiz” (Lida, *Estudios* 20-21). “El «Libro» nunca perteneció, tal vez, a ningún género que sus oyentes hubiesen de reconocer como tal, porque Juan Ruiz fue tan ecléctico en la selección de modelos para la forma de la obra como lo fue en la utilización de fuentes para la materia” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 24) [los énfasis son míos].

³⁸ Para este siglo Italia, Francia, Inglaterra y Alemania (no en el sentido actual de nación y de distribución geográfica) se encuentran ya en el Renacimiento, no así España (y Portugal) que está rezagada, pues “por especiales condiciones de su historia, se mantiene el espíritu medieval más que en parte alguna de Europa, parejamente perdura la aceptación integral del mundo, cuando el resto de las naciones modernas ha dividido el universo en dos planos y, como menos seguro en fe, queda desconcertado al ver como se codean en el arte de la península el brío mundano y la devoción austera” (Lida, “Introducción” 11). Sin embargo, a pesar del distanciamiento cultural de aquellos países con España, se puede decir que durante el siglo XIV en Europa

plausible “sincretismo” cultural, Juan Ruiz escribe su obra, la cual se nutre de esas condiciones humanas y, quizá, no es exactamente el reflejo del mundo presenciado por él como lo afirma M. Menéndez Pelayo:³⁹

Escribió el Arcipreste en su libro multiforme la epopeya cómica de una edad entera, la Comedia Humana del siglo XIV; logró reducir a la unidad de un concepto humorístico el abigarrado y pintoresco espectáculo de la Edad Media en el momento en que comenzaba a disolverse y desmenuzarse [...]. Como fuente histórica vale tanto, que si él faltara ignoraríamos casi totalmente un aspecto de la vida castellana de los siglos medios (XCVI).

Sino, más bien, como lo subraya G. B. Gybbon-Monypenny:

El mundo del *Libro de buen amor* es un mundo esencialmente literario. Si bien hay alusiones a muchos rangos y oficios de la sociedad, desde los emperadores hasta los humildes pastores, no hay eco alguno de las feroces luchas civiles; se nombran grados eclesiásticos desde el papa hasta el cura de aldea, el sacristán y el ermitaño, pero no se menciona el exilio ‘babilónico’ de la Santa Sede en Avignon [...]; leemos una descripción de las faenas del campo sin aprender nada del hambre ni de las condiciones en que vivían los campesinos” (“Introducción” 17).

Sin embargo, ante la opinión anterior es indispensable remarcar que Juan Ruiz no queda al margen de este movimiento social que acontece en la España del siglo XIV ni mucho menos es un observador pasivo; él es parte de la historia y

con bastante probabilidad puede afirmarse de él que vivió su época con intensidad: se sintió afectado por el devenir de los acontecimientos históricos de su tiempo, su cultura

occidental se mantiene aún el rescoldo medieval y la crisis generalizada sobre tierras europeas es la de un modo de producción que decae, es decir, es la crisis de sistema feudal que señala el advenimiento de un nuevo orden político, la monarquía absoluta, pero sobre todo, la concreción de un nuevo modo de producción: el capitalismo.

³⁹ J. Joset, aunque señala que la obra no es un *speculum mundi*, pone en evidencia la sustancia de la que se sirve Juan Ruiz: “El *Libro de buen amor* no es un «Espejo del mundo», ni como una suma, sino que abarca cualquier aspecto de la vida humana que pueda acoger. El genio de Juan Ruiz no guió dichos aspectos en una dirección única, sino más bien a través de múltiples paisajes, a veces simultáneamente. Miró la vida del hombre en el espejo fascinador de las apariencias, detrás del cual se ocultaba lo que creía ser la esencia humana” (“Introducción” XIII-XIV).

literaria y eclesiástica, y su talento poético tejieron una obra con un original entramado de doctrinas (religiosas y profanas), sabiduría literaria y experiencia vital; es decir, un entramado de vida y literatura en el que resulta muy difícil determinar dónde empieza la literatura y termina la vida, y viceversa (Girón Alconchel 26).

Efectivamente, vida y literatura se conjugan en el *Libro de buen amor* porque Juan Ruiz produce su obra observando la dinámica social, pero no como lo hace el cronista o el historiador; su mérito radica en hacer arte de ella, es decir, en ficcionalizar el acontecer humano más inmediato —aquél de su mundo cotidiano, pero, claro, no todo, sino el sustancial para su cometido— de una manera muy particular:⁴⁰ él establece, mediante una estrategia literaria, una interacción compleja entre unidad y diversidad literarias. Esto es, en su producción artística él confina una gran variedad temática, métrica y estilística a través de la inserción, la adaptación, la imitación, la paráfrasis y la parodia de diversos modelos literarios (cultos y populares) de corte religioso, moral, didáctico, profano, seudofilosófico —por no decir filosófico, pues basta ver el gran conocimiento sobre filosofía cristiana que despliega en la paráfrasis del prólogo—, entre otros. Todo esto lo logra gracias a tres elementos esenciales equivalentes, a saber:

⁴⁰ Como ya lo expresé arriba, coincido con la posición de G. B. Gybbon-Monypenny en cuanto a la condición de separar el *Libro de buen amor* de los *specula mundi*; sin embargo, en consideración con las tesis (“más radicales”) de la escuela denominada “orientación lingüística” o “Nueva Historia cultural” sobre los estudios históricos, esta hipótesis ya prevista por Menéndez Pelayo no es completamente nula. La subjetividad, según esta escuela, que presentan los documentos históricos es tan plausible como la que se da en las mismas obras literarias, y como “algunos historiadores centran su atención en las palabras más que en los hechos, individuos o grupos. Los partidarios más radicales de este punto de vista dicen que lo único que podemos conocer de la historia son las palabras; es decir, como las fuentes históricas siempre presentan una imagen parcial y sesgada, nunca podemos saber realmente lo que ocurrió en realidad. Los documentos históricos están «construidos», escritos por individuos determinados con intereses particulares y sesgos que consciente o inconscientemente conforman su contenido. No son por tanto diferentes de los textos literarios, y los historiadores deberían analizarlos sencillamente como textos, elucidando sus posibles significados” (Wiesner-Hanks XIX). Con base estas ideas uno se puede preguntar ¿hasta qué punto Juan Ruiz apegó literariamente su obra a la “realidad”? O, por el contrario, ¿hasta qué punto se sirve de la “realidad” o de elementos de ésta únicamente como referente(s) artístico(s)? Y sobre todo, ¿su obra no puede servir como referente histórico y sólo debe quedar en el ámbito literario como muestra del arte medieval?

- i) el tratamiento de un concepto de carácter universal como unidad temática: el *amor*;
- ii) el uso de una técnica específica como instrumento de composición: la “çiençia” de “metrificar e rrimar e de trobar”;
- iii) el desarrollo de una autobiografía amorosa como eje estructural de la composición.

Estos elementos determinan la *base artística* con la que se busca dar unidad al conjunto heterogéneo que conforma el *Libro* y son imprescindibles entre sí. Es decir, ellos son la materia básica de la que se sirve Juan Ruiz para fusionar coherentemente la diversidad de componentes en el *Libro*. Los tres elementos no surgen de manera arbitraria, son establecidos por el mismo Juan Ruiz para efectos de producción artística:

i) El tema se anuncia —y se establece una finalidad que no se satisface, como lo veremos más adelante: “Onde yo, de mi poquilla çiençia [...], entendiendo quantos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los muchos males que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo [...], fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar” (Pr. ls. 55-61).⁴¹

(ii) La técnica de composición se anuncia —la finalidad también y, como veremos, sí se satisface: “E conpose lo otrosí a dar a algunos leçión e muestra de metrificar e rrimar e de trobar. Ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos que fiz conplida mente, segund que esta çiençia rrequiere” (Pr. ls. 88-90),

⁴¹ Todas las citas del *Libro de buen amor* se toman de la edición de G. B. Gybbon-Monypenny (Madrid: Castalia, 1990) y se anotan entre paréntesis los números de las partes del prólogo y de las estrofas.

(iii) La autobiografía se anuncia —mediante una fórmula de introducción y una situación, amorosa, que implican un relato: “Así fue que un tiempo una dueña me priso; / de su amor non fui en ese tienpo rrepiso” (77ab). Y para formalizar el carácter autobiográfico, es decir, para alcanzar el *status* de una autobiografía, se asume una dualidad de voces en el inicio y después se resuelve en una (el autor se fusiona con el protagonista), esta superposición se tiene con la estrofa 575 y la estrofa 19, aquellas donde se manifiesta el nombre común, Juan Ruiz: “por ende yo, Joan Ruiz / açipreste de Fita” (19bc); “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita” (575a).⁴²

Por consiguiente, se trata de criterios propios de composición que definen su estrategia literaria, con la que lleva a cabo la creación de “una estructura nueva por incorporación de moldes textuales preconstruidos” (Joset, *Nuevas Investigaciones* 68). La incorporación de dichos “moldes textuales” (modelos literarios) no implica simplemente una copia de ellos, por el contrario, es una recreación orientada a cubrir las necesidades de producción de acuerdo, claro está, con los criterios propios de composición.

⁴² Las estrofas 71-76 son utilizadas como elementos de fusión estructural, es decir, mediante éstas se vincula el marco que la encuadra con la autobiografía misma: “Transición entre la introducción por el autor de la obra y la narración de sus aventuras por el protagonista” (Gybbon-Monypenny, *Libro n. ests.* 71-76). En especial, la estrofa 76 es donde se resume la función de ellas: “E yo como soy omne commo 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). El verso 76a establece la relación entre el marco y la autobiografía, es decir, la transición hacia el protagonista: el “yo soy” es referente a la autobiografía; y, “omne pecador”, referente al marco. En el verso 76b la transición se ha efectuado, “[yo] ove” y “grand amor” lo testimonian. El verso 76c es paralelo al verso 76a porque “provar el omne las cosas” hace referencia al yo protagonista, pero el sentido de todo el verso sugiere un yo autor, esto es, marco y autobiografía se conjugan nuevamente. En cambio, el verso 76d es paralelo al verso 76b en el entendido de que el yo que se escucha es completamente autorial como aquel verso lo es para el yo protagonista, lo que significa que se hace referencia al marco. En cuanto a la relación de las estrofas 19 y 575, se encuentra que la identificación que se hace del autor implícito con el protagonista se efectúa, en principio, por la declaración de los nombres, el mismo para ambos: “por ende yo, Joan Ruiz / açipreste de Fita” (19bc); “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita” (575a). La frase “el sobre dicho” asienta la fusión; así que estamos ante una autobiografía, y aún más, el protagonista se identifica como artista tal como lo es el autor: “della primero fiz / cantar de los siete gozos” (19cd); “pero que mi coraçon de trovar nunca se quita” (575b), o sea, se trata del mismo artista y está reflexionando como protagonista el hecho de no haber encontrado una mujer como don Amor la sugiere, y él concluye que jamás la encontrará: “nunca fallé tal dueña como a vós Amor pinta, / nin creo que la falle” (575cd), por consiguiente se deduce que las acciones y situaciones que se han referido antes se dan a nivel autobiográfico.

El amor ruiziano

Juan Ruiz no pudo haber usado mejor técnica que la que usa para montar una biografía imaginaria de sí mismo y trabajar literariamente sobre ella un tema tan importante como delicado: el amor, por supuesto, bifurcado en la difícil polarización entre el “buen amor” y el “loco amor”. Sin embargo, su tratamiento lo lleva a la condición inextricable de vincularlo estrechamente con otros conceptos fundamentales: Dios, la muerte y el destino, de los cuales, a su vez, se desprenden asuntos contiguos; pero no por esto menos importantes para su propósito artístico, como el poder del dinero, el pecado, el engaño, los efectos del vino, la astrología, entre otros. La conexión del tema central con aquellos puntos capitales y sus consecuentes se da mediante una serie de imprecisas relaciones de oposición y equivalencia, manifestadas o sugeridas casi siempre por una dualidad entre estos cuatro temas principales o de éstos con sus temas adyacentes (v. Apéndice A).

Ya desde el mismo desarrollo del asunto entre el “buen amor” y el “loco amor” surge de manera expresa una ambigüedad en el concepto “buen amor” que impide resolver si la relación es completamente opuesta o equivalente con el otro término. Desde el prólogo el autor implícito instituye, con base en el “buen entendimiento”, la “buena voluntad” y la “buena rremenbraça”, así como con una pretendida modestia, una tajante relación radical entre ellos con la cual quiere decirnos que siguiendo los mandamientos de Dios de forma correcta, es decir, al obrar bien, el contraste se percibe (pero no hay que olvidar que más tarde, ya con la odisea amorosa del arcipreste, parece sugerirnos lo contrario: que alejados de Dios, los términos se confunden):

E desde que está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo linpio, e piensa e ama e desea omne *el buen amor de Dios e sus mandamientos* [...]. E desde que el alma, con el buen entendimiento e buena voluntad, con buena rremenbrança, escoge e

ama *el buen amor que es el de Dios*, e lo pone en çela de la memoria por que se acuerde dello, e trae al cuerpo a fazer buenas obras por las cuales se salva el omne [...]. E por ende devemos tener sin dubda que buenas obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena voluntad *escoje el alma e ama el amor de Dios*, por se salvar por ellas [...]. Onde yo, de mi poquilla ciencia e de mucha e gran rrudeza, entendiendo quantos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los muchos males que les apareja e trae *el amor loco del pecado del mundo* [...], fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e compuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del *loco amor del mundo que usan algunos para pecar*. Las quales leyendo las e oyendo las omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrar lo ha [...]. E desecharán e aborresçerán *las maneras e maestrías malas del loco amor*, que faze perder las almas e caer en saña de Dios, apocando la vida e dando mala fama e deshonorra e muchos daños a los cuerpos (Pr. ls. 14-16, 20-23, 27-29, 55-63 y 70-72) —los subrayados son míos para indicar lo que se quiere dar a entender por “buen amor” y “loco amor”.

Sin embargo, creo que se trata de una mera idealización conceptual —y temerariamente se puede considerar que Juan Ruiz también lo siente “por que es *umanal* cosa el pecar”— ya que aunque Juan Ruiz está siendo consistente con la noción de “loco amor” a largo de la obra; no obstante, no sucede lo mismo con el término de “buen amor”, pues, con gran maestría artística, sobre todo más allá del prólogo, él lleva a cabo toda una serie de jugadas conceptuales que imposibilitan distinguir cuál es específicamente su idea de éste y, más aún, con la carga irónica que rodea lo sentenciado y realizado por el arcipreste se crea en la mente del lector, sea el “cuerdo o el “non cuerdo”, una inevitable indeterminación sobre los dos términos. Esta afirmación no es arriesgada si se toma en cuenta, antes que nada, dos importantes aspectos. Primero, hay que tener presente lo que ya antes, en el prólogo, el autor implícito enuncia; una postura pragmática utilitaria en torno a la finalidad de su *Libro* (¿una manera para salvarse?) para evitar el “loco amor” —notar el énfasis: “compuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar. Las quales leyendo las e oyendo las *omne o muger de buen entendimiento* que se quiera salvar,

descogerá e obrar lo ha” (Pr. ls. 60-63). Luego, ya en el marco en *cuaderna vía* que encuadra la autobiografía del arcipreste el autor implícito exige de manera constante a su lector un “buen entendimiento”, ya que éste es necesario para arribar a la idea que, supuestamente, sobre el “buen amor” él quiere transmitir. Sin embargo, en las estrofas de aquel (13, 18, 66, 68 y 1630) donde se alude el término de “buen amor” no se logra diferenciar si trata del *Libro* o del concepto propiamente:

in neither cases does the wording make it absolutely certain, the context seems to indicate that it is the *Libro* which is meant, and not merely the term *buen amor*. None of this passages gives an indication of what *buen amor* means, only an identification of the *Libro* with term, and warning that meaning must be puzzled out by the reader (Gybbon-Monypenny, “«Lo que buen amor»” 14-15).

Lo mismo sucede en aquellas otras donde también aparece el “buen amor”, pues no se logra descifrar que es lo que significa este concepto: 443, 611, 932, 933, 1331, 1452, 1507, 1578. Los críticos han propuesto diferentes puntos de vista sobre lo que quiere decir el término en todas estas estrofas (v. Apéndice B); pero si nos enfocamos sobre lo que se dice en el texto y cómo está dicho, encontramos que, “en realidad, lo que se describe en el *Libro* es el amor sexual [o su búsqueda], a exclusión, casi, de otros aspectos de *cupiditas*, o el amor mundano” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 40). De ahí que muy especialmente en las estrofas 932 y 933 —las cuales, por sugerencia de R. Menéndez Pidal, dieron origen a la titulación de la obra— se dé, en mayor medida, la confusión entre el “buen amor” y el “loco amor”, ya que este último se vincula necesariamente con la intención y la concupiscencia carnales. Nuevamente, aquí, en estas estrofas, Juan Ruiz vuelve hacer uso de su juego irónico, el cual envuelve con un velo indefinido el término “buen amor” (nótese el subrayado):

Nunca digades nombre malo nin de fealdat;
llamat me Buen Amor e faré yo lealtat;
ca de buena palabra paga se la vezindat;
el buen dezir non cuesta más que la nesçedat (932).

Por amor de la vieja, e por dezir rrazón,
‘buen amor’ dixe al libro, e a ella toda saçón;
desque bien la guardé ella me dio mucho don;
non ay pecado sin pena, nin bien sin gualardón (933).

En primer lugar, es el arcipreste el que tiene la palabra, sin embargo, por la referencia a la obra la voz es claramente autorial, esto, otra vez, pone en duda si se trata del *Libro* o del concepto; y aun si suponemos que se trata del *Libro*, “buen amor” no se justifica sobre la base ideal del concepto que se da en el prólogo porque, antes bien, con todos los acontecimientos narrados hasta aquí, se justificaría mejor —a pesar de la clara evasión de responsabilidad por parte del autor implícito— lo expresado también en el prólogo sobre la segunda funcionalidad práctica de la obra: “Enpero, por que es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los conssejo, quisieren usar del loco amor aquí [en el *Libro*] fallarán algunas maneras para ello” (Pr. ls. 73-74). En segundo lugar, la atribución del término a un personaje nada confiable debe dejar insatisfecho al lector a pesar de que exista una posible complicidad de conveniencia que se desprenda de lo enunciado sobre el adecuado uso del término, como aquél que ha señalado la crítica: la petición y la denominación de “buen amor” a la alcahueta pueden implicar un término de simpatía — amistad y afecto. Pues si recordamos, Trotaconventos se siente disgustada por las palabras, que en broma pretendida (o ¿imprudencia?) le dice el arcipreste cuando aquélla ya reclama mejor paga (est. 919):

Yo le dixe commo en juego: “¡Picaça parladera!
Non tomes el sendero e dexes la carrera;
sirve do avrás pro, pues sabes la manera,

que non mengua cabestro a quien tiene çivera” (920).

La afrenta radica en que “*cabestro*, lo mismo que *picaza*, era uno de los nombres figurados que se daban a las alcahuetas, de los cuales gustaban éstas muy poco” (Corominas, *Libro* n. v. 920d). Y es por eso que aquel trata de remediar la situación (por supuesto, teniendo en mente la lección que don Amor da acerca de las medianeras en estrofas 436-443, en especial, el segundo verso de esta última: “rruegal que te non mienta, muestral buen amor” (443b); donde “buen amor” coincide con aquel que se pide en la estrofa 932b y con aquel que se expresa después en 933b): “Ove con la gran coíta rrogar a la mi vieja / que quisiese perder saña de la mala consseja” (929ab); y es así que se converge en el diálogo de este episodio a las polémicas estrofas ya mencionadas donde es por demás admisible la confusión entre los términos debido a la asociación que se hace del “buen amor” con la alcahueta, esa mujer que bien puede ser conocida bajo 41 mote muy desagradables (ests. 924-927).

En fin, la significación y especificación del término no aparecen por ningún lado, a excepción del prólogo y, quizá, sutilmente en la designación del *Libro*.⁴³ No obstante, dicho concepto no es vago, más bien pesa sobre él una ambigüedad predeterminada por el mismo

⁴³ Es importante notar que el autor implícito, en su invocación a Dios para escribir su *Libro*, anuncia claramente de qué se tratará —notar el subrayado: “Tú, Señor Dios mío, que al omne crieste, / enforma e ayuda a mí el tu açipreste, / que pueda fazer un *libro de buen amor* aqueste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste (13). Y también expresa la doble funcionalidad de éste en la estrofa 13d, como antes ya lo ha hecho en el prólogo. Sólo que debemos cuestionar ese solemne —solemne por el marco en que está inmerso— “los cuerpos alegre”, y, claro, al “solaz” anterior (12c) y posterior (14a), ya que se prestan a una imprecisión por las condiciones que más tarde se enuncian. Ahora bien, en la estrofa 14 se señala que lo que se dice en el *Libro* no es mentira y además esto se confirma con el “por todo el mundo se usa y se faz”, lo que implica que el autor implícito se refiere a que en la escritura se habla del “loco amor”, por eso en las estrofas inmediatas a éstas él precisa que detrás de lo escrito “está el buen amor”; sin embargo, no se precisa si es aquel que se ha definido en el prólogo. Por tanto, se advierte de manera sutil que Juan Ruiz hace la equivalencia entre *Libro* y “buen amor”; pero la relación no se sostiene cabalmente por la calidad del *Libro* de funcionar en ambivalencia: los que tienen “buen entendimiento” como aquellos que no lo tienen por igual lo pueden usar, pero sobre todo, por la incertidumbre y opacidad que impera en el concepto “buen amor” con respecto al “loco amor”.

Juan Ruiz,⁴⁴ quien hace gala de su habilidad artística al hablar de un asunto muy complicado a pesar de la falsa modestia que sobre esto el autor implícito acoge en el prólogo, o bien de aquella exigencia soberbia, sarcástica y desafiante, y no obstante, prudente, para cuestionar sus dictados (ya aquí se puede vislumbrar una conciencia artística del autor —estimar verso 45d—, que se ha iniciado en el prólogo y que es ratificada en las estrofas finales, en especial la estrofa 1629, que encuadran la autobiografía, allí donde se retoma el asunto de la comprensión del *Libro*):

E por que de buen seso non puede omne rreir,
avré algunas burlas aquí a enxerir;
cada que las oyeres, non quieras comedir
salvo en la manera del trobar e del dezir (45).

Sobre el metro y la rima en la autobiografía

Por lo que se refiere a la metrificación de la autobiografía imaginaria, Juan Ruiz elige como base de la narración la estrofa de la *cuaderna vía* (v. Apéndice C), aquella que emplean los

⁴⁴ Es importante señalar la diferencia que existe entre vaguedad y ambigüedad porque coincido con los estudiosos del *Libro* que ven relucir en éste una preclara ambigüedad en muchos pasajes. En principio la vaguedad “se basa en la semejanza de los objetos significados por un término. Cuando la semejanza de algunos de esos objetos es tan débil que no resulta evidente si vienen o no significados por un término, se dice de éste que es un término vago [...]. [Así], mientras que la vaguedad del término consiste en que no queda claro hasta dónde se aplica su significación, hasta dónde se extiende la realidad significada por el término, en la ambigüedad este aspecto es suficientemente claro y el problema es que puede aplicarse a diversos objetos significados” (Muñoz García 66 y 72). Que un término sea ambiguo implica “duda acerca de a cuál de los objetos se está refiriendo, en la proposición, tal término ambiguo. Así se entiende mejor la *indecidibilidad* de significado [...] en que consiste la ambigüedad” (Muñoz García 76) —el énfasis es mío. Por ejemplo, en el *Libro* esto es manifiesto (la inefabilidad) en las estrofas 932 y 933 puesto que “buen amor” puede significar también “loco amor” por las condiciones contextuales que se perciben de lo irónicamente expresado y ejecutado tanto por el autor implícito como por el protagonista y la misma alcahueta hasta este punto y también por consideración de la estrofa 443b, puesto que “buen amor”, como lo subraya G. B. Gybbon-Monypenny, “evidentemente, vale «caridad, afecto». Pero no se pierde la ironía de asociar a la alcahueta con el término” (*Libro* n. est. 443). Además, esta connotación de afabilidad propuesta por la crítica se exige en este caso, es decir, su empleo es necesario para salvar la situación de conflicto en la que se encuentra el protagonista; es, por lo tanto, un recurso literario conveniente a Juan Ruiz para guardar la coherencia con lo que sigue y aun para mantener el tono irónico y humorístico, así como también con la consecuente ambigüedad del término que hasta este momento reluce.

escritores del mester de clerecía en el siglo XIII para celebrar héroes refulgentes: sacros, nacionales y paganos cristianizados, por supuesto, en alusión con la finalidad didáctica planteada por este movimiento literario. El “héroe” que se canta en esta autobiografía amorosa del *Libro de buen amor* no es el personaje extraordinario de las obras de clerecía anterior, cultas, rígidas y serias por excelencia; es un hombre más que común; se trata de “un autor que se hace a sí mismo materia novelable (novedad)” (Prieto 76); y al que como ente literario se le atribuyen cualidades nada semejantes a la de los personajes vitoreados en aquellos poemas del siglo XIII. Él es, como se puede ver en la obra, una antípoda de esos héroes; él es, en una palabra, una figura con la que se “rompe” el arquetipo heroico y el carácter solemne de este mester culto; y con la cual se le imponen matices irrisorios, jocosos y hasta irreverentes, muy del modo juglaresco (v. Apéndice D). Este punto es otro de los aciertos artísticos de Juan Ruiz porque el hecho de fincarse como protagonista imaginario le permite erigir un carácter verosímil (y si se me permite la palabra, más humano que los héroes refulgentes), a la vez que divertido, sobre lo sentenciado en la obra y también sobre las acciones ejecutadas por el protagonista. Además con ello logra manipular a conveniencia la técnica de composición, así como jugar conceptualmente con temas muy delicados y, en particular, considero, él puede lanzar una crítica a los miembros de la Iglesia (y a otros sectores de la sociedad) desde una posición casi inmune (v. Apéndice E).

Como se sabe, en el siglo XIV la *cuaderna vía* aún persiste, pero está en descomposición, además de que han evolucionado las normas prosódicas. Juan Ruiz se aprovecha de esta situación haciendo variaciones en el metro con una considerable irregularidad, puesto que “las catorce sílabas del alejandrino se convierten en dieciséis [...]

en pasajes más o menos extensos con una oscilación que no parece casual, sino deliberada, según el momento de la composición” (Brey Mariño 22). Esto es cierto, y más allá de la polémica sobre la utilización o no de versos híbridos de quince sílabas (7/8 y 8/7), se manifiesta el predominio de los versos alejandrinos sobre los versos octonarios en las estrofas —puesto que los primeros le resultan los más aptos para el modo narrativo—, con lo cual éstas tienden a homogeneizarse más en 7/7 que en 8/8. Lo que significa que para el poeta, en cuanto al uso métrico, “la estrofa de cuatro versos de la *cuaderna vía* constituye el elemento unificador básico (Joset, “Introducción” XXII). Además, se puede observar que el manejo estrófico lo utiliza, incluso, como recurso estilístico para expresar su pensamiento: “una descripción o un argumento dialéctico que empieza con el verso *a* de la estrofa acaba con el verso *d*. La estrofa siguiente repite bajo otra forma la descripción o argumento, o bien anuncia nueva etapa de la narración, introduciendo un argumento consiguiente o inédito” (Joset, “Introducción” XXII).

Ahora bien, como lo observa J. Corominas, el cambio de metro tiene una función prácticamente definida:

dentro de la *cuaderna vía* la aparición del octosílabo y la vuelta al alejandrino fueron utilizadas por Juan Ruiz obedeciendo a criterios de dos o tres índoles diversas. Hay los meramente formales, otros relativos a la acción y al fondo de lo que se dice, y finalmente, no sin analogía con este último es de creer que existía en él el sentimiento de que cada uno de los ritmos cuadraba mejor a ambientes religiosos-nacionales o sociales diversos. Los varios criterios se entrelazan a veces, y en forma no siempre perspicua o en proporciones nada fáciles de precisar, pero en otros muchos casos el significado de cambio de ritmo es inequívoco (“Prólogo” 44).

Dicho más precisamente, Juan Ruiz no sólo intenta una formalidad en la variación métrica, con el cambio quiere dejar de lado la monotonía de la *cuaderna vía* y sus versos alejandrinos para mantener la atención e interés del receptor, así como poner en relieve una

enunciación proferida por algún personaje en un momento determinado (por ejemplo, es ya bastante significativo que la alcahueta exprese sus parlamentos en hexadecasílabos) o hacer notar el comportamiento sentimental y emocional, tanto interior como externo, de los personajes en ciertas circunstancias (en versos octonarios don Melón y doña Endrina manifiestan apasionadamente su amor).

En suma, fuera del prólogo en prosa, este tratamiento métrico de la autobiografía abarca también la parte en *cuaderna vía* que la encuadra, la cual junto con el resto de composiciones en verso corto (ricas también en metro) que conforman el marco autobiográfico, permiten, con mayor precisión, apreciar lo que se sentencia en el prólogo: la capacidad creadora de Juan Ruiz para “metrificar”.

En cuanto a la rima, nuevamente el autor implícito se jacta de ser buen rimador y así se demuestra a lo largo de la autobiografía y, en general, en todo el *Libro*. La variedad de rimas que usa Juan Ruiz en su trabajo es bastante extensa en comparación con otras obras del mester de clerecía anteriores. Por ejemplo, “the *Libro de Alexandre* and Berceo employ as many as 130 and 115 rhyme endings respectively, Juan Ruiz’s achievement is quite exceptional, since he surpasses these total by at least one hundred in his *cuaderna vía* poetry alone” (Adams 2). Si bien la tendencia de Juan Ruiz, aun a pesar de la exuberancia, es hacia la rima perfecta; no faltan los casos notorios de anomalía que muchas veces son salvados, como advierte H. G. Jones, a través de la “rima modulada”, puesto que ésta “estaba un poco más cerca de la perfección” (213).⁴⁵ Esto, sin duda, nos hace pensar en la

⁴⁵ H. G. Jones aclara que la denominación de “rima modulada” es acuñada por R. Willis y estriba en que “los elementos básicos de la rima se mantienen en las variantes; vocal tónica, consonante intermedia, vocal última, todas quedan iguales. La modulación consiste en la añadidura de sonidos que interrumpen sólo mínimamente el esquema fijo. La modulación puede ser de dos tipos, la de la vocal tónica y la de la consonante. La vocal se modula por continuantes (generalmente sonoros) como *l*, *n*, *r* o *s* y por las semi-vocales *w* e *y* [...]. Ejemplos de este procedimiento que aparecen en el *Libro de buen amor* incluyen *alma* rimada con *dama* (c. 1335), *garça* con *plaça* (c. 569) y *cintas* con *mitas* (c. 171). Se modula la consonante intermedia de la misma

gran habilidad de Juan Ruiz para elaborar rimas; sin embargo, no está por demás notar que la gran cantidad de éstas en la obra señala las dificultades de Juan Ruiz para adecuar una rima al vocabulario disponible:

Yet, despite Juan Ruiz's conscious departures from previous practice, he defeats his own purpose to a degree in that he imposes new restrictions upon himself by the often limited range of vocabulary available for particular rhyme. We could also add that the choice of the *cuaderna vía* stanza was contributory to this problem, since the poet is obliged to find no less than four words in the same terminant on each occasion. Thus, over the whole work, the vocabulary proliferates, but within a given stanza, the choice is somewhat restricted. In the lyric poems of the *Libro de buen amor*, however, the problem is not so acute, since the exigencies of rhyme are not usually as great (Adams 27).

Ahora bien, sin desconsideración de esta última observación, que, por supuesto, para nada desvirtúa las facultades artísticas de Juan Ruiz, se puede apreciar que éste ciertamente sabe rimar y, por supuesto, metrificar y trovar. Por eso se toma muy en serio su trabajo porque, sin duda alguna, quiere agradar y atraer a su público, anulando la fastidiosa uniformidad rítmica del mester clerecía precedente y comprobando una tercera función del *Libro* (en la que hay exactamente una expresión de conciencia autorial) que el autor implícito advierte, ahora sí, con arrogancia: “E conpose lo otrosí a dar a algunos leçión e muestra de metrificar e rrimar e de trobar. Ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos que fiz conplida mente, segund esta çiençia rrequiere” (Pr ls. 88-90). Así que Juan Ruiz no bromea, sino que deja clara la falta de modestia, según lo enjuicia A. Deyermond: “el virtuosismo métrico de que hace gala en el prólogo se logra plenamente en la parte principal del *Libro de buen amor* por lo que se refiere al empleo de versos de todo tipo y, a

manera, convirtiéndola en un grupo. Generalmente se trata de consonantes labiales o dentales que se modulan con un líquido o semi-vocal siguiente [...]. Juan Ruiz rima, por ejemplo, *diablo* con *cabo* (c. 1453), *rostro* con *agosto* (c. 1704), y *letras* con *profetas* (c. 1598). En los dos tipos de modulación —de vocal o consonante— el elemento modificante tiende a ser absorbido por el sonido precedente, y la disrupción de la rima es mínima” (212).

la vez, por un alarde en la utilización de la rima, como no se encuentra en cualquier otro representante de la cuaderna vía” (*Historia* 192).

La autobiografía amorosa del Libro de buen amor

La autobiografía amorosa es la columna vertebral que sostiene toda la composición, como ya lo señalé anteriormente en el punto (iii) de la base artística (v. *supra* “Criterios ruicianos”); aunque, por sí sola, no es la que nos permite percibir de lleno el cariz unitario en el *Libro de buen amor*. Son simultáneamente los tres elementos esenciales de arriba, quienes aseguran, desde el punto de vista artístico, “que el autor quería dar coherencia a la obra” (Blecua XXXII). No obstante, es por medio de la extensa amplitud de ésta que nosotros podemos percatarnos, por una parte, de su excelente capacidad artística para integrar elementos literarios diversos en la narración, no obstante, las apreciaciones que hace la crítica sobre las condiciones para realizar la incorporación⁴⁶ y, por otra, de la gran variedad estilística que despliega sobre ella. Y es así que el estilo propio adoptado por Juan

⁴⁶ Este punto forma parte de la cuestión de las dos versiones del *Libro* en relación con su unidad. Como es sabido, la versión de 1343 (manuscrito de Salamanca) es denominada versión completa o definitiva; a grandes rasgos se diferencia de aquella que la crítica llama primera versión (1330, manuscritos de Toledo y Gayoso, aun entre ellos hay notables diferencias), en algunos elementos que tiene de más: la oración inicial, el prólogo en prosa, una cantiga de loores a la Virgen María (est. 1671), los dos episodios en los que aparece la trotaconventos Urraca (ests. 910- 949 y 1318-1331), la trova cazurra (est. 115-120), entre otros. Éste es uno de los factores de peso que usa la crítica para establecer que originariamente en la obra no hay unidad y que muchas partes son compuestas de manera independiente y en distintas épocas; algunas de ellas corresponden a los tiempos en que Juan Ruiz decide reunir todo en una obra, incluso, “el diseño autobiográfico es probable que pertenezca a este estadio posterior, aunque algunos episodios al parecer de esta índole probablemente son mucho más tempranos” (Deyermond, *Historia* 202). Bajo estas circunstancias algunos estudiosos atribuyen un carácter misceláneo a la obra ruiziana, lo ven como un cancionero o antología de diversos tipos de composiciones. Sin embargo, la calificación es mínima porque el mismo *Libro*, como lo vemos, es más que eso. Lo interesante de todo esto, en mi consideración, es aquello que nota la crítica, en cuanto a que no todos los elementos integrados van de acuerdo con el lugar en el que están: “eran en gran parte piezas que el autor, cuando nos dio sus dos versiones, de 1330 y 1343, tenía ya compuestas desde años antes. No es muy difícil advertir, para quien lea bien atentamente la obra, que fueron engarzadas, a veces hasta mal zurcidas, dentro de este conjunto (Corominas, “Prólogo” 52-53). Porque resaltan, aún más, las cualidades artísticas de Juan Ruiz para reelaborar una gran cantidad de modelos literarios en diversos géneros con el objetivo de crear unidad sobre una base de composición definida por él mismo.

Ruiz reluce, en gran medida, en esta autobiografía, porque ésta es el motivo para integrar un gran *corpus* de estilos y formas literarias, aquel que le antecede y en el que está precisamente formado Juan Ruiz. La narración autobiográfica resulta ser, entonces, el marco donde se engloban los diversos modelos reelaborados por él, esta *recreación* es, a su vez, un factor de búsqueda de continuidad narrativa y, por tanto, de coherencia estructural en la propia autobiografía, es decir, es un factor de búsqueda de unidad.

En principio, la autobiografía está constituida “por una sarta de episodios amorosos que se articulan unitariamente a través de un yo protagonista” (Blecua XXVIII). Este protagonista es referido o, dicho en los términos de M. Molho, “delucutado” por un “yo locutor” quien “asume alternativa e indistintamente los papeles de narrador, predicador, juglar, orante, etc.” (“Yo Libro” 318). En efecto, el yo hablante —o con más precisión, el yo poético— de la autobiografía y, por tanto del *Libro*, es “multiforme”, “proteico”, y, sobre todo, “multifuncional”; se trata, en otras palabras, de “una entidad narrativa que da cuerpo a distintos y sucesivos hablantes” (Rey 104). Esta facultad es la que le atribuye el don de ubicuidad y de conocimiento del acontecer a lo largo de la narración, lo que significa, entonces, que la manifestación de la presencia del yo hablante es concreta por cualquier parte de la autobiografía, sólo que diluida a través de distintas voces, o dicho con otras palabras, con su singular yo hablante Juan Ruiz tiene absoluto control sobre la narración debido a las distintas funciones literarias que esa primera persona ejecuta.

Lo anterior es verdad porque al disponer de un yo hablante con aquellas cualidades en la narración, Juan Ruiz puede determinar a conveniencia los momentos de asignación de plena coherencia y significación, así como los momentos de aparente inconsistencia y pluralidad de sentido. Además, el mismo carácter versátil de la voz le facilita la

introducción de sus modelos aptos a recrear, según las necesidades de las acciones y/o situaciones en ciertos puntos de la autobiografía; aunque no siempre resultan claras, al receptor, las formas que adopta el yo hablante, sobre todo cuando éste se desliza con sutileza sobre el material incorporado hacia varias formas como sucede en la adaptación de la comedia latina del siglo XII, *Pamphilus de amore* (ests.575-909) [v. Apéndice F]:

Salta, pues, a la vista la multifuncionalidad de la primera persona. Porque bajo el yo hablante se esconden diferentes voces y narradores diversos, sin que en ocasiones se pueda establecer con precisión lo que corresponde a unos y a otros. En el caso del episodio de Endrina podríamos decir que el yo es doble en cuanto a la función (pues si algunas veces cumple la de un protagonista otras veces desempeña la de un narrador superior) y también en cuanto a la identidad, ya que unas veces se presenta como Juan Ruiz y otras como don Melón. Dos dualidades, en suma, encerradas en la primera persona del relato. Esta cuádruple distinción no es ociosa, y sólo poniéndola al descubierto se evita el riesgo de entremezclar confusamente las diferentes actuaciones que ahí se dan (Rey 108).

Ahora bien, en este episodio, con las distintas formas y voces adquiridas por el yo hablante, se satisfacen también distintas funciones literarias previstas, con seguridad, por Juan Ruiz, como lo señala el mismo A. Rey:

Pues ahí se dan cita las moralizaciones que el Arcipreste dirige a las dueñas, la historia ficticia que las ilustra plásticamente, el protagonista que actúa como engañador de jóvenes incautas, el narrador que guía los hilos de esta historia, y así sucesivamente. Todas esas posiciones, lejos de estar nítidamente separadas, se concentran en la figura de un yo único que se va moldeando según cada una de las situaciones (108).

De ahí que se pueda vislumbrar parte de la estrategia ruiziana para la incorporación de materiales ajenos: a diversas formas de la primera persona de la autobiografía corresponden diversas funciones literarias que se realizan en el *Libro*.

Además la aparente inconsistencia del hilo narrativo en la autobiografía, que surge a partir de la enunciación de la estrofa 575: “Yo Johan Ruiz, el sobre dicho açipreste de Hita”

(575a), y la subsecuente transformación de esta voz en otras, así como de la desconcertante conclusión que del tratamiento del episodio se da: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / dixe la por te dar ensienplo, non porque a mí vino” (909ab), se explican por la acertada recuperación del carácter biográfico —no obstante, la fuerte ironía situacional que también infunden estos últimos versos:

What Juan Ruiz does at this point is to transform the narrator-protagonist configuration of the *LBA* in such a way as to redefine the text’s status (fictional) autobiography. The fact that this transformation takes place at the structurally significant midpoint of the poem underscores the fact that *LBA* cannot be read simply as fictive autobiography, but must be viewed as the work of a “devious” author figure who exploits a whole repertoire of narrative perspectives, who is capable of shifting from one to another without forewarning his readers (in this case, from a first- to a third-person protagonist), yet who maintains a first-person structure throughout (Brownlee, “Permutations” 100).

Otro aspecto importante del episodio es que también permite ver el manejo estilístico ruiziano, claro, como también se percibe, sin lugar a dudas, en otras partes del *Libro*. En principio, la adaptación de aquella comedia latina, meramente dialogal, es españolizada y actualizada, y, sobre todo, reducida en su carácter dialogal, puesto que juega un papel muy importante, como ya lo apreciamos arriba, la voz en tercera persona que refiere muchas de las acciones y situaciones con respecto siempre de la primera persona controladora (el yo hablante). Juan Ruiz amplifica la comedia para mantener la congruencia del hilo narrativo que hasta ahí se lleva; esta amplificación no sólo está en su acepción de la *Rhetorica ad Herennium*: “exaltación” y “embellecimiento”, sino también en la connotación de las artes medievales: “ampliación” e “hinchazón” (G. B. Gybbon-Monypenny, “Introducción” 38).

En principio se inserta una digresión como en su modelo —la invocación a doña Venus y la aparición de ésta dando respuesta a la petición del protagonista (ests. 585-648),

donde el verso 583c marca el inicio de la adaptación del *Pamphilus* (Joset, *Libro* n. est. 583)— donde se recupera y amplía la serie de reglas dictadas por don Amor, lo que implica la repetición retórica del tema y su ampliación: “En su versión Juan Ruiz reproduce íntegros los consejos de Venus, subrayando en su *amplificatio* la necesidad de porfiar en el cortejo y de emplear todos los artificios. De suyo, añade que el amante debe fingir la melancolía y el miedo; también comenta que lo que impide a la mujer entregarse al amor, que ella desea, es la *vergüença*” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 45).

Similarmente esta recuperación y ampliación se hace mucho más manifiesta con otro uso retórico —que, por supuesto, tiene también que ver con la tradición oriental cuentística asimilada desde el siglo XIII: la apelación e intercalación de ejemplos ilustrativos que, como lo notaré más adelante, regularmente aparecen en momentos de debate. La alcahueta está conversando con doña Endrina y para persuadirla en favor de su cliente trae a colación un *exemplum* (ests. 746-753), cuyo uso, en su voz, infiere siempre el mismo mecanismo de convencimiento de las mujeres víctimas (*cf.* episodio de la monja Garoza (ests. 1331-1507)). Lo mismo sucede con las estrofas 893-903, el ejemplo enunciado por el arcipreste en actitud didáctica, donde se insiste en que se debe tomar experiencia a través de los casos desafortunados de otras mujeres que han sido vencidas por el “loco amor”; esta repetición de prudencia es referida en el *Libro* ante la postura de la alcahueta en la mayoría de los ejemplos evocados por las mujeres acechadas por ella; no obstante, es muy significativo la utilización paralela de este ejemplo con aquel de las estrofas 82-87, ya que contrasta la actitud didáctica en la voz. En este ejemplo, es la mujer asediada por una alcahueta la que lo emite, lo que parece muy congruente; y muy sospechoso, en el otro caso —entonces, se puede decir que estamos ante otro rasgo notorio

del yo hablante, quien se atribuye también discursos de otros personajes, aquel de las mujeres acosadas, incluso, el de la misma alcahueta.

El paralelismo no sólo se evidencia con esto, se hace claro también en la comparada actitud emocional y sentimental de los amantes, que expresan su sentir desesperado con la misma exasperación (hiperbólicamente), por ejemplo, en aquellas estrofas, 783-786, en las que el amante manifiesta absoluta impotencia por no alcanzar el cometido que desea y que se compara con el grado emocional y sentimental de doña Endrina cuando declara: “El grand amor me mata, el su fuego parejo; / pero quanto me fuerça apremia mi sobejo; / el miedo y la vergüença defienden me el trebejo; / a la mi quexa grande non le fallo conssejo” (839). La alcahueta misma lo patentiza con exageración y burla mediante una comparación diminutiva cuando los describe físicamente ante su preocupación, ambos amantes están demacrados: “Mezquino e magrillo, non ay más carne en él / que en pollo invernizo después de Sant Miguel” (829cd) y “su color amarillo, la su faz demudada” (831c), en el caso de él; y en el caso de ella por no tener compañero: “Así estades, fija, biuda e mançebilla, / sola e sin conpañero, como la tortolilla, / deso creo que estades amariella e magrilla” (757abc). Este uso del diminutivo se ha comenzado antes con la búsqueda de la rima, veamos como describe Trotaconventos el estado de inquietud del amante: “Los labros de la boca tienblan le un poquillo; / el color se le muda bermejo e amarillo; / el corazón le salta, ansí amenudillo; / aprieta me mis dedos, en sus manos quedillo” (810).

Esta última descripción señalada por la alcahueta contrasta con aquella que hace el amante (que por cierto, aquí se queda chica con respecto de la que se hace de la dama ideal, según las lecciones de don Amor, estrofas 431-435 y 444-449, no obstante, está dentro de la norma) mediante una enumeración corta (que no se compara, con la numeración de reglas amatorias que hace doña Venus en este mismo episodio (ests. 610-648) o, por ejemplo, con

la gran enumeración y acumulación sinonímica de los mote de la alcahueta dados en las estrofas 924-927 donde se evidencia también el uso de la negación retórica) de las cualidades femeninas de su amada, por supuesto, bajo un tono exagerado y, sin embargo, prudente: “De talla muy apuesta, de gestos amorosa, / doñeguil, muy loçana, plasertera e fermosa, / cortés e mesurada, falaguera, donosa / graciososa e rrisueña, amor de toda cosa” (581); y, la medida y la exageración se conjugan extraordinariamente en esta otra estrofa — notar los versos c y d: “Doña Endrina, que mora aquí en mi vezindat, / de fermosura e donaire e de talla e de beldat / sobra e vence a todas quantas ha en la çibdat; / si el amor no me engaña, yo vos digo la verdat” (596).

Si de lo anterior se vislumbra moderación (596d), ésta se pierde por la dramatización que el desesperado amante manifiesta antes de la aparición de doña Venus y de las entrevistas con doña Endrina: estrofas 585-607, la cual lo lleva a la búsqueda de la mujer de don Amor. En este pasaje, como el de las dos alegorías plenamente identificables: la diatriba del arcipreste a don Amor (ests. 181-575) y la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma (en consideración con el episodio contiguo, el triunfo de don Carnal y don Amor, ests. 1067- 1314), o en el planto por la muerte de Trotaconventos (ests. 1518-1575), Juan Ruiz recurre a la prosopopeya para dar vida a los conceptos o “entidades abstractas” —el amor, la cuaresma, la carnalidad, la muerte, entre otros—, así como para atribuir cualidades humanas a los animales, vegetales y derivados de éstos que conforman los ejércitos de don Carnal y doña Cuaresma; doña Venus, personificada, se presenta al desesperado amante para seguir con la lección sobre el arte de amar que don Amor ha comenzado. Incluso, se puede considerar que las mismas fábulas, personificadas por antonomasia, refuerzan aquí el uso de esta herramienta retórica; pero no son los únicos ejemplos en el episodio. Ésta se combina con la sinécdoque y la exclamación, por ejemplo, en las estrofas 578-579, donde

el corazón del arcipreste tiene la facultad de hablar o de ser el responsable, junto con los ojos y la lengua, del amor que siente el amante por la mujer que todavía no le corresponde (ests. 786-790). Y aún más, la insistencia misma del pesar del amante se subraya con gran lamentación, como se muestra por el uso de la anáfora en las estrofas (783-789), o bien con la relación antitética, vida-muerte, muy usada en el planto por el fallecimiento de la alcahueta y que aquí retoma para superlativizar su sentir por la amada: “de mí era vesina, mi muerte e mi salut” (582d); o la categoría de doña Venus en relación con el amor: “Ella es nuestra vida e ella es nuestra muerte”(584a). Vale recordar que esta calificación ya antes la ha recibido don Amor (v. Apéndice A): “salvar non puedes uno, puedes çient mill matar” (182d); “Tú, cada día que a mí prendes, tanta es tu orgullía, / sin piedat me matas de noche e de día” (214cd).

Y nuevamente, en consideración con lo didáctico, el manejo de la imagen tiene un papel importante. Las imágenes no sólo se desprenden del uso de las fábulas, aparecen en otras formas, como bien lo observa G. B. Gybbon-Monypenny:

se notan las imágenes asociadas con el amor o con los personajes, que deben inculcar en la mente del oyente medieval unas actitudes morales de respeto a la historia: el amor es una enfermedad; cs. 589, 592-595, etc.; es como domar una bestia, 612c; es la destrucción, c. 618, o la caza, c. 619, etcétera. La amada es la bestia domada, c. 639, el caballo que hay que espolear, c. 641, la fruta que se goza, c. 678... El amante es como el conejo, 666d, o el becerro, 730d, 874a, símbolos de la lujuria, es un guerrero vencedor, 607d, 633d, etc., un devorador de manjares, 815d; pero también es una víctima, cs. 603, 605, 794...” (“Introducción” 51-52).

Y qué decir del simbolismo que se desprende de los nombres de los personajes: “el carácter simbólico de los nombres: Endrina es la fruta que se coge de la rama (824c), también la que pierde fácilmente el vello (la buena fama) al ser manoseada; Melón es soso y bobo, pero también difícil de valorar («Melón es el kasamiento, ke sólo la kala el tienpo»,

dice Gonzalo de Correas); o según Corominas, es el tejón, animal rapaz y robador de frutas” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 51).

Otros recursos retóricos importantes que Juan Ruiz emplea en este episodio son la analogía y la sentencia conjugadas, su uso recae en la reiteración y casi siempre para remarcar, justificar o ilustrar alguna situación. Ambas se ofrecen a través del lenguaje popular, ya sea como adagio o como locución o bien como refrán (notar el contraste con la pretendida formalidad en la mención de ideas asociadas a personajes ilustres, entre otras, las de los sabios “paganos”: Catón (Pr. ls. 35-36 y. est. 44), Aristóteles (ests. 71 y 166), Hipócrates (v. 303c), Platón y Tolomeo (v. 124a), que aquí en este episodio no son el caso, fuera de las tres fábulas que caerían dentro de estos elementos de autoridad), de los cuales, Gybbon-Monypenny habla de “unos trescientos” (“Introducción” 21) en todo el *Libro*. Muchas veces éstas aparecen sin el conectivo “como”; no obstante, la plenitud de la analogía y de la sentencia se evidencian.⁴⁷

⁴⁷ Ejemplos del uso de estos casos los vemos marcadamente en el discurso amatorio que profiere doña Venus cuando insiste en el afán, la destreza y la constancia para lograr la conquista de la mujer: “Si la primera onda de la mar airada / espantase al marinero, quando viene torbada, / nunca en la mar entrarié con su nave ferrada; / no espante la dueña la primera vegada. / Jura muy muchas vezes el caro vendedor / que non da la merchandía sin non por grand valor; / afincando le mucho el artero conprador, / lieva la merchandía por el buen corredor. / Sirve la con la grand arte e mucho te achaca: / el can que mucho lame sin dubda sangre saca; / maestría e arte de fuerte faze flaca; / el consejo por maña doñea a la vaca. / A la muela pesada de la peña mayor, / maestría e arte la arrancan mejor; / anda por maestría ligera enderedor: / mover se ha la dueña por artero servidor” (614-617). La alcahueta discurre de la misma manera cuando el amante solicita sus servicios y ella se jacta de lograr la empresa: “La çera que es mucho dura e mucho brozna e elada, / desque ya entre las manos una vez está maznada, / después con el poco fuego cient vezes será doblada; / doblar se ha toda la dueña que sea bien encantada” (711). Cuando se dirige a doña Endrina para insinuarle que necesita un hombre y que ella ya lo tiene, la alcahueta declara: “E a vezes pequeña fabla bien dicha, e chico rruego, / obra mucho en los fechos, a vezes rrecabda luego; / e de chica çentella nasçe grand llama de fuego; / e vienen grandes peleas a vezes de chico juego” (734). Doña Endrina se lamenta de la situación en la que se haya después del engaño de la alcahueta: “Si las aves lo podiesen bien saber e entender / quantos laços les paran, non las podrían prender; / quando el lazo veen, ya las lievan a vender; / mueren por el poco çevo, non se pueden defender. / Si los peçes de las aguas: quando veen el anzuelo, / ya el pescador los tiene los trahe por el suelo. / La muger vee su daño quando ya finca con duelo; / non la quieren los parientes, padre, madre nin avuelo” (883-884). El arcipreste en sus recomendaciones para las mujeres remata sentencioso: “De fabla chica, dañosa, guarde se muger falaguera, / que de un grano de agraz se faze mucha dentera; / de una nuez chica nasçe grand árbol de noguera, / e muchas espigas nasçen de un grano de çivera” (907). Un aspecto que se tiene que observar es que este uso del lenguaje popular es casi nulo, en este episodio, por parte del amante, las tres mujeres (Venus, la alcahueta y Endrina) son quienes lo utilizan, sobre todo la alcahueta y doña Venus.

En fin, ya hemos visto que la repetición es una de las armas retóricas fundamentales para Juan Ruiz (tan sólo hay que remitirse al marco autobiográfico donde la insistencia sobre la compresión es más que ejemplo), como lo es la ironía (v. Apéndice E), bastante subrayada por la estrofa que cierra este pasaje (est. 909); esto no significa que los restantes elementos estilísticos, que hemos observado aquí y otros muchos que surgen por distintas partes de la autobiografía o en todo el *Libro*, no tengan un carácter basilar. Más bien es para hacer claro que en relación con cualquiera que sea observado, los otros saltan como consecuentes o contiguos.

Los tres elementos esenciales y equivalentes enunciados arriba se cumplen cabalmente, como lo hemos observado. Esto es, el tratamiento artístico —deliberadamente dentro de un estilo ambiguo— de un tema complejo, que conduce, por un lado, a una serie de relaciones temáticas y por otro, a una indeterminada imprecisión entre el “buen amor” y el “loco amor”, aunado al uso magistral de la “çiençia” de “metrificar e rrimar e de trobar”, se aplica con eficacia sobre el desarrollo de una biografía ficticia de sí mismo donde se da cabida a diversos modelos literarios y recursos estilísticos. Tales elementos definen la estrategia literaria con la que Juan Ruiz demuestra su gran destreza artística y su gran conocimiento literario y de técnicas de composición para buscar unidad de la diversidad. Son sus criterios propios de composición, establecidos por él mismo a partir de su formación literaria; son, en una palabra, la marca de su estilo propio, por eso, él advierte, sin bromas y con seguridad, en el prólogo, que su *Libro* tiene, por consiguiente, una función bien determinada: dar una “leçión e muestra”, en un sentido muy amplio, del bien escribir. Por lo tanto, se trata de un artista que está consciente de lo que hace y de cómo lo

hace —tal como el poeta del mester de clerecía (v. Apéndice D)— porque él mismo ha impuesto las reglas que ha de seguir y que se han de manifestar, claro está, en su obra.

La intencionalidad artística de Juan Ruiz

Por otro lado, también aquellos tres elementos esenciales considerados arriba (v. *supra* “Criterios ruicianos”) marcan la *pretensión o intencionalidad artística* de Juan Ruiz porque su manipulación le permite establecer una táctica literaria definida en la obra, que lo exonera de lo que trata y dice y del cómo lo trata y cómo lo dice; esto es, él queda al margen de la interpretación que se desprenda de su obra. La táctica consiste en centrar lo expuesto en su trabajo literario dentro de un tópico muy adecuado para su cometido, la comprensión de la “palabra” declarada en el texto, a la cual recurren escritores medievales muy representativos: Dante, Capellanus, Boccaccio y Chaucer. Juan Ruiz, como aquéllos, utiliza el tópico, pero muy a su manera; en principio, él advierte que su intención con su obra es sana: “la mi intençión non fue de lo fazer por dar maneras de pecar nin por mal dezir” (Pr ls. 82); y la “palabra” va dirigida hacia todo hombre:

En general a todos habla la escriptura:
los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura;
los mançebos livianos guarden se de locura;
escoja lo mejor el de buena ventura (67).

Pero la interpretación queda expresamente en ellos: “Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia” (46a).⁴⁸

⁴⁸ Con respecto a estas expresiones del autor implícito —sobre la comprensión de la palabra—, M. R. Lida advierte: “Declaraciones idénticas se hallan en el libro de André le Chapelain, teorizador del amor cortés, en el Proemio del *Decamerón* y en los *Canterbury Tales* [...]. Por eso Chaucer brinda toda suerte de historias: al lector sesudo toca «tomar el fruto bueno, dejar la paja vil»: «Cualquier hombre gentil que estos cantares lea / en ellos, a Dios ruego, mala intención no vea; / cantar todos las fablas mi corazón lo desea, / sin trastocar ninguna, la hermosa ni la fea. / Y así el varón o dueña que oír tal no quisiere, / puede volver la hoja, buscar lo que prefiere, / que grande o chica historia hallara si escogiere, / mucha noble leyenda de virtud do leyere»”

Así, la “palabra”, ese don de “natura” que no se comparte —como el querer “aver compañía con las fenbras”— con las demás “animalias” que pueblan el mundo con nosotros, es lo central en la intención artística. Claro, pero no hay que olvidar, insisto, que Juan Ruiz está consciente, en sentido artístico, de que la comprensión de esta palabra escrita es contingente a su receptor: “escoja lo mejor el de buena ventura” (67d), y luego, como “en general a todos habla la escriptura”(67a) o el *Libro* “quien lo viere y lo oyere que guarde bien las tres cosas del alma, [entendimiento, voluntad e memoria]: lo primero, que quiera bien entender e bien juzgar la mi intención por qué lo fiz, e la sentençia de lo que ý dize, non al son feo de las palabras; e segund derecho, las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras” (Pr. ls. 78-81).

Con esa “vociferación” de advertencia y justificación se ve entonces que Juan Ruiz escribe su libro en el arte de “metrificar e rrimar e de trobar”: “E por que mejor de todos sea escuchado / hablar vos he por *trob*as e por cuento rimado” (15ab); apelando, por supuesto, al “buen entendimiento” del receptor para que se percate bien de aquello que está detrás de la palabra: “Sobre la espina está la noble rrosa flor / en fea letra está saber de gran

(“Introducción” 12). De igual manera J. Joset cita algunos fragmentos de la *Divina Comedia* en los cuales Dante exige agudeza en el entendimiento para ver lo que hay en el fondo de los versos extraños que enuncia; esto seguramente se hace porque es necesario “hacer que se descubran las cosas que estén detrás de lo inmediatamente visible” (“Introducción” XXVI- XXVII): “O voi ch’avete l’intelletti sani, / mirate la docttrina che s’asconde / sotto ‘l velame de li versí strani” (*Infierno*, IX, 61-63). “Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero, / chè il velo è ora ben tanto sottile, / certo che ‘l traspasar dentro en leggiero” (*Purgatorio*, VIII, 1921). El mismo J. Joset vuelve a insistir sobre el uso de este tópico literario de la comprensión de la palabra en otros poetas anteriores a Juan Ruiz: “El exigir el buen entendimiento del oidor y la idea según la que el poema sólo tiene sentido para quien bien lo cante son expresiones recurrentes y hasta tópicos de la lírica occitana (profana) del siglo XII” (*Nuevas investigaciones* 57). Aún más, este crítico observa que no se han contemplado las coplas 69-70 en relación con “las declaraciones metapoéticas de Guilhem de Peitrieu, Bernart de Ventadorn o Cercamon que afirman claramente que el valor del «vers» depende del entendimiento y talento musical de quien lo recibe o «interpreta»: Del vers vos dic que mais en vau / qui ben l’enten e n’a plus lau [‘De este «vers» les digo que más vale / para quien lo entiende bien y así recibe más alabanzas’] [...]. Lo vers es fins e natura / e bons a cel qui ben l’enten / e mieiller es qí’l joi aten [‘El «vers» fino y natural / y bueno para quien lo entiende bien, / y es mejor si de él se espera el joi’] [...]. e tot adre va’s meilluran / s’es qí be’l chant ni be’l desplei [‘y (el «vers») se mejora enseguida / si alguien lo canta bien y lo despliega bien’]” (*idem*).

dotor” (18ab), y además, abordando un tema bastante difícil, el amor, bajo una supuesta intencionalidad de mostrar y deleitar: “un libro de buen amor a queste / que a los cuerpos alegre e a las almas preste” (13cd). Pero no de incitar o de enjuiciar a aquello que “por todo el mundo usa e se faz” (14d) —¿el “buen amor” o el “loco amor”? (v. *supra* “Amor ruiciano”). Éste es, por consiguiente, el alegato que es repetido por el autor implícito cuando con tenacidad insiste en la comprensión del *Libro*: “el Arcipreste está dándonos a entender que, además de la apariencia, nos hemos de fijar en la sustancia del contenido. Se trata, por tanto, de poseer una adecuada captación y una exacta intelección” (Reynal 18). Sin embargo, en esta reiteración sobre el entendimiento de la obra, Juan Ruiz jamás expresa, “como él, en cuanto autor, esperaba o quería que su libro se comprendiese” (Scholberg 145). De ahí que se infiera que de él no vendrá ni exhortación a obrar ni reflexión sobre el actuar, eso será generado ulteriormente por su receptor (v. Apéndice G).

La patente desvinculación de responsabilidad acerca de la interpretación que se obtenga del *Libro de buen amor* ha dado motivo suficiente a diferentes posturas sobre la finalidad artística de Juan Ruiz en su trabajo. Desde estas posiciones, y no obstante, la plurivalencia discursiva por doquier que conlleva frecuentemente a la notable ambigüedad de los conceptos que perora el autor implícito, así como también a aquella de las proclamas y acciones que ejecuta el protagonista, algunos estudiosos de la obra dan por segura una auténtica intención didáctica o, por el contrario, otros la sitúan en el lado opuesto.

Por ejemplo, R. Menéndez Pidal y C. Sánchez Albornoz asientan una postura prácticamente antdidáctica al afirmar, en el caso del primero, que las moralizaciones en el *Libro* “si bien son un brote natural del espíritu ejemplificante: que había producido Disciplinas, Documentos y Castigos, en abundancia, son un brote muy tardío: Juan Ruiz está situado al final de la serie y su *Buen Amor* es la despedida humorística a la época

didáctica de la literatura medieval” (*Poesía juglaresca y orígenes* 209). Y no sólo eso sentencia este crítico, él acentúa el aspecto humorístico y lo refiere dentro de un tono burlesco: “El Arcipreste conservando la forma cuentística de antes, pone en el fondo un signo negativo y escarnece el antiguo propósito doctrinal. Así el *Libro de buen amor* es la despedida burlona de la época didáctica” (*Poesía árabe* 113-114). En cuanto a C. Sánchez-Albornoz, él ve en Juan Ruiz una actitud más epicúrea que moralizante porque en la obra ruiziana el vitalismo y la sensualidad son ponderados sólo que están envueltos entre burlas y risas, por una parte; y recubiertos con una máscara didáctica, por otra, para evitar posibles censuras o autocensuras:

Juan Ruiz, el epicúreo y alegre clérigo castellano, acaso se sintió tironeado por su ímpetu vital y a la par frenado por las inhibiciones subconscientes y por conscientes temores. Por las inhibiciones que le dictaban la herencia moral de Castilla y las proyecciones éticas de su fe sincera y robusta; y por los temores a los peligros terrenales a que su inmoralidad personal y retórica podía exponerle. Por ello el Arcipreste se detiene en el último escalón de la pendiente, cuando se ha dejado arrastrar por sus desbordes vitales —sensuales y jocundos— al borde mismo del relato salaz de los torpes actos del amor sexual. Y por ello hecha agua al vino de su epicureísmo con poesías religiosas y con su frecuente sermoneo moral, el mismo que halla en los libros didácticos al uso de su tiempo [...]. Más apenas iniciaba este retroceso en su camino, apenas empezaba a deslizarse por la senda monótona del didactismo cristiano occidental, apenas se dejaba ir por esas rutas ásperas, severas, moralizantes [...] de la docencia magistral y sermoneadora, apenas había juntado las manos en ademán de devota oración ante la Madre de Dios [...], apenas había escrito unas palabras mesuradas y pías, apenas había confesado su preocupación por el pecado o por la muerte, volvía en seguida a triunfar en él su apetito carnal, ponía en pie el acelerador, se embalaba con una sonrisa a flor de piel por el camino real de la sensualidad y de la alegría picaresca y comenzaba acercarse de nuevo al precipicio de lo salaz y obsceno (500-501).

Por otro lado, con respecto al didactismo, entre las posiciones más acérrimas se encuentran aquellas de M. R. Lida y L. Spitzer. La primera de estas posturas, la de M. R. Lida, centra, en gran mediada, el aspecto didáctico en las disquisiciones acerca de varios asuntos, v. g., “derecho canónico”, “derecho civil”, “materias literarias y musicales”, “artes

amatorias” y sobre todo, en el aspecto moral cuya “enseñanza está esparcida por toda la obra” (*Dos obras* 28) y asume que Juan Ruiz lo expresa con sobrada seriedad: “La variedad de estos últimos contenidos didácticos prueba hasta que punto era natural para Juan Ruiz verter en el *Libro* todo su saber; y la seriedad de tales enseñanzas [...], autoriza a suponer una intensión no menos seria en el propósito didáctico dado expresamente como lo más importante, o sea el moral” (*Estudios* 45). Por otra parte, Ella misma, aunque hace claro énfasis al observar el origen de sus modelos: “el mayor número de los materiales no originales del *Libro* proviene del acervo didáctico de la clerecía europea” (*Estudios* 28-29), no deja de señalar un carácter semítico en la obra ruiziana (v. *supra* n. 37) del que se desprende su finalidad didáctica, pues el *Libro* resulta ser ameno y moralizador como las obras de aquel origen, sin que haya por esto, desequilibrio en el “sistema de valorización moral”:

El *Libro de buen amor*, obra de arte mudéjar, engarza sus motivos cristianos en la estructura semítica de las *maqāmāt* y, en particular, de las *maqāmāt* hispanohebreas. Es, por consiguiente, no un tratado o un poema didáctico a la manera grecorromana, sino una composición amena de fin docente, que se propone inculcar sobre todo preceptos de moral práctica y se vale para ello de la autobiografía articulada en torno al autor, a la vez protagonista y maestro, que reiteradamente derrama ridículo sobre sí mismo para mejor desaconsejar al público su propio extravío (*Dos obras* 43).⁴⁹

Para la estudiosa, ese yo autobiográfico, como puede advertirse de la cita, no tiene calidad de individual, por el contrario, su condición es universal: “el yo que enhebra los ensiempos y las cantigas, además de ser ficticio, tampoco es individual —es, agrega M R.

⁴⁹ M. R. Lida hace muy patente su postura didáctica y al rectificar las declaraciones hechas sobre este asunto en sus “Notas para la interpretación” (1940), ella establece que “no es el *Buen amor*, desde luego, tratado didáctico, es decir, libro de orientación escuetamente doctrinal y no estética, ni tampoco poema didáctico que exponga directamente un saber objetivo, como las *Geórgicas* o el *Dittamondo*, sino de poesía amena con intención didáctica (siendo la conducta humana la materia principal, pero no exclusiva de su didactismo), en enlace íntimo con obras de idéntica intención de la literatura árabe y la hebrea” (*Estudios* 18 n. 11).

Lida— todo hombre, *Everyman*, el protagonista de la moralidad inglesa y de toda la ficción docente de la Edad Media” (“Notas” 108). En este sentido, ella recupera aquellas observaciones sobre el yo genérico o universal de L. Spitzer (*Dos obras* 37 n. 7), no obstante, marca una diferencia considerable:

Leo Spitzer [...], partiendo de la identidad entre el yo del *Libro* y el episodio de doña Endrina, explica el hecho de que el protagonista se atribuya como experiencia personal una aventura tomada de una conocidísima obrilla latina, por el concepto medieval de la biografía, menos individual e histórico que general y paradigmático. Esta última observación es exacta [...], pero aquí no hace al caso; el “yo” del narrador está tan ausente de la historia de doña Endrina como de cualquiera de las otras adaptaciones de material ajeno donde la primera persona corresponde inequívocamente a los personajes del material adaptado (*Estudios* 18 n. 11).

Ahora bien, Juan Ruiz es, antes que nada, un hombre medieval de la España de la primera mitad del siglo XIV; por tanto, su cosmovisión persiste, como lo advierte L. Spitzer, “en la esfera de lo dogmático y cultural” (“En torno al arte” 88) de la Edad Media. Sin embargo, él mismo señala en este estudio citado que Juan Ruiz presenta ya indicios de una conciencia artística: “desde el ángulo artístico anuncia ya una época nueva con su capacidad mimética de vivir los personajes de una manera tangible y palpable, personal e individual” (*idem*). Y a pesar de esta trascendental opinión, él se rehusa a ver la obra ruiziana con esa nueva orientación artística. Éste crítico sitúa el *Libro* dentro de la corriente didáctica medieval con lo cual reduce significativamente la marca de conciencia artística que antes ya ha advertido; él afirma que el yo poético de la obra obedece a la necesidad de la tradición medieval de hablar en nombre del hombre universal, al ponerse como ejemplo de papeles no muy decentes que no se deben seguir. L. Spitzer sentencia textualmente:

Me atrevería a afirmar que, al utilizar este procedimiento autoacusador, el arcipreste pretendía pintarnos al pecador en potencia que llevaba dentro de sí y que llevamos todos los seres humanos: se nos revela, no como alguien que haya cometido los pecados

que describe, sino como alguien que, llevado por su flaqueza humana, es capaz de haberlos cometido [...]. El autor del *Libro de buen amor* esta enseñando el «buen amor», la caridad cristiana, aunque a menudo parezca demasiado indulgente en su actitud hacia el pecador que se aferra al «loco amor»: esta pecaminosidad la ejemplifica ofreciéndose, con excelente humor, como el autor real de aquello de lo que se creía capaz en potencia” (“Sobre el *Libro*” 112).

Sin duda esta observación de mucho peso sirve para ubicar perfectamente al *Libro* dentro de la corriente didáctica, sin ninguna alternativa. Pero no se puede mirar a la obra bajo una óptica cerrada porque ella misma lo impide con su “singular” yo libresco. Esto significa, entonces, que, la “singularidad” o, con más precisión, la complejidad del yo del *Libro* o yo hablante, se inscribe dentro de una perspectiva mucho más amplia que la didáctica; esto es, en un plano completamente artístico —notar el énfasis:

La prodigiosa mutabilidad del yo hablante [...] *encierra más matices y funciones literarias que la simple encarnación moral* de quien «presenta como vivido u observado en propia persona el caso abstracto sobre el que dogmatiza» [...]. Porque lo más llamativo de la primera persona del *Libro* no es el carácter didáctico y generalizador que, efectivamente, posee, sino su *multifuncionalidad, que le permite cumplir otros cometidos y mostrarse con otras apariencias*. En ese yo aparentemente constante se esconden narradores, personajes y perspectivas muy variadas, sucediéndose en rápido tránsito. En otras palabras, el yo hablante no es uniforme sino variable y su complejidad es mayor de lo que se ha supuesto (Rey 103-104).

Además, como se puede observar de lo anterior, en ese mismo plano el yo hablante tampoco resulta ser una “figura” independiente del material que Juan Ruiz incorpora, como lo afirma M. R. Lida.

Ahora bien, aquella complejidad y variabilidad del yo hablante es lo que impide percibir de manera directa una actitud congruente en la voz que remarca la comprensión del *Libro* porque las proclamas, las acciones y los hechos del protagonista no se corresponden, en la mayoría de los casos, con un discurso homogéneo. Sucede todo lo contrario, se trata de un discurso plurivalente, que Juan Ruiz despliega artística y deliberadamente (de ahí la

necesidad de una multifuncionalidad en el yo hablante); ya desde la misma reiteración monótona sobre la comprensión de la obra por una clara voz autorial, el autor implícito sentencia: “ansí en feo libro está saber non feo” (16d) y “la manera del libro entiende la sutil”(65b) “[por]que sobre cada fabla se entiende otra cosa, / sin la que se alega en la rrazón fermosa.” (1631cd); ya desde la misma actitud del protagonista sujeto a aquella voz autorial en alguna situación, el arcipreste declara, en seguida del episodio de don Melón y doña Endrina: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / dixe la por te dar ensienplo, non por que a mí me vino” (909ab); ya desde sus mismas enunciaciones como protagonista sobre cualquier asunto y, no obstante, bajo una voz autorial, durante la narración del episodio de las serranas, el arcipreste intercala la siguiente sentencia: “fasta que el libro entiendas, dél bien non digas nin mal / ca tú entenderás uno e el libro dize ál” (986cd).

En fin, lo anterior resulta ser cierto porque, como ya lo he advertido arriba (v. *supra* “la autobiografía amorosa”), al disponer, Juan Ruiz, de un yo hablante con características tan singulares, él puede determinar siempre a conveniencia que momentos, en la narración autobiográfica, deben tener asignación de plena coherencia y significación y que momentos, de aparente inconsistencia y pluralidad de sentido. Y, por supuesto, como es de esperarse, los segundos son los de mayor presencia en su obra, por lo que bajo estas condiciones se observa que Juan Ruiz infunde intencionalmente una atmósfera ambigua sobre ésta.⁵⁰ Esto es, “a todos los niveles hay ambigüedades conscientes: en el manejo de palabras y conceptos; en la utilización de las fuentes; en la forma y estructura de la obra [...]. Es un aspecto fundamental de su concepto de la creación literaria” (Gybbon-

⁵⁰ Es importante señalar que “conviene, pues, andar con precauciones al plantear las cuestiones de ambigüedad en el *Libro de buen amor*. Una palabra, una frase, un libro entero, pueden parecernos ambiguos por razones ajenas al autor y su época: por nuestra ignorancia del contorno lingüístico e intelectual; por una transmisión del texto defectuosa que nos oscurece el pensamiento del autor; o tal vez por la invención de conceptos anacrónicos posteriores al autor” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 60).

Monypenny, “Introducción” 61 y 72). Por lo tanto, se puede decir que la remarcada ambigüedad que se manifiesta por todo el *Libro* es el indicador de que sobre ella se debe fundar su estrategia literaria, así como también su estilo, que no es aquel del escritor disoluto que cohonesto —Juan Ruiz es consistente con la noción de “loco amor” a lo largo de su obra, como ya lo mencioné arriba (v. *supra* “Amor ruiziano”)— ni mucho menos aquel del didáctico, que antepone, en principio, el hombre moral al artista. Aunque, claro, tampoco se puede negar la presencia de pasajes irreverentes y, sobre todo, didácticos. Sin embargo, Juan Ruiz les da el tratamiento necesario y que cree conveniente para su propósito,⁵¹ así que él va más allá y este ir más allá es lo que lo define precisamente como un artista, como un autor que está consciente de serlo; por consiguiente, su pretensión no es otra que una intencionalidad meramente artística; es, en una palabra, la de exponer su propuesta literaria y de exhibir su “arte poética” para que sean valoradas y hasta continuadas (v. Apéndice G). Y así desde esta perspectiva y sin temor a exagerar, o más, a equivocarme, puedo afirmar que Juan Ruiz tiene presente la doble mentalidad del escritor,

⁵¹ Como se muestra, por ejemplo, en el episodio de los pecados capitales, y aun en éste existe una considerable ironía situacional, que induce una clara ambivalencia discursiva que rebasa lo didáctico. La actitud del yo hablante no puede ser completamente sincera (con esto no cuestiono la religiosidad de Juan Ruiz) porque si recordamos el arcipreste viene de fracasos amorosos, así que la invectiva no sólo va dirigida a don Amor por ser causa del pecado, sino también por no brindar ayuda al protagonista cuando la requiere. Por lo tanto, el recurso didáctico no es muy ameritado para la situación, no obstante, Juan Ruiz hábilmente le infiere un carácter funcional, al resaltar el discurso injurioso del arcipreste en contra de los perjuicios del amor —es el ambiente idóneo para que el yo hablante realice su tarea didáctica. De ahí que la enumeración de pecados capitales no sea incidental, sino, en efecto, deliberada y aparentemente congruente. Aquí con este ejemplo se enfoca muy bien, el sentido artístico del uso del yo hablante en relación con el manejo irónico, que A. Zahareas observa, en general, en el *Libro*: “is created for ironic situations and more conspicuous as an artistic creation than as a didactic necessity” (*apud* Rey 114 n. 7) [v. *infra* Cap III, “Función y estructura”]. La ironía, en este caso y en muchos otros (v. Apéndice E), como recurso retórico, es la figura que instala al yo hablante ruiziano en un estado de poder por el hecho de que sus enunciados son difícilmente cuestionables. El tono irónico que se muestra de la situación es lo que pone de manifiesto una actitud marcadamente manipulatoria (claro, de la misma situación y, en general, del discurso que se emite en este momento). Este es el juego al que recurre Juan Ruiz una y otra vez porque en el discurrir polifónico que se observa, el yo hablante no asume por completo su enunciación, sino que se lo atribuye al otro (al autor, al narrador, al protagonista, al poeta, al juglar, al comentarista, al moralista, etc., aquellos con los que se fusiona) es decir, lo

aquella del hombre y del artista y que la segunda, en su obra, es la que se destaca, aunque, por desgracia, es la que no se encuentra comprendida por completo, quizá, por la situación histórica-cultural en la que se halla. Y es por esto, en cierta medida, que una considerable proporción de la crítica sólo resalta al Juan Ruiz hombre —no obstante, que sobre éste no se puede decir nada (v. *supra* n. 36)— al sujetarlo a una única posibilidad de interpretación, dejando al margen al Juan Ruiz artista, de quien se puede decir mucho todavía, claro está, siempre a través de su obra.

profiere como si fuera un enunciado de alguien más, no obstante, no está siempre marcado por medio de la sintaxis, por lo que se crea una doble y hasta múltiple significación en una sola enunciación.

CAPÍTULO III

EL USO DEL EXEMPLUM EN LA DIATRIBA DEL ARCIPRESTE A DON AMOR

Dos marcos en el Libro de buen amor

A pesar de los estudios que determinan un carácter misceláneo en el *Libro de buen amor*, considero que éste conforma un todo completo porque sus partes son inherentes a él. Esto significa, entonces, que los estudios por separado de sus partes pueden conducir, si no se tiene cuidado, a una irremediable descontextualización de la obra y los resultados serán meros acercamientos especulativos. Sin embargo, con esto no quiero decir que el análisis segmentario carezca de validez, por el contrario, puesto que la complejidad de la obra no admite una sola vía interpretativa, la crítica se ha aproximado a ella con diferentes enfoques y sus hipótesis se respaldan sobre estudios de fuentes convergentes en la obra; sobre sus normas estilísticas y de género; sobre sus desarrollos temáticos, situados en la época; sobre la intencionalidad que presume, etc. De ahí que sus conclusiones sean aceptables, a la vez que son un punto de partida para nuevas investigaciones.

En consideración con este presupuesto, el cometido del presente capítulo, como lo mencioné en la última parte del primer capítulo, es el estudio de la estructuración y el papel funcional de los *exempla* en el episodio de reconvención a don Amor por parte del arcipreste. Claro, por medio de la aplicación del concepto de *exemplum* medieval analizado en aquel capítulo. Para el desarrollo de dicho estudio parto de las siguientes premisas restringidas:

- 1) el objeto de análisis es el texto comprendido entre la estrofa número 44 y la estrofa número 1632;

2) dentro de este material existen dos niveles de enunciación o marcos, a saber, en los que el yo hablante toma dos actitudes muy bien determinadas:

i) Primer nivel o marco exterior. Es aquél en el que el yo hablante tiene una voz completamente autorial; está constituido por 17 estrofas (44-46; 64-70; 1626-1632), que encuadran dos intercalaciones: la primera, de carácter ilustrativo, relata la disputa entre los griegos y los romanos (ests. 47-63); la segunda, de desarrollo temático, aquella donde se relata la odisea amorosa del arcipreste (ests. 71-1625).

ii) Segundo nivel o marco interior. Este nivel consta de la segunda intercalación, la autobiografía amorosa, en la cual el yo hablante toma, principalmente, la actitud de protagonista —como ya lo he señalado antes (v. *supra* Cap. II, “La autobiografía amorosa” y “La intencionalidad artística”) se trata de un yo bastante complejo. Dentro de este marco me limito, específicamente, a tratar los *exempla* del episodio comprendido por las estrofas 181-422, “La diatriba del arcipreste a don Amor”.

En primera instancia, un hecho importante que se tiene que enfatizar acerca de este marco interior o, más propiamente hablando, la autobiografía ficticia, con relación a la intercalación de los relatos que se podrían considerar como *exempla* —en principio, porque se trata de relatos relativamente breves, que es una de las características propias del *exemplum* y, por otra parte, porque aluden a sus fuentes, como bien lo observa A. Deyermond: “Los cuentos populares de que se sirve el Arcipreste nos remiten a una gran variedad de fuentes, aunque casi todos pertenecen al tipo de los que se utilizaban con frecuencia en los sermones [...]. El mayor número, con mucho, de las narraciones que nos presenta pertenece a la categoría de las fábulas esópicas (*Historia*, 193-194)—⁵² es que

⁵² Sobre esto, F. Lecoy señala que las fábulas esópicas u orientales y la tradición popular europea no son las únicas fuentes de donde Juan Ruiz sacó el asunto de sus relatos, sino, que también las obtuvo de las

ellos están enmarcados por un episodio específico, además, no en pocos casos, algunos se encuentran encuadrados por un marco más pequeño, claro, siempre en correspondencia ilativa con el episodio respectivo y la secuencia autobiográfica (es importante notar que el punto (I) en la distribución de abajo, específicamente no corresponde a la autobiografía, no obstante, es parte del marco exterior (i), aquel que encuadra a la misma). Así con esta observación, se tiene que la relación de integración de los relatos en la autobiografía es como sigue:

DISTRIBUCIÓN DE LOS RELATOS EJEMPLARES EN EL LIBRO

- I) Los supuestos propósitos del *Libro*: estrofas 44-70.
 - Intercalación del relato 1 (evocado por el autor implícito para ilustrar la dificultad en la comprensión): la disputa entre los griegos y los romanos (ests. 47-63).
- II) La primera mujer pretendida por el arcipreste: estrofas 77-104 (los relatos son aquí evocados por la joven pretendida ante la acometida de una alcahueta).
 - Intercalación del relato 2: la zorra escarmentada en cabeza ajena (ests. 82-88);
 - intercalación del relato 3: el parto de la tierra (ests. 98-100).
- III) Sobre la cuestión astrológica: estrofas 123-165.
 - Intercalación del relato 4 (evocado por el arcipreste al tratar sobre el asunto de la astrología y su verdad, pero, en relación con Dios): el horóscopo del hijo del rey Alcaraz (ests.129-139).
- IV) La tercera mujer pretendida por el arcipreste: estrofas 166-180.
 - Intercalación del relato 5 (evocado por el arcipreste para justificar la negativa de la dama ante su pretensión “amorosa”): el perro fiel y el ladrón (ests. 174c-178b).
- V) La visita de don Amor al arcipreste: estrofas 181-574.

colecciones de relatos edificantes, cómicos o eruditos que pasaban de generación en generación y que sin cesar eran rehechas, recopiadas, contaminadas, adaptadas o simplemente traducidas (“Juan Ruiz conteur” 150). Y en este sentido, se encuentra en coincidencia con el material referido por J. T. Welter en su definición de *exemplum* (v. *supra* Cap I, “El *exemplum* y sus definiciones”).

- 1) La diatriba del arcipreste a don Amor: estrofas 182-422 (todos los relatos, en este episodio, son evocados por el arcipreste para enfatizar los males acarreados por el amor).
 - a) Comienzo de la diatriba: estrofas 182-216.
 - Intercalación del relato 6: el joven que se quiere casar con tres mujeres (ests. 189-196c);
 - intercalación del relato 7: las ranas que demandan un rey severo a Júpiter (ests. 199-205).
 - b) Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos: estrofas 217-387.
 - i) Sobre la codicia: estrofas 218-229.
 - Intercalación del relato 8: el perro que pierde un trozo de carne (ests. 226-227).
 - ii) Sobre la soberbia: estrofas 230-245.
 - Intercalación del relato 9: el caballo soberbio y el asno (ests. 237-244);
 - iii) Sobre la avaricia: estrofas 246-256.
 - Intercalación del relato 10: el lobo atragantado con un hueso (ests. 252-254).
 - iv) Sobre la lujuria: estrofas 257-275.
 - Intercalación de los relatos 11 y 12: Virgilio colgado en el cesto (ests. 261b-268b) y el águila que muere con una flecha que está adornada con sus propias plumas (ests. 270-272).
 - v) Sobre la envidia: estrofas 276-290.
 - Intercalación del relato 13: la corneja que quiere ser pavo real (ests. 285-288).
 - vi) Sobre la gula: estrofas 291-303.
 - Intercalación del relato 14: el león cocado por el caballo (ests. 298-302).
 - vii) Sobre la ira: estrofas 304-316.
 - Intercalación del relato 15: el león encolerizado que se suicida (ests. 312-315).
 - viii) Sobre la pereza: estrofas 317-372.
 - Intercalación del relato 16: el lobo y la zorra ante el juez de Bugia (ests. 321-371).
 - c) Fin de la diatriba: estrofas 388-422.
 - Intercalación del relato 17: el topo y la rana devorados por el milano (ests. 408-414a).
 - 2) La replica de don Amor al arcipreste: estrofas 423-574 (todos los relatos son evocados por don Amor para ejemplificar la lección que dicta).
 - a) Lección sobre el hecho de que el amante no debe de ser perezoso: estrofas 454-467.
 - Intercalación de relato 18: los dos perezosos que se quieren casar con una joven (ests. 457-467a).
 - b) Lección sobre el hecho de que el hombre a de ser asiduo en el trato con las mujeres a cortejar: estrofas 472-487.
 - Intercalación del relato 19: Pitas Payas, el pintor de Bretaña (ests. 474-484).
 - c) Lección sobre la sobriedad y las buenas costumbres en el amante: estrofas 528-548.
 - Intercalación de relato 20: el ermitaño convertido en ebrio y asesino (ests. 530-543).
- VI) El episodio de la adaptación del *Pamphilus de amore*: estrofas 575-909:
- 1) El “idilio” de don Melón y doña Endrina: estrofas 580-891.
 - a) Primera entrevista de Trotaconventos con Endrina: estrofas 724-781.

- Intercalación del relato 21 (evocado por Trotaconventos): la avutarda necia y la golondrina previsor (ests. 746-753b);
- intercalación del relato 22 (evocado por Endrina): el lobo que desprecia un trozo de tocino por un presagio (ests. 766-779).
- 2) Consejos del arcipreste a las mujeres: estrofas 892-909.
- Intercalación del relato 23 (evocado por el arcipreste): el asno sin orejas ni corazón (ests. 893-903).

VII) El episodio de la monja Garoza: estrofas 1331-1507.

- 1) Primera entrevista de Trotaconventos con Garoza: estrofas 1344-1395.
 - Intercalación del relato 24 (evocado por Garoza): el hortelano y la culebra (ests. 1348-1353);
 - intercalación del relato 25 (evocado por Trotaconventos): el galgo viejo y el amo ingrato (ests. 1357-1366);
 - intercalación del relato 26 (evocado por Garoza): el ratón de campo y el de ciudad (ests. 1370- 1384);
 - intercalación de relato 27 (evocado por Trotaconventos): el gallo que encuentra un zafiro y que no lo valora (ests. 1387-1389).
- 2) Segunda entrevista de Trotaconventos con Garoza: estrofas 1396-1479.
 - Intercalación del relato 28 (evocado por Trotaconventos): el asno envidioso (ests. 1401-1406);
 - intercalación del relato 29 (evocado por Garoza): la zorra que no quiere perder el corazón (ests. 1412-1420);
 - intercalación del relato 30 (evocado por Trotaconventos): el león atrapado en redes y rescatado por un ratón (ests. 1425-1432);
 - intercalación del relato 31 (evocado por Garoza): el cuervo que pierde un trozo de queso por la astucia de la zorra (ests. 1437-1441);
 - intercalación del relato 32 (evocado por Trotaconventos): la zorra y las liebres cobardes (ests. 1445-1449b);
 - intercalación del relato 33 (evocado por Garoza): el ladrón que pacta con el diablo (ests. 1454-1475).⁵³

Algunos criterios sobre la utilización de los exempla en el Libro.

Ahora bien, como es de esperarse, la integración de este material en el *Libro* presenta las mismas dificultades que observa la crítica para otros casos (v. Apéndice F); no obstante, se

⁵³ Con respecto al número de relatos de este carácter insertados en la obra ruiziana I. Michael establece que “the *Libro de buen amor* contains thirty-five popular tales, which occupies more than one fifth of the total work” (177). Los relatos 11 y 35, por él considerados, consisten, respectivamente, de la mención bíblica sobre Urías, la cual, desde su punto de vista, tiene el carácter propiamente de relato, y la denominada “Cantiga de los clérigos de Talavera” (“The function” 183); a ésta ya la hemos observado (v. Apéndice E) y, efectivamente, presenta un orden narrativo.

vislumbra la intención de Juan Ruiz de utilizarlo —por supuesto, apegado a su propósito artístico de crear unidad en su obra y de marcar indicios de su estrategia literaria— como modelos a reelaborar y, en este sentido, J. Corominas advierte adecuadamente que “en cuanto a las fábulas, los cuentos ejemplares y algún trozo semejante, se tomó muy en serio la tarea de integrarlos dentro de su gran obra.” (53). Sin embargo, la utilización poco transparente, y aún más, compleja de dicho material, conduce sólo a ver al Juan Ruiz que manipula deliberadamente a conveniencia los relatos, creando con esto, como señala M. S. Brownlee varios posibles significados en muchos de aquellos, de tal forma que su interpretación es contingente en la comprensión particular del lector mismo, es decir, que la naturaleza polisémica del relato elegido será glosado de acuerdo con la comprensión particular de un lector dado (*The status* 93).⁵⁴ Y sobre el mismo asunto, E. Palafox señala que, en muchos casos, Juan Ruiz pone en el lector la responsabilidad de las malas interpretaciones que su obra pueda suscitar y, que como todo mensaje tiene una intención destinada a influir sobre el comportamiento del receptor, ésta debe ser responsabilidad del emisor; pero aquí resulta más en beneficio de éste. Porque la intención de Juan Ruiz va oculta bajo el “hablar hermoso” —discurso ejemplar—; y así el problema de la intención se halla íntimamente ligado al de la comprensión. Lo paradójico, nos dice, está en que el receptor no entienda la verdadera pretensión, “como sucede en el *enxiemplo* inaugural de la disputa entre griegos y romanos, el éxito del emisor (en este caso el ribaldo romano)

⁵⁴ Específicamente M. Brownlee dice lo siguiente acerca los relatos ruizianos: “these misappropriated fables are the product of a devious author figure calculated to create a distance between the didacticism of the tale itself and the enunciator of the tale —so as to make the attentive reader question the discernment of the enunciating subject, to underscore (like the rift separating what they practice from what they preach), their own unexemplary status” (*The status* 96). Esto punto lo reafirma, como lo comento más abajo, cuando habla del trabajo de I. Michael en torno al asunto.

depende justamente de que el receptor no comprenda cuales son sus verdaderas intensiones” (*Éticas* 108-109).

En general, se observa que la estructura narrativa de los relatos parece muy sencilla, y por tanto, podría ser consistente con la definición de *exemplum*: aparecen los personajes, se expone una situación en cierto ambiente —en la mayoría de los casos, plagado de descripciones— y se desarrollan las acciones hasta un desenlace sin aparente complicación. Sin embargo, en muchos casos del *Libro*, al tratar de identificar la función de esos relatos en los puntos del marco en los que han sido incorporados, el nexo entre el relato y el marco encuadrante, en particular con la enseñanza moral o doctrinal que se pudiera desprender, tiende a hacerse débil, incluso nula. Esta anomalía es advertida por diversos críticos como J. Corominas que al hablar del uso de los relatos ve, en cierta forma, una adecuación forzada:

Y, sin embargo, se advierte bien claras las suturas que las unen a esos conjuntos mayores (quizá hasta en alguna parte ideados inicialmente para darles cabida) [...]. Y este engarce resulta natural y convincente en varios casos, como en la fábula del Hortelano y la Culebra, ya no tanto en la del Mur de Monferrando, p. ej., mucho menos en “El gallo que falló çafir en el muladar”, y es visiblemente forzado y artificioso, un mero pretexto encontrado tras mucha rebusca, en otras [...]. Salta a la vista en todo esto, como en el enlace de otros episodios y disertaciones, el carácter de nexo hallado forzadamente y a posteriori. (53).

Por su parte, I. Michael afirma que hay debilidad entre este material ejemplar y el marco en el que se encuadra, pues, aunque hay uno o varios nexos, no siempre la situación del relato (breve) se ajusta exactamente al hilo narrativo del marco; y los relatos no ilustran lo que tradicionalmente deben hacer, incluso, lo que un personaje dado intenta probar. De esta manera, Juan Ruiz, a menudo, no intenta la ilustración del asunto que está siendo tratado, y aún más, después de hacer una conexión —por lo general débil— entre el relato y su marco, busca la ocasión de aprovechar el relato para su propia causa. I. Michael

concluye con la observación de que Juan Ruiz no necesariamente trata de ajustar por completo muchos relatos en el hilo narrativo en el que están inscritos, no obstante, si crea un vínculo con su marco para manipular el relato a conveniencia, como sucede en los relatos 12, 17, 21, 23 y 24 de su enumeración. Además, hace patente que muchos de los relatos aparecen exactamente en momentos de argumentación (como el relato de la disputa entre los griegos y los romanos o el de los consejos del arcipreste a las mujeres, en el episodio de don Melón y doña Endrina) o de debate entre ciertos personajes: “the author’s address to the reader, the Archpriest’s Debate with Don Amor, Trotaconventos’s arguments with Doña Endrina and with Doña Garoça” (216); y éstos se acercan, así, en cierta medida, a la calidad de *exempla*: “Thus their function to some extent resembles of the *exempla* of the medieval preachers” (*idem*). E. Palafox se suma a la posición de este último punto, señalando también un rasgo importante sobre la intención artística de Juan Ruiz al trabajar con relatos ejemplares: “Lo que aquí se propone es que estos cuentos no sólo funcionan como *exempla* desde el momento que entran a formar parte del texto del arcipreste, sino que también sirven de instrumento de crítica al uso “ejemplar” que se hace en general de esos relatos” (100 n. 89)

Por su parte, M. S. Brownlee amplía lo expuesto por I. Michael y agrega que el distanciamiento entre los relatos y los puntos que se están ilustrando es una decisión de Juan Ruiz, de tal forma que parece que éste, no está reproduciendo los *exempla* para su propio beneficio:

Michael’s observation that Juan Ruiz was purposefully not trying to fully integrate the *exempla* into narrative thread into which they are inscribed is quite convincing. Clearly, the at times distant relationship of the tale to the point it is ostensibly illustrating is a conscious decision by the author. It appears, moreover, that the Archpriest is not reproducing these traditional *exempla* simply for their sake. Rather these misappropriated fables are the product of a devious author figure calculated to create a distance between the didacticism of the tale itself and the enunciator of the tale —so as

to make the attentive reader question the discernment of the enunciating subject, to underscore (like the rift separating what they practice from what they preach), their own unexemplary status (*The status* 96).

Mientras que Eloísa Palafox no señala explícitamente ese distanciamiento entre los *exempla* y su marco, pero al hablar de la manipulación, a conveniencia, de los problemas morales que se relacionan con la transmisión del saber, nos hace sentir dicha separación, diciéndonos (sobre el episodio de la monja Garoza) que los papeles de emisor y de receptor se invierten dependiendo quien tiene la palabra en un determinado punto de la obra y en un específico momento del dialogo; y que las palabras del que sea emisor modifican a su conveniencia, las ideas y actuaciones del receptor; es por eso que el emisor recurre a los *exempla* para imponer opiniones e inducir conductas. Esta condición se ve como un reflejo de lo que Juan Ruiz intenta hacer con el público (tanto en el *exemplum* de la disputa de los griegos y romanos como en otros muchos “el arcipreste narrador descarga sobre el lector todo el peso de la responsabilidad por las malas interpretaciones que su obra pueda suscitar” (*Éticas* 108)), presentándole un divertido, convincente e incluso piadoso discurso ejemplar; que viniendo de quien viene (personajes desconfiables) toma el carácter más bien anti-ejemplar (*Éticas* 145-148).

La distribución, es decir, la intercalación de dichos “relatos breves” en la sucesión narrativa, se dará, como nos dice I. Michael, en los momentos de debate entre los personajes —a excepción del *exemplum* de la disputa entre los griegos y los romanos. No obstante, en este *exemplum* se efectúa un debate entre el sabio griego y el gañan romano.

Su función no estaría definida únicamente, en la mayoría de los casos, en el sentido tradicional. A este respecto I. Michael advierte, que si bien el estudio de los relatos en su contexto nos muestra algo de su función dual de entretener y moralizar, la lección moral,

según J. Badier, no es por lo general parte orgánica del relato, sino que es opcional. Y en la mayoría de los relatos trabajados por Juan Ruiz, él les ajusta la moraleja de las fuentes, siempre que ésta coincida con la función del relato en su narración. En otros casos ignora o suprime la moraleja de las fuentes y saca otra que no necesariamente es la moraleja en el sentido religioso o tradicional. Como, por ejemplo, la moraleja usual del relato de Pitas Payas es cuidarse de los engaños de las mujeres, mientras que la que sugiere Juan Ruiz es una lección amoral: la ausencia es dañina en los asuntos amorosos. Esto no significa que esté dando un consejo amoral, sino que forma parte del *Ars amatoria* de Don Amor (217).

Al comentar sobre este relato, M. S. Brownlee señala que I. Michael da varios casos convincentes de tales relatos “malversados” que corresponden a los episodios comprendidos por las estrofas 261-268, el cuento de Virgilio en la canasta; 321-371, el cuento del lobo que acusa a la zorra por el robo de un gallo; 529-543, el cuento del ermitaño que se hace borracho y asesino; 766-779, La cerda que pateo al lobo; 892-906, el asno sin corazón. Y en cuanto al relato de Pitas Payas (ests. 474-489), éste es un caso de malversación. Nos dice que María R. Lida identifica este relato como un descendiente del tradicional *fabliau*.⁵⁵ “un verdadero *fabliau* en su tema, estructura y en su tono licencioso”. Pero advierte que A. Zahareas va más lejos, analiza esta narrativa en detalle, en términos de los *fabliaux* poéticos:

⁵⁵ En relación con este relato, Vittorio Marmo señala que es uno de los más estudiados (Puyol y Alonso 1906, Spitzer 1934, Lecoy 1938, Moffat 1953, Lida 1961, Zahareas 1965, Michael 1970); y que es considerado dentro del género de la ascendencia francesa y en todo es similar a los *fabliaux*; aunque hay opiniones sustancialmente distintas como la de Cespèdes (1956). Además afirma que no se pueden establecer sus fuentes, y, por lo tanto, la versión ruiziana es la más antigua que se conoce —las sucesivas son, antes que nada, las italianas, y después, las francesas y españolas— (*Dalle fonti alle forme*, 53). Lo mismo hace para los siguientes relatos ilustrativos: la disputa entre los griegos y los romanos (ests. 47-63), el horóscopo del hijo del rey Alcaraz (ests. 129-139), Virgilio colgado en el cesto (ests. 261b-268b) y el lobo y la zorra ante el juez de Bugía (ests. 321-371). Pues, asegura que las versiones de Juan Ruiz son las únicas conocidas.

Juan Ruiz's appreciation of different ironic contrasts is clearly perceptible in the *dénouement* of the story. In the usual fabliau outcome, the husband discovers the infidelity and the unfaithful wife has to answer... Juan Ruiz however, shifts the interest from the wife's infidelity to the husband's absence and to the ironic implications of their conversation (*apud* Brownlee 90).

A. Zahareas identifica dos temas que se ven en este relato, agrega M. S. Brownlee: “el marido engañado por su joven esposa”, el otro, el problema de la negligencia en el amor que es parte del *Ars amatoria*. Y por otro lado, ella asegura que I. Michael sólo ve una moral posible que se obtiene de esta narración intercalada, a saber, los riesgos involucrados en el amor descuidado. Según la opinión de este crítico, subraya M. S. Brownlee, este cambio de énfasis del núcleo didáctico tradicional a una lección amorosa es necesaria para el inmediato marco —en este caso debido a la enumeración de don Amor sobre los mandamientos del arte de amar; aún más, lo que se hace claro de las conclusiones obtenidas por A. Zahareas y I. Michael es que este relato (así como otros que se encuentran a través del *Libro*) es un texto polisémico: puede ser construido como un reproche antifeminista de engaños femeninos y maquinaciones deliberadas en un tono didáctico empleado tradicionalmente o como una ejemplificación (no tradicional) amorosa de los riesgos involucrados al ser un amante desatento. Existe una tercera interpretación posible, expresa la estudiosa, esto es, la lección tradicional (según el *Índice de motivos* de S. Thompson) de este relato: el peligro real de volverse un marido cornudo. Así, este *exemplum* individual tiene varios posibles significados y su interpretación es contingente en la comprensión particular del lector mismo (*The status* 89-90).

Debido a estas condiciones anormales en la función de varios de los *exempla* en el *Libro*, A. Biglieri afirma, en consideración directa con las ideas de M. Brownlee y I.

Michael, que conjeturar su inclusión en el *Libro de buen amor* estará condenada al fracaso por tres razones entre otras:

1) La polisemia deliberada que domina toda la obra menoscaba sus propósitos docentes, debido a una teoría de lectura que el autor propone.

2) La relación bastante débil entre los ejemplos y los diálogos que los encuadran.

3) La proliferación de elementos descriptivos en los relatos, que manifiestan una mayor independencia y autonomía en cada uno de ellos (120).

Sin embargo, A Biglieri se separa de esta postura de fracaso y en su artículo en el cual trata sobre la inserción de los *exempla* en el *Libro de buen amor*, él se propone averiguar si éstos “quedan fuertemente sometidos a las exigencias de la historia principal o si, por el contrario, tienden a independizarse de ésta y a cobrar vida propia” (119). En principio, el crítico advierte que en la obra ruiziana se puede verificar los “diversos grados de digresión” de los relatos ilustrativos y su mucho o poco acertado engarce, pues, en general, se observa que la integración en su marco, “se logra con éxito variable”. Ahora bien, aunque se enfoca sobre un *exemplum* específico, el primero del episodio de la monja Garoza, aquel del hortelano y la culebra (ests. 1348-1353), él deduce generalidades para la noción de *exemplum*.

A Biglieri comienza señalando que la inserción de un relato implica, en primera instancia, su motivación; y en segunda, la presencia de “fórmulas introductorias” que indican el cambio de un nivel textual a otro (para su caso de estudio afirma que el relato ilustrativo está motivado con naturalidad porque en el episodio se confrontan de manera retórica los alegatos de la monja y la medianera). Desde el punto de vista narrativo, el crítico agrega que la inserción provoca una interrupción de la historia principal, peor aún, una “verdadera ruptura en todos los planos” —estos términos de interrupción y ruptura

remiten al concepto de marco que expresa M. J. Lacarra, v. *supra* p. 30—, porque se introducen “personajes de distinto carácter”, otro espacio-tiempo, la voz de otro narrador, etc. Es por esta situación que para lograr una buena integración de un *exemplum*, se necesita que su argumento cuente con lo necesario (“cuanta menos digresión, mejor”) para evitar la distracción del receptor: narratario y lector, es decir, a éstos, “no se les debe hacer perder nunca de vista la historia principal, ni el sentido del ejemplo, ni las correspondencias y analogías semánticas entre una y otra” (122). Pero esta condición idealizada no siempre es posible, por lo que un parámetro de indicación de la tendencia del relato ilustrativo a independizarse de su marco es observar, por un lado, cómo en éste “se da cabida o no a acciones prescindibles” (123), o bien a elementos descriptivos; y por otro, cómo estos aspectos asientan o salvan la “propensión a la descripción inacabable y la proliferación de detalles inútiles, esto es, carentes de funcionalidad” (124).

En el *Libro*, asevera A. Biglieri, Juan Ruiz se orienta con regularidad a “la digresión descriptiva y al pormenor insignificante, que, aunque superfluo, contribuya a crear la ilusión de la realidad” (*idem*). No obstante, al menos en el caso que analiza, se nota lo contrario, pues lo que parece ser un simple detalle sobrante, adquiere un valor “desde el sentido global del relato”, y además

su pertinencia semántica se advierte en el contexto total de la anécdota, de la que forma parte no como un pormenor inútil que sirva sólo para “reproducir” la realidad o para denotar simplemente un objeto del mundo extralingüístico [...], sino sobre todo con el fin de connotar la conmiseración del hortelano (= Doña Garoza), que no vacila en llevar a la culebra (= Trotaconventos) desde un extremo, la inmoderada crudeza del invierno, hasta el otro, el sitio más íntimo y hospitalario de la casa, siguiendo en esto dos técnicas muy propias de la narración didáctica, la polarización semántica y la redundancia de los contenidos: “nieve”, “viento”, “helada fría” frente a “fuego”, “buena brasa” (124).

La redundancia de los contenidos (la sinonimia del léxico vertida en los ambientes, las acciones y las cualidades de los personajes del relato) y polarización semántica (se fundamenta en la oposición léxica o antonimia del léxico) no sólo explican a ese aparente detalle sobrante y su pertinencia semántica, también explican la elaboración misma del “apólogo en su conjunto”. Y a pesar de que impera un alto grado de redundancia en la narración, “esta repetición de la misma información, estas invariantes temáticas actualizadas en el relato de modo diverso, lo afectan en todos sus niveles y le confieren un índice de coherencia semántica muy de acuerdo con la intención didáctica del mensaje” (124).

Ahora bien, la redundancia de los contenidos y la polarización semántica no funcionan en el *exemplum* como elementos que le imponen su *sentido* (significado) porque ese *sentido* no precede a la *historia* (relato), sino que la antecede: “podría afirmarse que acciones, personajes y circunstancias no son temporalmente «anteriores» ni ontológicamente «independientes» de la narración, sino que, al revés, se acomodan y ajustan a las exigencias y restricciones que ese *sentido* previo le impone al discurso y este a la *historia*” (127-128). En el *exemplum* que ahora contempla, A Biglieri afirma que éste se muestra conforme “con un postulado cardinal de la poética del *exemplum*: “en el principio la *sentençia*”, según el cual los significados se van estructurando por medio de oposiciones y correlaciones semánticas que trascienden los *denotata* (hechos, personajes, ambiente) y remiten en última instancia a una lección prevista de antemano por el narrador, bien que su actualización lingüística más explícita se encuentre al final” (128).

El hecho de que el *sentido* preceda a la *historia* implica la existencia de un contexto en el que ésta fija su *sentido* y obtiene la razón de ser. En otras palabras, el *sentido* de la *historia* se impone desde el marco que la encuadra, porque esa es la función del marco en

relación con el ejemplo. Esta relación se funda en la cualidad del ejemplo de ser una forma de *amplificatio*, más todavía, *interpretatio*, o sea, decir lo mismo de otra manera, de forma paralela —A. Biglieri quiere dar a entender la predominancia de la *interpretatio* sobre la *digressio*:

a través de esta técnica paralelística lo que podría parecer pura digresión —el ejemplo— se adapta, en cambio, a la *estoria* principal, integrándose en ella sin transiciones demasiado bruscas, reforzando la similaridades estructurales y temáticas y realzando, más que menoscabando, la unidad del conjunto; las digresiones lo son sólo en apariencia; si bien se mira cumplen con una función composicional y son pertinentes para las acciones y el asunto de la trama central [...]. De allí que la prueba más decisiva de todas para la inserción del ejemplo consista en precisar hasta que punto, éste desarrolla, confirma e ilustra la *sentençia* que el narrador desea impartir a su interlocutor: el marco y no la fábula por el encuadrada, es en realidad el vehículo por excelencia del *sentido* (129).

Esta observación tan acertada lo que expresamente determina es el carácter de *exempla* en los relatos incorporados por Juan Ruiz en su obra.

Función y estructura de los exempla en la diatriba del arcipreste a don Amor

En cuanto al episodio de la diatriba del arcipreste a don Amor, en principio, se observa uno de los recursos estilísticos utilizados por Juan Ruiz para introducir un nuevo pasaje: “un verso o una estrofa entera de índole general que sitúa en tiempo y espacio el discurso siguiente, presenta a los personajes o describe un ambiente” (Joset, “Introducción” XXI). Esto es cierto, pues el primer verso de la estrofa 181 sumariamente advierte las condiciones del pasaje que comienza: “Diré vos una pelea que una noche me vino” (181a), y los tres versos sucesivos de ésta introducen la situación actual: “pensando en mi ventura, sañudo, e non con vino, / un omne grande, feroso, mesurado, a mí vino. / Yo le pregunté quien era:

Dixo: «Amor, tu vezino»” (181bcd); y el primero verso de la siguiente estrofa la ubica de pleno: “con saña que tenía fui lo a denostar” (182a).

Las condiciones discursivas que ahora se nos exhiben a partir de estas estrofas vienen expresas del cierre del episodio anterior, en el que convergen, sin duda, las relaciones de los infortunios amorosos del arcipreste, no obstante, en este último episodio sólo se haya expresado la negativa de la tercera mujer asediada:

Ca, segund vos he dicho, de tal ventura seo
que, si lo faz mi signo o si mi mal asseo,
nunca puedo acabar lo medio que desseo;
por esto a las vegadas con el amor peleo (180).

En otras palabras, la situación ilativa actual está marcada por antecedentes completamente justificables: el arcipreste se encuentra “sañado” contra el amor por causa de no conseguir el fin amoroso que desea. Éste es, entonces, el punto que lo debe llevar a la reconvención a don Amor, quien, en ningún momento, le ha ofrecido asistencia. Sin embargo, el yo hablante, en voz del arcipreste, sagaz y sutilmente, crea ambivalencia en el discurso que profiere el colérico protagonista, es decir, a través de las condiciones que ahora se presentan, y bajo la persona del arcipreste, el yo hablante ruiziano se aprovecha de la ocasión para adueñarse del manejo discursivo, por supuesto, con la finalidad de establecer las funciones literarias que Juan Ruiz quiere manifestar.

El fondo de la protesta que se espera por la falta de ayuda del recién aparecido es soslayado por medio de una postura arciprestal absolutamente acusadora: el amor es el culpable de muchos de los males que acaecen al hombre. Si bien los fracasos amorosos y la inasistencia de don Amor justifican que el arcipreste reconvenga al amor mismo, no se justifica, con base en estos puntos, una total imputación de todos esos males humanos a don

Amor. Esto por el simple hecho de que el arcipreste manifiesta una clara intensión amorosa, en una palabra, está en la búsqueda del amor, sólo que no está lo suficientemente adiestrado en el arte de amar. Pero esta situación es la que señala el acierto artístico de Juan Ruiz para que, por una parte, su yo hablante adquiriera, a través de un arcipreste “beligerante”, una posición didáctica, a la vez que debatiente en el pasaje y, por otra, para que la invectiva que ahora adviene contra don Amor, más tarde se pueda convertir en una gran lección sobre el arte de amar —el encono, entonces, se volverá encomio (*cf.* ests. 1260-1262)— que repercuta sobre los restantes episodios del *Libro*.

El ambiente creado, aquí en el episodio de la diatriba, por Juan Ruiz debido a la frustración amorosa del arcipreste y a la presencia del dios del amor ante aquel, es claramente alegórico. Este ambiente se instituye literariamente a partir de una notable personificación de un concepto en la cual subyace la trascendental metáfora: el amor es un hombre, un ser humano con cualidades propias: “un omne grande, feroso, mesurado” (181c). En específico, esta metáfora se concreta por medio de las fórmulas discursivas: “a mi vino” y “Yo le pregunté quién era: Dixó: «Amor, tu vezino» ” (181cd); y da lugar a la alegoría que abarca todo el episodio de la visita de don Amor al arcipreste. El sentido de ésta es amplio, pues comprende, por un lado, el sentido literario y, por otro, el espiritual, aquel de carácter didáctico (claro, en términos latos, ya que don Amor también enseña) que predomina en la Edad Media. Se trata, por consiguiente, de la alegoría medieval, aquella que

encompasses personification, extended metaphor, irony, euphemism, exegesis scriptural—in short, any situation literary that embodies a duality between literal and figurative meaning [...]. Medieval *allegoria* basically combines a *sensus proprius* which is readily apparent (the literal meaning of the words in both secular and religio-didactic allegory) and *sensus figuratus* which, in contrast to the metaphor, is hidden or obscure and must

be discovered (non-literal significance in secular *allegoria* vs. spiritual meaning as determined by the *sententia* in religio-didactic allegory) (Seidenspinner-Núñez 21).

Pero la presencia de don Amor ante el arcipreste no es una irrupción perturbadora de un elemento sobrenatural sobre un plano sujeto a la razón, como sucede en la narración fantástica: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov 34), más bien se trata de lo maravilloso medieval, lo cual se incluye, por la situación contextual de la época —para el hombre del Medievo lo natural y lo sobrenatural están superpuestos en el plano de la “realidad” porque ésta se concibe en función de la semejanza y la analogía; es decir, todo el universo, incluyendo lo más inherente al hombre, se explica por lo divino, por tanto, lo “real” se entiende a través de la dogmática, así que no se concibe expresamente una frontera entre el fenómeno natural y sobrenatural porque no se tiende a fincar una distinción para éstos (v. *supra* Cap. I, n. 5 y n.6)—, en la consideración de T. Todorov en torno al asunto: “En el caso de lo maravilloso los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito” (34). Incluso, el evento mismo es absolutamente realizable por las condiciones idóneas que establece Juan Ruiz: el estado de ánimo del arcipreste está sujeto a un delirio provocado por su gran enojo, así que el arcipreste ensueña en insomnio.

Esto es, el arcipreste se encuentra en un estado de conciencia alterada, está trastornado y no por el “vino”, sino por una excitación iracunda: “pensando en mi ventura, sañado, e no con vino” (181b), que lo lleva a la divagación. Él está, diríamos, como queriendo pelear, pues ha fallado en sus intentos de acceder a sus pretendidas (hasta ahora tres), es en esto donde se centran sus delirantes pensamientos una noche, cuando “puntualmente inesperado”, sin aspavientos, en absoluto silencio, *aparece* don Amor —con

lo subrayado refiero el uso implícito del el motivo de la teofanía: el arcipreste dice “a mi vino”—,⁵⁶ aquel personaje que podría ser apto para la discusión, la disputa, la “pelea” misma, por sus cualidades físicas, sin embargo, resulta ser ramarcadamente “mesurado”, lo que argumenta bien el hecho de que el arcipreste opte por la acusación imprecativa de los males que produce el amor y no por el reclamo directo de la falta del apoyo requerido.

Y lo repito, éste es precisamente el juego artístico de Juan Ruiz, o sea, la *desubicación discursiva* (se deja en estado latente el asunto del reclamo —hasta las estrofas 213-215— para dar vigencia a la imprecación, no obstante, el primer punto es el elemento de consecución del *ars amandi* ruiziano. Aunque, con esto, no quiero decir que la consecuencia de la imprecación misma se limite a este episodio, por el contrario, se complementa más tarde con otros, por ejemplo, con “Las armas del cristiano” ests. 1579-1605: “Los mortales pecados, ya los avedes oído: / aquestos de cada día nos trahen muy conbatidos; / las almas quieren matar, pues los cuerpos han ferido; / por aquesto devemos

⁵⁶ Cesáreo Bandera en su artículo «La ficción de Juan Ruiz» (1973) sostiene que el episodio de la visita del don Amor al arcipreste es “simplemente una de sus peleas que a lo largo de sus repetidos fracasos («a las vegadas») ha mantenido con el dios de los enamorados (503); y además, asegura que “rompe la secuencia cronológica de las aventuras del enamorado y se nos presenta en un encuadre de tipo exclusivamente psicológico. Es decir, —cf. lo subrayado con lo comentado arriba— *no es que de pronto aparezca don Amor, por propia iniciativa, después de una serie de fracasos, es que el sentimiento de frustración del enamorado Arcipreste exige la presencia de don Amor*. La aparición de don Amor y la disputa consiguiente, casi huelga decirlo, no son más que el desarrollo alegórico de un acontecimiento psicológico: un procedimiento narrativo por el que Juan Ruiz pone de manifiesto el mecanismo interno de esa frustración” (*idem*). Aunque agrega que esta aparición no altera en nada la “realidad de sus continuos fracasos, es puro escapismo imaginativo” (*idem*). Para justificarlo cita la estrofa 576 donde hace notar las palabras del arcipreste en los versos 576cd refieren que aquello dictado por el dios del amor en sus lecciones, el arcipreste ya lo sabía, así que sus infortunios surgen de no saber diferenciar hasta que punto son aplicables en la (su) realidad las teorizadas artes del amor: “para Juan Ruiz los fracaso cumplían asimismo una función artística en estrecha relación con la psicología de su personaje. Se trataba de poner de manifiesto el deseo obsesivo de éste, su locura consistente en hacer caso omiso de la experiencia y aferrarse cada vez más a lógica puramente artificial de la ficción erótica [...]. El arcipreste, pues, ha seguido desde un principio y con fidelidad todas las reglas del *ars amandi*, de ahí su explosión de despecho contra don Amor, pero necesita convencerse una vez más de que su estrategia amorosa no puede fallar. Las palabras de don amor no son más que el recuento imaginativo en la mente del fracasado Arcipreste de todo lo que según el arte de amar constituye el secreto infalible del triunfo. Psicológicamente hablando, don Amor está presente desde un principio en la conducta del enamorado personaje. Pero Juan Ruiz no sólo escribe su obra para mostrarnos la inadecuación del *ars amandi* a la realidad” (504). También lo hace, asegura el estudioso, no sólo para parodiar este arte amatorio, incluso lo hace para ver “el paralelismo entre dicha ficción y la falta de sinceridad del enamorado” (*idem*).

estar de armas bien guarnidos (1583)), que le permite fundamentar la alegoría y, por lo tanto, introducir la *didaxia* en todo el episodio de la visita de don Amor al arcipreste, claro, ésta entendida en el pasaje de la diatriba dentro del orden de la didáctica moral-religiosa; y en el de la respuesta de don Amor al arcipreste, en términos didácticos profanos, erodidaxis: se enseña cómo se debe amar.

Ahora bien, el vacío de cordura en el arcipreste y la prudencia deliberada (Juan Ruiz atribuye esta característica a don Amor como condición necesaria para obtener la coherencia en todo el episodio de la visita: don Amor no puede estar en una actitud como la del arcipreste porque no se justificarían sus lecciones sobre el amor al protagonista, además, es bastante significativo —y no sólo por las condiciones de pretendido debate— que en la replica de don Amor, el arcipreste permanece acallado) ante la situación corriente, en el personaje alegórico, conducen, sin remedio, a la imputación de los efectos censurables y dañinos del amor, la cual recorre sin contención las estrofas 182-422. Éstas definen, en primera instancia, un marco que contempla, a su vez, otros tres pasajes que encuadran un número determinado de relatos ilustrativos: doce en total. El primero de estos marcos iterados (con respecto a la autobiografía, al episodio de la visita de don Amor al arcipreste y a la diatriba del arcipreste a don Amor) corresponde a lo que denominé, arriba en la distribución de los relatos, (a), “Comienzo de la diatriba”: estrofas 182-216, y contiene dos relatos: los números 6 y 7 en la enumeración que sigo. El segundo, (b), abarca las estrofas 217-387; se trata de la “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos”, en él están insertos nueve relatos —números 8-16— encuadrados respectivamente por lo que se dice de un pecado mortal en relación con el amor. Nuevamente, aquí se tiene una iteración de marcos: cada pecado con respecto a la

“Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos”, la cual está enmarcada por la diatriba del arcipreste a don Amor, y ésta, por el episodio de la visita de don Amor al arcipreste, que a su vez lo está por la autobiografía, el marco interior definido en (ii); y, por supuesto, este último se encuentra sujeto al marco exterior (i). El tercero se refiere al marco establecido por el “Fin de la diatriba”, (c), constituido por las estrofas 388-422; en él sólo se intercala el relato 17. Y de la misma manera que los otros, éste queda subordinado, primero, a la diatriba; y después, al episodio de la visita, que tiene por marco a la autobiografía misma, la cual se encuadra en el marco exterior (i).

Para determinar expresamente la distribución o estructuración de los relatos ilustrativos dentro de estos tres marcos iterados, así como el carácter de *exempla* que allí tengan, considero las siguientes observaciones de L. Beltrán:

[La] diferenciación se basa en las distintas áreas sobre las que Juan Ruiz hace que Amor lleve a cabo sus dañinas operaciones. En el segmento A (182-216), la víctima es primordialmente el cuerpo que es el que aparece directamente afectado. En A nos estamos moviendo en un nivel esencialmente físico, las actividades de Amor se proyectan sobre el mundo natural. En B (217-387), el alma es la víctima, la acción se desarrolla a nivel ético, las actividades de Amor y sus efectos tienen alcance sobrenatural. El efecto nocivo de Amor se hace en C (388-422) extensivo a la hembra (no olvidemos que es un macho frustrado el que habla y que comenzamos por tanto a leer este ataque con nuestra atención centrada sobre el varón). Concluye este segmento (y la sección) con afirmaciones generales en las que se define a Amor como destructor total de almas y cuerpos —el alma ocupa ahora claramente el primer plano— mujeres y hombres. Cada uno de estos tres segmentos puede a su vez ser dividido (125).

Como se puede notar de esta demarcación hecha por el crítico, el tono de la censura del protagonista a don Amor marca una gradación *in crescendo*, cuyo clímax acusatorio se agudiza con el cierre de la diatriba (los efectos nocivos del amor abarcan a los hombres y a las mujeres, es decir, a todo ser humano) donde el arcipreste podría vilipendiar aún más al

dios del amor: “por tanto non te digo el diezmo que podría” (422c). Sin embargo, lo que se adquiere con esta mala despedida que brinda a su visitante —es decir, el aparente rechazo de la presencia del dios del amor— es un matiz dramático: “Pues, calla te e callemos. Amor, ¡ve te tu vía!” (422d); suscitado completamente por las preclaras ironías semántica y situacional que se infieren con este último verso (don Amor hasta este momento no ha hablado desde su parca presentación: “Amor tu vezino” (181d), lo cual ya ha generado un gran suspenso; y “calla te e callemos” es una permisón irónica: el arcipreste muestra indignación, pero admite lo contrario de lo que desea con la expresión, en una palabra, finge o disimula muy bien porque aceptará finalmente, a beneficio propio, la lección amatoria que el dios del amor le dictará. Incluso, aunque el arcipreste aparentemente no quiera la estancia de don Amor en su posada —nótese el uso de la *recusatio* en estas declaraciones: “Si Amor eres, non puedes aquí estar” (182b); “¡Ve te de mi posada!” (208d); “Non quiero tu compañía, ve te de aquí, varón” (209a); “Quanto más aquí estás, tanto más me assaño” (216a); “ve te, yo te conjuro” (389d); “Non te quiero, Amor” (390a); “Quita te de mí, ve te” (406d); y “ve te tu vía” (422d), todas las reiteradas palabras de alejamiento, o mejor dicho, de rechazo a la presencia del dios del amor, no hacen más que subrayar la ironía que aquí en el final fuertemente se observa), el cual se conecta de inmediato con el discurso de don Amor, tras el breve lapso de transferencia de la palabra, allí donde el yo hablante la cede, acallándose y reiterando la medida de su interlocutor: “El Amor con medida dio me rrespuesta luego: / diz...” (423ab). Y ahora él, el arcipreste, sin remedio, asume esta cualidad (gran acierto de Juan Ruiz para dar congruencia a la secuencia narrativa: ahora el arcipreste no puede seguir con su actitud sañuda, por el contrario, tiene que adoptar una postura similar a la de don Amor, puesto que la enseñanza amatoria lo requiere).

Ahora bien, es importante volver a contemplar la situación en el pasaje de la diatriba, pues, como ya lo dije más arriba, el yo hablante, centrado en la figura del arcipreste, departe injurioso a don Amor, el cual es ostensiblemente “mesurado” y, por tanto, no parece incordiarle y escucha (¿atento por su facultad de medida?) a su acusador durante todo el pasaje de la diatriba, porque él es el interlocutor del protagonista así que, “en principio”, sobre él debe caer el efecto del material a llamarse ejemplar (cuya función, por consiguiente, será poner en relieve, a través de la ilustración evocativa, los resultados perjudiciales que don Amor provoca) traído a colación por aquel, o sea, sobre este nivel discursivo él es el blanco del discurso del locutor. Sin embargo, no es gratuito que en el episodio de la visita se intente referir una disputa, pues, en estos términos, en primera instancia, el visitante no debe aceptar la imputación que sobre él se hace y, en segunda, él tiene que defender su postura, que en este caso tiene que ser la denegación de la acusación; pero ya lo sabemos, ésta se demuda en una enseñanza sobre el arte de amar. Es en este sentido donde se vislumbra la estrategia ruiziana (*i. e.*, la introducción de la función didáctica que debe ejecutar el yo hablante y la lección amatoria dictada por don Amor, cuyos valores, en relación con el saber, tienen equivalente importancia en el *Libro*, porque, dicho con precisión, en el episodio no se concreta un debate y los argumentos del arcipreste, dentro del canon cristiano-medieval, y del dios del amor, dentro del orden clásico-pagano, no se confrontan, como se podrá observar de la explicación que sigo, y ambos tienden a validarse, según el momento donde se establecen y las circunstancias en las que surgen) de no exaltar preferencias, más bien las delega en su receptor; ya que como en todo debate tiene que estar un tercer elemento, explícito o no (esto es, se debe aludir por las mismas condiciones imperantes), que califique y, tal vez, defina la discusión que se

efectúa y esto, en mucho, por la eficacia discursiva de alguno de los debatientes. Sin embargo, hay que estar atentos porque, en realidad, se trata de un supuesto debate.

El motivo de la vituperación, ya lo sabemos, se ha sesgado por la condición privilegiada del arcipreste de detentar la enunciación de la palabra. Ahora él debe sustentar un argumento primordial que hábilmente ha impuesto: la inculpación a don Amor de producir efectos nocivos sobre el hombre. Pero él es el locutor, por consiguiente, él mismo puede poner a su servicio los relatos que considere ejemplares e insertarlos, repito, a conveniencia, como elementos ilustrativos y de reforzamiento de la argumentación que quiere validar (en este sentido entiendo *modelo de prueba*, v. *supra* Cap. I, “Sobre las características”). La situación que sigue, entonces, detrás de ese acto de palabra ilocutorio a realizarse debe conformar la perlocución o efecto de convencimiento del alegato, la cual rebasa ya el plano dialogal, aquel del “locutor-alocutario” —sin embargo, no debemos olvidar la condición de medida impuesta al “alocutario” del discurso arciprestal, don Amor, puesto que ésta influye en la misma formulación de la situación actual— y se instaura en aquel de los caracteres implícitos, autor y lector. Esto, en principio, porque el pasaje de la diatriba viene a formar parte de un todo (aunque siempre debemos tener presente la función que realiza el yo hablante en aquellos momentos del discurso literario), del denominado marco exterior, y es en éste donde, por una parte, se podría evaluar —ya a favor del arcipreste, ya a favor de don Amor— la pretendida disputa, digo, pretendida, por el hecho de que conocemos la “reacción” discursiva de don Amor ante las acusaciones del arcipreste (v. *infra* “Fin de la diatriba”); por otra, el aspecto aduciente y suasorio que infundieran los relatos ilustrativos, es aquí donde se proyectaría (pues sólo se efectúa a nivel de la interlocución, esto, en el sentido de que el fenómeno discursivo se produce en el plano interior del narrador narratario), puesto que el proceso retórico de ilustrar-convencer

permanece invariante a lo largo de los dos planos, por supuesto, siempre en consideración con los momentos discursivos en los que surgen: allí donde el detentor de la palabra debe mostrar su habilidad discursiva, su elocuencia, en la defensa de su argumento.

Comienzo de la diatriba

Por lo que se refiere al primer marco (A en L. Beltrán): “Comienzo de la diatriba”, sigo la recomendación de L. Beltrán de iterar otra vez este marco, encontrando dos segmentos o *nuevos marcos* que son encuadrados por aquel primero. Tales segmentos corresponden a las estrofas 182-197, para el primero; y 198-212,⁵⁷ para el segundo. En ellos se engarzan los

⁵⁷ Es importante señalar que las estrofas 213-215 parecen encerrar un aspecto insólito con respecto de las estrofas restantes de estos dos segmentos, y, en general, de todas las de la diatriba, porque no se ajusta con el tono recriminante y áspero que se mantiene sobre ellas. En primera instancia, con estas estrofas, el arcipreste ha trastocado la dirección de los efectos dañinos del amor hacia él, ahora su voz, repito, en estas estrofas, manifiestan absoluto reclamo y hasta cierto dolor porque él es víctima del amor, pero, irónicamente, no como aquellos que lo han disfrutado y decaído por su exceso, sino que el arcipreste sufre por no tener fortuna en él. De daño porque el amor lo acomete, no obstante, no se deja asir: “Non te puedo prender” (214a), dice el arcipreste a don Amor, y “das me en el corazón, triste fazes del ledo” (213d); además, “nunca me aperçibes de tu ojo nin del dedo” (213c), pero “tú, cada que a mi prendes, tanta es tu orgullía, / sin piedat me matas de noche e de día” (214cd). Mientras que de reclamo (y hasta de cierto arrepentimiento por haber caído en las redes del amor, claro está, incorrespondido (215d)), por inasistencia amoratoria, se expresa en la estrofa 215 — notar como también el verso 215d sirve para recuperar la invectiva en la contigua estrofa: “Responde, ¿qué te fiz? ¿Por qué me non diste dicha / en quantas que amé, nin de la dueña bendicha? / De quanto me prometí, luego era desdicha. / En fuerte punto te vi, la ora fue mal dicha” (215). Todo esto se justifica, como ya lo señalé antes, por el hecho de que el arcipreste, o más precisamente, el yo hablante, con gran maestría ha disminuido esta cuestión par dar entrada a su función didáctica (nótese como Juan Ruiz marca el sentido de latencia del auténtico asunto de su disgusto con el recurso de la *praeteritio*, puesto que dentro de la monótona recriminación al dios del amor, de paso o de pasada, en estas estrofas comentadas, lo recupera bajo un tono de franca insinuación). Que ahora se devele, no debe causar asombro; pues, en principio, este es el verdadero punto que hará sostenible las lecciones amoratorias de don Amor, las cuales contienen muchos de los elementos expuestos por el arcipreste en su reconvencción, muy en particular, en lo discursivo sobre los pecados capitales. Así que don Amor es también “portavoz de consejos ético-morales. Al aconsejar al Arcipreste que persista en sus requerimientos, por ejemplo, habla de los pecados capitales” (Oyola 153). De la pereza, lo hace en las estrofas 454-457; “la codicia [y la avaricia] esta implícita en el largo «Enxiemplo de la propiedat qu’el dinero ha» (490-527). El punto principal de este largo discurso es que el dinero todo lo puede, tanto para bien como para mal. Además de aconsejar contra la avaricia y la codicia, don Amor aconseja contra la gula [...]. También implícito en la amonestación contra el mucho vino está el pecado de la lujuria, como se verá en el cuento del clérigo embriagado (530-43). En este cuento se cometen varios pecados, todos por engaño del diablo. El primero es el de la gula, pues el clérigo bebió tanto que llegó a perder la cabeza [...]. El segundo es el de la lujuria, pues por la influencia del vino y la incitación del gallo y la gallina siente grandes deseos de fornicar [...]. Ahora bien, Juan Ruiz emplea «codicia» con el sentido de *cupiditas*, lujuria. Sin embargo, todavía considera tal codicia como la raíz de todos los males, como vimos en 218a. La codicia del ermitaño embriagado es claramente la codicia del sexo: «Fue con él la cobdicia raíz de todos los males (540a). Y como

relatos número 6: el joven que se quiere casar con tres mujeres (ests. 189-196c) y el número 7: las ranas que demandan un rey severo a Júpiter (ests. 199-205), respectivamente.

En el caso del primer segmento el relato queda enmarcado por las siete estrofas precedentes, 182-188, y sucedido por el verso 196d y la estrofa 197. Las primeras estrofas se centran en la reprobación de dos aspectos asociados a don Amor: uno de atributo, en relación con la mentira y el engaño; y el otro, de consecuencia con respecto al primero de los aspectos: el engañado —muy en específico, el varón—, por el poder del amor, tiende a la decadencia física y al comportamiento imprudente. Así es la situación, porque don Amor acomete a sus víctimas, incluyendo a los muy fuertes, con astuta sutileza o con ímpetu violento (est. 185) y una vez ya bajo su control no sanan, por el contrario, su proceder es imprudente, “loco”, y luego terminan debilitados, sobre todo, corporalmente. Estos aspectos siempre guardarán la relación de dependencia del segundo sobre el primero. Y la asociación establecida se manifiesta inmediatamente desde la primera estrofa de este grupo: “eres mentiroso falso en muchos enartar; / salvar non puedes uno, puedes çient mill matar” (182cd). Donde el verso 182d alude, no sin exageración, el efecto. Y así sucesivamente el arcipreste redunda en ellos —además, es bastante notable que las características físicas dadas a don Amor en el verso 181c son los medios aludidos, claras metáforas, para inducir a las “gentes” a sus dominios, la fortaleza física inferida por “un omne grande” es, por decirlo de alguna manera, el arma “material” para llevarlos a la decadencia física; mientras

resultado de esta codicia, surgen la lujuria, la soberbia, y la ira, que termina en asesinato: «luxuria y sobervia: tres pecados mortales: / luego omicidio estos pecados tales / traye el vino mucho a los descomunales» (540cd). De manera que el clérigo no solamente comete el pecado de la lujuria al forzar a la mujer, sino también el de la ira al darle muerte: «Descendió de la ermita, forçó una mujer, / ella dando su bozes, no s’pudo defender; / desque pecó, temió mesturado seer; / matóla el mesquino e óvose a perder» (541). Como siempre, el castigo del hombre es doble tanto físico como espiritual: «Perdió cuerpo e alma el cuitado maltrecho» (543d). Entonces habla de todos los efectos desastrosos de beber mucho vino (544-48), pues «En el beber de más yaz todo mal provecho» (Oyola 153-155).

que la belleza, lo “fermoso”, y la prudencia, lo “mesurado”, son las armas para seducirlos— hasta llegar a la estrofa 188 en la que con el mismo tono acusador de que el amor engaña y corrompe la fortaleza corporal y mental, él establece los mecanismos discursivos de evocación de un relato que le servirá para ilustrar y reforzar la condena, que ahora hace a don Amor:

De como enflaquezes las gentes, e las dapñas,
muchos libros ay desto, de commo las engañas
con tus muchos doñeos e con tus malas mañas;
sienpre tiras la fuerça, *dizen lo en fazañas* (188)
—con lo subrayado denoto las fórmulas que
apelan el *exemplum*.

En tanto que *exemplum*, se espera (idealmente) que el relato evocado deba actuar como testigo del propio discurso proferido, hasta aquí, por el arcipreste, que consiste de la acusación a don Amor de ser engañador del hombre y destructor de su cuerpo y alma. Pero el referencial (otra vez ideal) de observación debe estar sobre el mismo plano discursivo de los interlocutores, porque si esto no ocurre, aunque en el relato se consigne una advertencia, se indique una norma y se prevea o sugiera en él una respuesta a los casos humanos más inmediatos —que para nosotros, como observadores (lectores), el caso es ya conocido—, esta sustancia inherente al relato, y más aún, las consecuencias analógicas que de ella se desprenden, no se corresponden necesariamente con los propósitos que el enunciador proclama en la *argumentatio*. En otras palabras, el arcipreste debe, desde sí mismo y según lo requiera, ser el enunciador del relato, el cual estará, por consiguiente, funcionando como *exemplum* (notar como ese carácter se adquiere si y sólo si el enunciador lo atribuye como tal para su argumentación actual, o sea, con la enunciación del *exemplum* la testimonia o la ilustra y, por supuesto, esta situación está siempre en relación con su interlocutor, pues él es

quien recibe el efecto perlocutorio, sobre él se confirma la función del *exemplum*), puesto que es el arcipreste quien determina el plano discursivo, en este momento, en suma, hasta aquí él tiene la palabra y don Amor no ha interpelado. Entonces, en efecto, el *exemplum* sí constituye una *probatio*, pero traída desde fuera, por el mismo arcipreste, es decir, de una fuente —claro, esta fuente evocada, o dicho con otros términos, pensada, aludida, o citada de alguna forma por el arcipreste en ese instante que lo amerita— histórica o literaria o de cualquier otra especie; aplicando, por supuesto, un mecanismo de semejanza y/o analogía, para su situación actual.⁵⁸ Sin embargo, es necesario reiterar esto, pues, en términos ideales, no se debe pasar por alto que la denominación como tal y el efecto del *exemplum* (o sea, la función que realiza: la ilustración del argumento defendido que debe infundir persuasión sobre el alocutario) dependen, en mucho, de las *auctoritas* y *dignitas*, en las que se fundamenta este recurso retórico y, sobre todo, de la autoridad y dignidad que debe asumir (propiamente el arcipreste se la atribuye) su enunciador, gracias a su habilidad discursiva, a su elocuencia. Y así, sin pérdida de la generalidad, se puede decir que a través de la condición de enunciador del *exemplum* se realizará el fenómeno de intratextualidad discursiva: el *exemplum* se encuentra incorporado en un discurso más amplio, o mejor dicho, fusionado con éste, pues resulta ser una amplificación, en el mismo sentido temático o ideológico, de lo que se argumenta en un determinado momento (v. *supra* Cap. I, “Sobre las características”).

⁵⁸ En esta explicación se puede apreciar un acercamiento con la definición de E. Palafox cuando explica en que sentido foucaultiano, ella considera la noción de “estrategia discursiva”, la cual es la base de su definición (aunque no hay que dejar de advertir que en el fondo se expresan los aspectos retóricos de analogía con los que se caracteriza el *exemplum*, y además de que se alude el fenómeno de intratextualidad cuando se habla de “reinserción”): “Podría decirse entonces que el *exemplum* es una *estrategia discursiva* que consiste en la reactualización de enunciados pertenecientes a otros dominios del discurso (para este crítico francés, la «reactualización» es el acto de «reinserción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación nuevo para él»). Dicha reactualización, en el caso del *exemplum*, estaría apoyada en lo que Foucault designa con el término de «mecanismo o episteme de la semejanza» (18 n. 14).

Las formulas de llamamiento del *exemplum* 6 (en lo sucesivo, por lo general, los denominaré así y no relatos, por la explicación de arriba, con la que éstos han adquirido ese carácter, aunque, claro, lo que haré será justificar ese carácter, o en su defecto, denegarlo), usadas por el arcipreste, son adecuadas para enunciarlo, no obstante, su calidad general: “muchos libros ay desto” y “dizen lo en fazañas” (vv. 188b y 188d). Con ellas el locutor vincula un plano analógico con la acusación actual, el plano argumentativo (el *exemplum* se pone en relación con la *causa*), pues desde su perspectiva las *situaciones temáticas o ideológicas* que ahí en ese plano analógico imperan, se corresponden isomórficamente con aquellos puntos de acusación que ahora él está desplegando. Esto ocurre así porque el *exemplum* enunciado está en calidad de *probatio* (prueba artística) del argumento que se valida o se defiende, es decir, porque el relato que el arcipreste integra en su discurso acusatorio toma el carácter de *exemplum* al relacionarse analógicamente con la *argumentatio*, debido a un afecto de prolongación, o con más precisión, de amplificación temática o ideológica, el cual, por un lado, tiende a sentar la ilustración y el reforzamiento que del relato se va desprendiendo en ese discurso y; por otro, tiende a establecer la función persuasiva que va infundiendo el *exemplum* sobre el receptor (sin embargo, por la condición de supuesto debate que se manifiesta en el episodio completo, en este último caso de la persuasión, se debe tener cuidado al tomar elección por alguno de los dos presuntos disputantes e intuirse la estrategia ruiziana a este respecto: don Amor tiene que permanecer en silencio durante la diatriba, y eso se logra con la atribución de mesura; posteriormente el arcipreste lo hace por petición de reciprocidad y el dios del amor desubica, como lo ha hecho aquel, el discurso lógico de respuesta a la acusación arciprestal, y entonces, bajo estas condiciones las dos enseñanzas que se exhiben se ratifican, ambas se

equivaloran (v. *infra* “Fin de la diatriba”). Además, las marcas de traslación y ubicación discursivas en el tiempo y espacio —los tiempos verbales que utiliza Juan Ruiz para relatar son, en la mayoría de los *exempla* del episodio de la visita de don Amor al arcipreste, los adecuados para el caso: los pretéritos perfecto e imperfecto— son específicas desde el principio del *exemplum* 6: “Era un garçón loco...” (189a) y la explayación enunciativa es casi totalmente en estilo indirecto, pues apenas si escuchamos la voz del protagonista de estas acciones: “¡Ay molino rreçio! ¡Aun te vea casado!” (195d).

Este *exemplum* del “garçón que quería cassar con tres mugeres”, que en este momento introduce, en su discurso acusatorio, el arcipreste, se desarrolla desde la perspectiva de una actitud imprudente en el joven, seguida por su debilitamiento físico hasta llegar a la toma de conciencia de la situación. La actitud de imprevisión y ligereza del “garçón” deviene implícitamente de la seducción que hace el amor: “Era un garçón loco, mançebo, bien valiente; / non quería cassar se con una sola mente, / si non con tres mugeres, tal era su talante. / Porfiaron en cabo con él toda la gente (189). Porque, luego de ser convencido de hacer primero la prueba con una (est. 190), tras un mes de actividad sexual con su mujer, la gran fortaleza física de la que antes gozaba (est. 193) se consume (ests. 194-195); ya no puede detener la “muela” del molino con un pie, está tan débil que ahora que lo intenta de nuevo, ésta lo derriba: “Provó tener la muela commo avía usado: / levantó le las piernas, echó lo por mal cabo” (195ab).

Hasta aquí con estas condiciones en el *exemplum*, éste sí se satisface como tal porque ilustra, en concisión, la relación de dependencia de los dos aspectos que el arcipreste adjudica, en las estrofas 182-187, a don Amor. Además, un punto importante que valida más todavía el carácter mostrativo e ilustrativo del *exemplum* en cuanto al asunto acusatorio (porque sólo se puede referir a este contexto), es la alusión de que el único

responsable de las condiciones creadas es el amor y no la mujer, la cual ni siquiera tiene forma: no se ve ni, al menos, se oye su voz. Otro punto importante, en él, es el hecho de que se agrega un apéndice, por cierto, ya anunciado con cierto humorismo dramático en los versos 191b-192d, —es una especie de lección moral que evidencia como el hombre tiende a la medida en el amor, después, claro está, de experimentar la imprudencia (parece no hacerse caso de los dos relatos en los que se apunta que hay que aprender en cabeza ajena (ests. 82-88 y 893-903)); variantes de este recurso las utiliza Juan Ruiz con frecuencia, recordemos, por ejemplo, las lamentaciones de doña Endrina luego de ser embaucada por Trotaconventos y posteriormente seducida y violada por don Melón (ests. 882-885)— cuyo valor reside en señalar, no sin la chispa cómica (196ab), como el joven comprende su torpe proceder: “A la muger primera el tanto la amó / que a la otra donzella nunca más la tomó; / non provó más tener la muela, sol non lo asmó” (196abc). El verso que cierra la estrofa lo resume con tajancia: “Ansí tu devaneo al garçón loco domó” (196d), a la vez que se insiste con el “tu devaneo” que el amor es el único responsable de lo mal acontecido al joven. Así, con la atribución de responsabilidad de ser causa de la insensatez y sus consecuencias, el arcipreste arriba a la última estrofa de este primer segmento intensificando, con una metáfora pleonásmica y una comparación desprendida de ésta, la acción destructora de don Amor sobre el cuerpo y el alma⁵⁹ de sus acérrimos seguidores: “Eres padre del fuego,

⁵⁹ Aunque aquí en esta estrofa se mencione ambos: cuerpo y alma, en ese orden de aparición, y lo mismo suceda en 184d, así como también en 207d del segundo segmento, por supuesto, siempre con la implicación que produce la acción destructora del amor, no contradice el hecho de suponer que en este primer segmento los efectos dañinos del amor repercuten sobre aspectos físicos y mentales, pues el mismo contexto, como se puede apreciar, lo confirma. Además, “dos veces aparece el cuerpo mencionado solo (209b, 210c), el alma, creo, no parece sola nunca. Cuando muy poco después de comenzado el segmento B —nivel ético, proyección sobrenatural— nos encontramos con ambos en un mismo verso, las posiciones se han invertido y ahora el alma ocupa el primer lugar (221d). En el segmento C no encuentro más que un caso en que cuerpo y alma aparezcan juntos en un mismo verso (400b) y en él el alma precede a cuerpo. Esta curiosidad no basta para justificar mi afirmación de que el segmento A se orienta hacia realidades predominantemente físicas, pero creo que combinado con lo antes expuesto, tiende a servirla de confirmación” (Beltrán 126-127).

pariente de la llama: / más arde e más se quema qualquier que te más ama / Amor, quien más te sigue, quemas le cuerpo e alma; / destruye lo del todo, commo el fuego a la rrama” (197).

Para el segundo segmento se mantiene la simetría, sólo que el orden en el número de estrofas se ha invertido. Se comienza con una de carácter general (est. 198), en la cual se expresan tanto el asunto que se trata en el segmento, la privación de la libertad por causa del amor, así como la fórmula de evocación del *exemplum* 7 que ilustrará la argumentación ahora departida: “fue les commo a...” (198d) —a diferencia de las usadas en el *exemplum* 6, aquí se particulariza, lo que enfatiza aún más el llamamiento, además, prepara la entrada hacia otro espacio y otro tiempo, los cuales corresponden al plano analógico. Luego de la enunciación del *exemplum*, el arcipreste termina este segmento con siete estrofas: 206-212, con las que aduce aun el avasallamiento de las víctimas del amor. En este segundo segmento el arcipreste va más allá en su acusación; don Amor, el engañador, no sólo conduce a la inconsciencia y al debilitamiento, quienes caen en sus garras pierden su libertad que antes gozaban y se avasallan ante él: “Los que non te provaron en buen día nasçieron: / folgaron sin coidado, nunca entristeçieron; / desque a ti fallaron, todo su bien perdieron” (198abc). Esta inculpación a don Amor la sostiene el arcipreste apelando a la analogía que el *exemplum* 7, el de las ranas que demandan un rey severo a Jupiter, le brinda: “fue les commo a las rranas, quando el rrey pidieron” (198d). Lo que se ilustra con éste, desde la perspectiva del arcipreste, es esa asociación que él acaba de hacer, es decir, hay tranquilidad para el hombre, mientras no sea acometido por el amor: “Las ranas en un lago cantavan e jugavan; / cosa non les nuzía, bien solteras andavan” (199ab). Después de ceder ya no hay salvación: “Creyeron al diablo, que del mal se pagavan; / pidieron rrey a

don Júpiter, mucho ge lo rrogavan” (199cd), porque una vez concedido el favor implorado no se saciará el deseo: “Enbió les don Jupiter una viga de largar, / la mayor quél pudo, cayó en ese lugar. / El grand golpe del fuste fizo la rranas callar, / mas vieron que non era rrey para las castigar” (200); se exigirá más: “Suben sobre la viga quantas podían sobir; / dixieron: «Non es este rrey para lo nós servir». / Pidieron rrey a don Jupiter como lo solían pedir” (201abc). Y la inconsciencia de la situación les hará padecer como a las ranas impertinentes, a quienes Júpiter les envía la cigüeña “manzillera” que las traga “de dos en dos” (est. 202). Los lamentos, por con siguiente, resultan ser vanos y tardíos; se tiene lo que se merece: “Respondió les don Júpiter: «Tened lo que pidistes; / el rrey tan demandado por quantas bozes distes / vengue vuestra locura, ca en poco tovistes / ser libres e sin premia: rreñid, pues lo quesistes»” (205).

Esta relación de circunstancias que se exhiben ejemplarmente, el arcipreste las mantiene en correspondencia analógica con los efectos privativos que produce el amor sobre el hombre en las restantes estrofas del segmento. La estrofa 206, de inmediato retoma lo desprendido por el *exemplum*, el arcipreste, sentencioso, recomienda estar como uno bien está —algo que resulta natural desde lo que se desprende de las mujeres, primera y tercera, asediadas por el arcipreste (*cf.* ests. 81-89 y 172-178, aquellas que encuadran los relatos de la zorra que escarmienta en cabeza ajena y el perro fiel y el ladrón, correspondientes respectivamente a cada una de las mujeres): “Quien tiene lo quel cunple, con ello sea pagado; / quien puede ser suyo, non sea enajenado; / el que non toviere premia non quiera ser apremiado; / libertat e soltura non es por oro conprado” (206). Porque los hombres que se avasallan al amor están presos, encadenados sin remedio (est. 208); y “sus cuerpos y sus almas” son consumidos por aquel (est. 207). Pierden el “coraçón” que significa dar “miseria”, “trabajo” y “desazón” al cuerpo (est 209); pierden la cordura, pues

a veces ni siquiera están cocientes del sometimiento (est. 211). Con todo lo perdido se llega entonces a la soledad y la tristeza en medio de la desesperación e impotencia por no alcanzar a la amada (est. 212).

Lo expresado en esta estrofa que finaliza el segmento parece cumplir, con acierto, la ilación que el *exemplum* 7 (y, por tanto, el ejemplo 6, ambos funcionan con ese carácter, por supuesto, observados desde plano discursivo procurado por el arcipreste) genera,⁶⁰ precisamente, por la acción destructiva y privativa asociada con el amor. Sin embargo, si se contempla con detalle la situación, se descubre, como en el inicio de la diatriba, el juego literario de Juan Ruiz. Su yo hablante, o sea, ahora el protagonista, se aprovecha otra vez de la ocasión, pues él detenta la palabra que acusa a don Amor, la cual está más agudizada por toda la inculpación que hasta ahora ha hecho sobre aquel, y desvía *efímeramente* su discurso acusatorio en favor de la auténtica demanda a don Amor, la ausencia de apoyo por parte de éste (ests. 213-215) —la cual, como ya lo advertí, es indispensable no anular por completo para dar cabida a la futura lección amatoria—, él expresa esta estrofa que se vincula con las tres siguientes, no obstante, el aparente cambio brusco de dirección de los efectos, (específicamente hacia él mismo) que se percibe sobre ellas (v. *supra* n 57); aludiendo que se sufre por no alcanzar a la amada que se desea —el énfasis es mío:

⁶⁰ Este *exemplum* a diferencia del número 6 tiene una función más amplia, pues no sólo se limita a ilustrar las condiciones de privación de la libertad que el arcipreste asocia directamente al dios del amor, sino que lleva, además, una carga simbólica de mucho peso que redundará sobre las mismas condiciones. En primer lugar, se advierte una relación entre el diablo y don Amor porque las ranas protagonistas (como toda una especie, sin particularizaciones) se dejan seducir por el maligno, sin oponer resistencia ni, mucho menos, reflexionar la situación de la que ahora gozan —su libertad— y que más tarde perderán: “Creyeron al diablo, que del mal se pagaban” (199c). El mal aconsejarse por el diablo lleva implícito el mismo castigo que obtendrán por su imprudencia. Simbólicamente se representa a don Amor como el mal consejero, el diablo, puesto que, como ya lo señale, en el primer segmento, la seducción (claro, está, en los términos que allí se observan) se asocia con don Amor. En segundo lugar, se nota que en el *exemplum* el severo rey enviado por Júpiter a las ranas, la cigüeña “manzillera”, que las traga de “don en dos”, de nuevo, “representa o claramente trata de evocar en la imaginación del público la figura del destructivo y tiránico Amor de la narración exterior [...]. ¿No es a pares como Amor, que así tiende a agruparnos, nos destruye?” (Beltrán 128).

En un punto lo pones a jornadas trezientas;
anda todo el mundo quando tú lo retientas.
Dexas le solo e triste con muchas sobervientas;
a quien no le quiere nil ama siempre ge la emientas
(212).

El arcipreste trae a punto esta cuestión de 212d, de que el amor hiere cuando no se logra ser correspondido por la mujer que se pretende, aplicado sobre su persona, expresamente, en la estrofa 215, ahí donde el reclamo de la falta de ayuda se hace patente: “Responde, ¿qué te fiz? ¿Por qué me non diste dicha / en quantas que amé, nin de la dueña bendicha? (215ab). Pero a pesar de este desliz cínico, con acierto recupera sobre la misma estrofa el tono que ha mantenido desde el comienzo de la reconvención, en los siguientes dos versos, allí donde se lamenta haber caído, en mala hora, en las garras del amor, porque con ellos dará entrada a la parte más didáctica en el pasaje, aquel de los pecados mortales: “De quanto me prometié, luego era desdicha. / En fuerte punto te vi, la hora fue mal dicha” (215cd).

Aunque, desde el punto de vista artístico, esta breve variante discursiva tiene también por objeto recesar la monótona y cansada imprecación hacia don Amor, a nosotros se nos presenta, quizá, intencionalmente ideado por parte del autor, para poner en entredicho la actitud del protagonista, quien no ha conseguido ser aceptado por las mujeres que tiene en la mira y por lo cual sufre y se lamenta. Esto, como lo dije antes, es el motivo principal que lo conduce, no al reclamo directo, sino a la censura de don Amor, exhibiendo los males que éste causa sobre los hombres. Sin embargo, su enojo no justifica del todo el trastocamiento que ha hecho porque no tiene una personalidad digna, lo conocemos bien, y mucho menos, la autoridad suficiente para lanzar sus inculpaciones e improperios al dios

del amor, pues él carece de experiencia en aquello de lo que acusa, como bien lo subraya L.

Beltran:

El arcipreste, que no ha conseguido hembra y de ello sufre, está insultando a Amor más por el daño que éste causa cuando da, que cuando niega, Ya lo vimos en el «exemplum» del garzón que quería casar con tres mujeres, «exemplum» que nuestro protagonista no tenía el más mínimo derecho a contar, puesto que, en cuanto a mujeres se refiere y en el sentido de que aquí se trata, él se encuentra perfectamente en ayunas. Lo que concuerda con su caracterización de, hasta el momento al menos, hombre desmesurado e imprudente. Fijémonos que está hablando de oídas o, si lo preferimos, de pura ‘autoridad’, no sobre la base de una experiencia de la cual carece. Afirma rotundamente los daños que el copular causa pero no ha copulado, que sepamos, nunca. No tiene la idea de lo que dice, de la misma manera que antes, al intentar ganarse a esas mujeres, no tenía ni idea de lo que estaba haciendo o cómo hacerlo. *Obro mal al intentar amar siendo ignorante, habla mal al insultar a Amor siendo ignorante y es su imprudente ignorancia la que hace, en parte, que sus acciones (y palabras) nos hagan creer más en él, nos lo acerquen, convirtiendo su literaria humanidad en algo reconocible y convincente* (128-129) —el subrayado es mío.

Y desde esta perspectiva (que ya no es la del plano del enunciador), la de desautorización y de indignidad, los dos *exempla*, 6 y 7, parecen carecer de sentido, es decir, son inconsistentes con una franca finalidad didáctica. Sin embargo, como también ya lo advertí más arriba, ésta no lo es en un sentido llano porque Juan Ruiz no es un auténtico escritor didáctico, en el sentido moral y religioso, él es un artista y lo que expone en este tipo de situaciones es su habilidad artística para experimentar y establecer juegos literarios: él está recreando sus modelos, o dicho con más exactitud, él está imitando, en este episodio de la visita de don amor al arcipreste, un *discurso ejemplar*, pues en estos momentos imita y adapta un discurso alegórico, imita y parafrasea un discurso didáctico, e imita y adapta un discurso retórico de disputa (esta imitación hace notar la gran pericia de Juan Ruiz al adaptar los *exempla* en el argumento acusatorio del arcipreste, así como también en el argumento amatorio del dios del amor), por supuesto, bajo la compleja multifuncionalidad que realiza su yo hablante. Por eso desde lo literario se debe juzgar la congruencia que

deben guardar los *exempla* con respecto a su acepción. El arcipreste es quien detenta la palabra, es, en este momento, el yo hablante, así que él impone las condiciones en el que éstos deben aparecer, en una palabra, él y sólo él les da ese carácter. Aunque, claro, depende, en mucho, de la habilidad discursiva que le atribuya Juan Ruiz y eso ha sido más que mostrado, por lo menos, en el “Comienzo de la diatriba”, como puede apreciarse bien con lo subrayado de la cita anterior. Por lo tanto, los dos ejemplos traídos a colación por el arcipreste se realizan como tales, tanto en carácter y función, como en estructuración dentro del discurso actual que los engloba, es decir, hasta ahora cumplen muy bien la función de ilustrar y reforzar el argumento que el protagonista se ha propuesto demostrar: el amor causa daños a los hombres; y en cuanto a su función suasoria, se tiene que aunque el dios del amor sea el interlocutor del arcipreste, se alcanza cierto grado de persuasión al menos en el lector (insisto, nótese el énfasis de la cita de arriba).

Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos

El siguiente pasaje es el centro de la diatriba, se trata de la “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos” (ests. 217-387), y como ya lo he dicho arriba, éste constituye el marco que encuadra los relatos 8-16, los cuales adquieren, o, al menos, así lo pretende el arcipreste, el carácter de *exempla*. No obstante, también aclaré que, a su vez, cada uno de ellos tiene otro marco, el cual refiere lo que se dice de un pecado mortal en relación con el amor. Estos marcos locales se disponen a lo largo de las 170 estrofas que abarcan la sección; estableciendo una división específica sobre los pecados: “a cada pecado corresponde un acto de acusación en dos partes separadas por una fábula” (Joset, “Introducción” XII). La cual determina directamente la manera en la que Juan Ruiz distribuye o estructura los *exempla* en el discurso que depare el arcipreste: primero, en su

propio marco; y después, en relación con todo el pasaje. La asociación bipartita, pecado-*exemplum*, que así se ha constituido, muestra entonces la estrategia discursiva del arcipreste para sustentar su actual acusación sobre don Amor; ésta siempre debe entenderse en este preciso orden de vinculación: primero el pecado; luego, el ejemplo, es decir, la primera parte debe estar “dedicada a considerar conceptualmente el pecado definiendo con mayor o menor precisión su contenido y la segunda a ilustrarlo por medio de un «exemplum»” (Beltrán 142). Aunque, como lo veremos más tarde, “la relación entre los «exempla» y los pecados que éstos acompañan no siempre es demasiado evidente” (*idem*), no obstante, para el arcipreste cada *exemplum* resulta adecuado para su argumentación.

Si bien con los dos *exempla*, 6 y 7, referidos por el arcipreste en la primera parte de la invectiva contra don Amor, él ilustra y realza los estragos físicos que provoca éste sobre sus víctimas engañadas, la acusación, en el siguiente episodio, se torna más grave. Don Amor es ahora portador de los pecados mortales —v. *infra* n. 62 para aclarar la diferencia entre el concepto de pecado capital y mortal: “Con tigo siempre trahe los mortales pecados” (217a), y por tanto, se espera que el recurso de apelar ejemplos exigirá que los mismos contengan también ese tono de gravedad. Esta nueva asociación de don Amor con los pecados mortales, desde el nivel de composición, Juan Ruiz la postula a partir de “sus arquetipos personales tomados de la teología, la mitología o la historia, y en una fábula de animales casi siempre pertinente” (Sobejano 12). Y como escritor de su época, él dispone de los procedimientos para llevar a cabo la digresión sobre los pecados mortales, la cual es dilatada en extremo —se insiste en torno a la misma idea acusatoria que se presenta con base en la *interpretatio* y la *expolitio*— porque una vez que se enuncia el motivo, la actual acusación a don Amor, Juan Ruiz hace que el arcipreste tienda a dar prueba de la misma,

demostrándola desde su óptica a partir de su propia opinión del pecado, de comparaciones, y sobre todo, de citar ejemplos.

Esto aparentemente con el único cometido de que sus receptores puedan evidenciar las enseñanzas morales que se derivan de la alegoría que ahora nos presenta; sin embargo, aunque en este juego alegórico el didactismo procede de símbolos e imágenes adecuados, éstos son impuestos y manejados con una voluntad deliberada por el autor. Lo que significa que Juan Ruiz revierte más una pluralidad de sentidos que un enfoque didáctico, así que las lecturas posibles dependen, en gran medida, de la madurez del auditorio, es decir, se puede encontrar tanto un plano edificante y hasta ameno si el receptor se limita al nivel literal,⁶¹ como también una referencia más atrevida de lo que se desprenderá más tarde, la lección amatoria, si se interpreta sobre el nivel alegórico en su totalidad, *in toto*, puesto que la información de aquella lección es válida, tal como el mismo arcipreste lo comprobará. Y ya sobre el plano discursivo, el arcipreste irá desplegando, entonces, esta asociación con base en aquellos recursos que señala G. Sobejano a través de su digresión sobre los pecados capitales.

La serie de pecados que desfilan por boca del arcipreste cobran cualidades humanas que representan las actitudes del pecador. Son alegorías que ahora imbuyen de “vida un sermón que de otra manera resultaría de lo más árido. O sea, Juan Ruiz logra amenizar su enseñanza moral. Los pecados capitales han cobrado una dimensión personal que les permite actuar como si estuvieran dotados de vida y vigor” (Oyola 120). Esto es cierto, porque un concepto teológico puede ser personificado a través del pecador: el pecado es el

⁶¹ L. O. Vasvari señala un punto importante acerca de amplia digresión sobre los pecados capitales y que tiene que ver con el asunto de la predicación moral-religiosa, claro, y su extenso método de implantación a través del temor: “Juan Ruiz ha seguido indudablemente el consejo a los predicadores de hablar más de los vicios que sobre las virtudes y mostrar el carácter mortal y pernicioso de aquellos” (178).

pecador, el hombre que cae específicamente en un pecado dado, o bien adquirir cualidades que se corresponden con los humanos:

De manera que ya no es la codicia como concepto, sino el codicioso como individuo el que actúa: «tu casa oficia», «destruye el mundo», «sostienta la justicia». Igualmente, no es la ira, sino el iracundo el que «no falla do quepa». Tampoco son la lujuria y la avaricia, sino el lujurioso y el avariento los que «arden más que estepa», en el infierno. En el caso de la gula, envidia y acidia no hay personificación. Hay, en cambio, una identificación con la enfermedad que se había siempre tenido como símbolo del pecado, la lepra. La lepra es contagiosa y, por lo menos, en aquel tiempo incurable. Por eso dice que la envidia, gula y acidia «s' pegan como lepra». Estos pecados eran de tipo antisocial, pues como el leproso, el hombre que cometía esos pecados era considerado un repudio social (Oyola 121).

Esta característica metafórica ya la notamos en el comienzo del episodio de la visita de don Amor al arcipreste, con precisión, en 181cd. Donde el concepto amor es un hombre, más precisamente, un “omne grande, feroso, mesurado”, o sea, se trata de don Amor. Esta metáfora es recuperada aquí en el pasaje de los pecados mortales por medio de una relación de transitividad muy bien ideada por Juan Ruiz para establecer el carácter ilativo que se presume en esta sección. Ésta se explica de la siguiente manera, el amor es un hombre, don Amor, y el hombre puede ser pecador, entonces, don Amor puede ser pecador y de hecho lo es desde la perspectiva actual del arcipreste —porque esa es la consigna de Juan Ruiz sobre su yo hablante: éste debe atribuir, por las condiciones discursivas generadas hasta aquí, esta inculpación a don Amor—; además, como don Amor es el portador del pecado, él mismo es causa de este mal humano, incluso, puede ser el pecado mismo: “Tú eres avarzia, eres escaso mucho” (246a); “Eres pura enbidia, en el mundo non ha tanta” (276a). En fin, esta nueva relación, o más propiamente, nueva e importante asociación sobre don Amor, permitirá, como lo veré más adelante, establecer las intrincadas conexiones entre los pecados. Así, los pecados, como tales alegorías, son presentados con un orden de aparición

determinado por el mismo Juan Ruiz en este pasaje.⁶² Los efectos del amor a través de los pecados sobre el ser humano rebasan ya, por consiguiente, el nivel físico y se asientan

⁶² Durante toda la Edad Media hubo un gran debate sobre los pecados que pueden ser considerados como capitales. Esta situación comienza ya desde los primeros siglos del cristianismo, los Doctores de la Iglesia enuncian diferentes listas de pecados principales, cuyo número oscila entre siete y ocho. La discusión se centra en cuáles deben incluirse en los capitales y, por tanto, cuál es su número. San Gregorio Magno (m. 604) promulga la existencia de siete pecados: “il situe hors classement l’ogueil —superbia— comme étant la «racine de tout mal» et la «reine des vices», puis énumère le sept «vices capitaux» qui sont la vaine gloire, l’envie, la colère, la tristesse, la cupidité, la gourmandise et la luxure. Dans cette liste l’envie-jalousie fait son apparition. D’autre part saint Gregoire incorpore à la tristesse la peresse spirituelle (*torpor circa praecepta*)” (Delumeau 216); y los denomina capitales (que a su vez los considera como pecados carnales y espirituales), donde por capital se quiere significar mayor y su número de siete regirá, con algunas variaciones de inclusión en otros autores, en adelante. Santo Tomás de Aquino mantiene el número, pero para él los siete pecados “méritent surtout d’être appelés «capitaux» parce que chacun est la racine et le chef de file (*caput*) d’autres fautes qui en découlent” (*idem*). Este gran teólogo del siglo XIII es quien define, en sí, este número siete en los pecados capitales y hace claro el asunto de la calidad mortal y venial del pecado retomando las posturas de San Agustín: “Les premiers, explique t-il —*crimina levia, quotidiana, venialia*— n’ôtent pas la vie de l’âme qui reste unie à Dieu. On y aime la créature, non contre Dieu mais en dehors de lui. Ils n’entraînent donc pas la damnation et sont remis par la prière, le jeûne et les aumônes. Les seconds en revanche —*crimina letalia, mortifera*— sont incompatibles avec la grâce qu’ils éteignent; ils sont perdre le droit au ciel acquis par le baptême et ne peuvent être remis que par l’Eglise en vertu du pouvoir des clés donné à saint Pierre. Ainsi est établie désormais une démarcation absolue entre deux catégories de fautes selon qu’elles méritent ou non le feu éternel” (Delumeau 218). Santo Tomás explica que todo acto de voluntad es necesariamente ordenado por un fin último, entonces, la falta venial no es aplicada a un fin último malo, pero no se puede reducir a un fin último bueno (puesto que no habría pecado), además no contraria la ley (divina), es una falta inacabada (su objeto es siempre desordenado, pero no es producto de la malicia), que, no obstante, bien podría ser una disposición para las faltas mortales, las cuales están dirigida totalmente contra ley, son pecados completos, son, en una palabra, pecados graves, conscientes y de pleno consentimiento. Ahora bien, la relación que guardan con los denominados pecados capitales radica en que “les dits péchés capitaux sont plutôt des tendances mauvaise [...] et les fautes qu’engendrent ces tendances peuvent être simplement vénielles, e non mortales. (Ricard 32). Este punto es el que le sirve al estudioso para justificar porque Juan Ruiz emplea el término mortales y no capitales, según él, se debe a tendencias tradicionales españolas que tienen “l’habitude d’appeler *mortales* les péchés qu’il vaut mieux appeler *capitales*” (Ricard 34). Por otra parte, también afirma que en la época en la que escribe Juan Ruiz, éste no se encuentra ligado con ninguna tradición específica así que tiene libertad de hablar de siete y ocho pecados: “Ou, exactement peut-être, il se trouvait devant deux traditions concurrentes, mais encore bien flottantes elles-mêmes, celle qui, avec de variantes, distinguait huit péchés capitaux et celle qui n’en comptait que sept” (Ricard 25). L. O. Vasvari tiende a observar el tratamiento ruiziano de los pecados capitales con ese mismo sentido, pues advierte que “la doctrina y la terminología empleada para catalogar los pecados fueron durante mucho tiempo imprecisas y Juan Ruiz no sigue exactamente ninguna tradición establecida. Su serie de ocho en lugar de siete pecados no está encabezada por la soberbia, conforme la tradición más común, sino por la codicia, que será considerada el pecado esencial. Más que seguir la estructura por concatenación, en el cual todos los pecados están eslabonados entre sí, el patrón que sigue Juan Ruiz, dentro de la tradición de San Pablo, es el del *arbor vitiorum*, análogo a la conocidísima *Summa de vitis et virtutibus* de William Peraldus del segundo cuarto del siglo XIII, donde todos los vicios surgen del amor *inordinatus*. El orden de los pecados es el siguiente: 1. codicia, 2. soberbia, 3. avaricia, 4. lujuria, 5. envidia, 6. gula, 7. ira y vanagloria, 8. acidia e hipocresía. Esta ordenación ocasiona varias confusiones. Al considerar la codicia como raíz de todos los otros pecados, Juan Ruiz sintió al parecer la necesidad de poner en lista siete pecados que emanarán de ésta y, así, coloca en tercer lugar la avaricia, que es en realidad una duplicación de la codicia [...]. Juan Ruiz incluye la vanagloria y la ira en el séptimo pecado, cuando la primera es normalmente una subcategoría de la soberbia y la segunda una variante de la envidia. Si consideramos aparte la codicia y desestimamos la vanagloria y la hipocresía, emparejadas con otros pecados, los restantes siguen la ordenación mnemotécnica *saligia*, utilizada en las

sobre el espiritual; el alma es ahora atribulada y corroída por las acometidas del engañador dios del amor, ésta es, en una palabra, la principal víctima de don Amor.

En principio, el arcipreste no ha dejado de lado la acusación de que don Amor es un astuto engañador, por el contrario, él la retoma aquí para fundamentar ahora su nueva perorata, que se enfoca primordialmente sobre un atributo, generador de pecado, adjudicado al dios del amor: “con tu mucha cobdiçia los omnes engañados, / fazes los cobdiçiar e mucho ser denodados, / passar los mandamientos que de Dios fueron dados” (217bcd). Así con ese tono inculpatório, el arcipreste ha comenzado con el primer segmento que corresponde a la codicia, el cual recorre las estrofas 217bcd-229, por supuesto, haciendo patente su concepción de que la “cobdiçia” es la raíz de los pecados y atribuyéndola a don Amor: “De todos los pecados es rraíz la cobdiçia: / ésta es tu fija mayor, tu mayordoma anbiçia; / ésta es tu alférez e tu casa offiça; / ésta destruye el mundo, sostiene la justiça” (218). La codicia no es un pecado en sí misma, individual como los otros pecados —porque aunque Juan Ruiz permite que el arcipreste diga que lo es en el verso 228d, a lo largo de todo el segmento que le corresponde es siempre manifiesto su carácter generador—, más bien, es el origen de los pecados: “de la codibçia nasçen, es dellas rraíz e çepa” (219d). Ésta es generatriz del pecado y el arcipreste la expresa muy sumariamente con la imagen de

escuelas” (160). En cambio, L. Beltrán es más específico y asegura que “el autor de nuestro poema entiende los pecados a la manera tradicional fijada desde San Gregorio y que las anomalías observables en el orden que sigue en su presentación son explicables sobre la base de a) exigencias estróficas (c. 219), y b) sistemas utilizados para su aprendizaje” (141). Donde por sistemas de aprendizaje alude a la palabra mnemotécnica “Saligia” en la que cada una de sus letras que la constituyen corresponde, en latín, a uno de los nombres del pecado: “Saligia sigue e impone la siguiente clasificación: «Superbia», «avaritia», «luxuria», «ira», «gula», «invidia», «acedia»” (Beltrán 140); y en cuanto al orden que se manifiesta en la copla 219, él agrega que “todo lo que ocurre en cuanto a «saligia» se refiere es que se ha pasado la ira de cuarto a segundo lugar, lo que creo puede explicarse no tanto por razones métricas, que hubiesen sido fáciles de resolver jugando un poco a poner y quitar artículos, sino por lo que de estos pecados nos dice en el segundo hemistiquio de cada uno de los dos primeros versos. En efecto, la soberbia y la ira, siendo ambos pecados del espíritu, sugieren ese trascender de los límites de lo finito y lo físico implícito en «non falla do quepa» (219a). En cuanto al fuego de «arden más que estepa» (219b), es algo constantemente asociado con la lujuria y, a través de ella, con los demás pecados de la carne” (*idem*).

árbol en los versos 219abc; e insistiendo en el vínculo de ésta y sus consecuentes pecados con su interlocutor: don Amor es morada de todos estos males, en particular, de la codicia y destructor del hombre como la misma codicia. Luego, la afectación que sufren los hombres por el amor los lleva a prometer y de allí a codiciar para poder cumplir a la amada (est. 220). De ahí que muchos hombres engañados por don Amor caigan, por el afán de poseer, en el robo y por esto mueran de manera “estraña” y repentinamente (vv. 222ab), condenándose: “penan sus almas e los cuerpos lazraron” (221d). Para reforzar la censura sobre el deseo excesivo de algo (material o no, digo esto porque en el concepto de codicia que ahora expone los objetos, repito, materiales o no, deseados, sencillamente, conforman un medio para conseguir un objetivo, muy en particular se hace referencia a los favores de la amada. Con esta idea de desear, y, muy específicamente, lo material, este mal humano, la codicia, es conectada por el arcipreste con la avaricia, cuyo centro es la retención para sí y el deseo de las cosas materiales) y enfatizar la acción destructora y condenatoria de la codicia y del amor, el arcipreste recurre a la alusión comparativa —un recurso que usará en casi todos los segmentos referidos a los pecados— pagana, el rapto de Elena por Paris (est. 223); y la bíblica, la muerte de los egipcios tras la huida y persecución de los judíos (vv. 224ab). En el primer caso, la codicia se centra en Venus al desear la manzana y así también en Paris sobre Elena, y su gran codicia, en relación obvia con el amor, propicia la destrucción de Troya; en cambio, los egipcios desean mucho mantener aún esclavizado al pueblo judío, la persecución que de ellos hacen los conduce a la muerte y al castigo divino. Este es el punto en el que el arcipreste converge su discurso, por una parte, el castigo, que lleva implícito la condenación eterna: “fueron e son airados de Dios los que te creyeron (224c); y el consecutivo verso: “*de mucho que cobdiçiaron poca parte ovieron*” (224d) que

enlaza con las siguientes dos estrofas; en las que él quiere dejar claro que con la codicia y, por supuesto, con el amor, se pierde un estado de privilegio (una especie de libertad más general que la tratada en el segundo segmento del pasaje anterior: “Comienzo de la diatriba”, notar el subrayado del verso anterior que lo señala) y aun las propias pertenencias:

Por cobdiçia pierde el omne el bien que tiene
coída aver más mucho de quanto le conviene;
non han lo que cobdiçian, lo suyo non mantienen;
lo que contesçió al perro, a éstos tal les viene (225).

La evocación del *exemplum* llega del verso final de la estrofa citada, 225d —notar el énfasis que hago de ese verso. Y es así que después de nueve estrofas el arcipreste recurre al *exemplum* 8, el perro que pierde un trozo de carne, el cual se dicta en las siguientes dos estrofas: 226-227. El contenido neto de éste se da en la estrofa 226, en su carácter narrativo (v. *infra* n. 65), donde el “alano” que cruza nadando un río pierde una “pieça de carne [que] en la boca passava” (226ab), pues al ver reflejada la imagen de la carne sobre el agua, la codicia y al querer asirla, pierde el trozo real que lleva. Con la siguiente, estrofa 227, el arcipreste deduce las consecuencias del mal actuar del perro, reiterando la idea de que se pierde lo que se tiene por codiciar aquello que no es más que una ilusión vana: “non ovo lo que quiso, nol fue cobdiçiar sano; / coidó ganar, e perdió lo que tenía en su mano” (227cd), claro, en relación con lo que sentencia directamente sobre los codiciosos, (evalúese como se expresa la fórmula de llamamiento del *exemplum* en la cita de arriba), que se complementa todavía más con las dos estrofas que finalizan el segmento de la codicia, 228-229, ya que con ellas se recupera los puntos de partida: don Amor, el engañador, es incitador (padre, mejor dicho, puesto que es su “fija mayor”) de la codicia: “Cada día

contesçe al cobdiçioso atal: / coída ganar con tigo, e pierde su cabdal” (228ab); y ésta es la raíz de los pecados: “de aquesta rraíz mala nasçe todo el mal; / es la mala cobdiçia pecado mortal” (228cd). Además de que se reitera sobre la misma idea del estado privilegiado que se tiene cuando no se codicia: “Lo más e lo mejor, lo que es más preçiado, / desque lo tiene omne çierto e ya ganado” (229ab); y se aconseja a no perderlo: “ nunca deve dexar lo por un vano coidado” (229c), porque ya el arcipreste ha exhibido lo que sucede si esto se hace, las cosas no salen bien: “quien dexe lo que tiene, faze grand mal rrecabdo” (229d).

Por consiguiente, el ejemplo enunciado por el arcipreste, para el caso, resulta consistente con la noción, pues funciona como tal porque ilustra satisfactoriamente el concepto de codicia que el arcipreste ha expuesto. Y el hecho de que el arcipreste se centre sobre los codiciosos queda explicado por el sentido alegórico que Juan Ruiz hace de los pecados, incluso, como puede observarse, con el mismo *exemplum* se alude el carácter didáctico, a nivel espiritual, por la condenación del alma y el sufrimiento del cuerpo tras la condena, claro, cuando se cae en la codicia, pues se pierde un estado agraciado. Ahora bien, que el arcipreste no lo haga sobre la acusación de don Amor tan continuamente, no implica que de nuevo él o, con más precisión, el yo hablante esté haciendo de las suyas; bajo la mira también del carácter alegórico que se ha establecido, se explica la situación. Es decir, el discurso proferido por él es congruente y don Amor sigue siendo el blanco de la censura, pues se confirma con las breves referencias, no obstante, concisas, que saltan siempre en los lugares adecuados, allí donde el arcipreste enfatiza las características y los efectos de la codicia como consecuencias implícitas del amor (explícitas por la asociación en las estrofas 217-218, 220, 223), además se advierte que el arcipreste no pierde el hilo en aquellas estrofas que se refieren muy abundantemente a la codicia y a los codiciosos, pues siempre

aparece, al menos, alguna referencia de importancia —basada siempre en la asociación que se ha hecho con la codicia— hacia don Amor (228b).

El desfile de pecados capitales proferido por el arcipreste comienza expresamente con el segundo segmento. Con éste, referido a la soberbia, se abarca las estrofas 230-245, en el que se utiliza una alusión de carácter bíblico: el asunto de Lucifer como ángel caído (est. 233); y se engarza, además, el *exemplum* 9 (ests. 237-244), aquel del caballo soberbio y el asno. La partida del arcipreste se inicia de inmediato con la asociación del pecado ahora tratado, la soberbia, con don Amor, que se infiere con la temeridad —notar el énfasis: “Sobervia mucha traes, *adó miedo non as*” (230a). Que junto con la relación de transitividad explicada más arriba le permite enfocarse sobre el soberbio, del cual exhibe primeramente una condición análoga a la del codicioso (*cf.* est. 221), pues éste roba (y aquí para aludir el pecado vigente, roba sin temor) para cumplir a la amada y por esto más tarde recibirá castigo: “piensas, pues non as miedo, tú de qué pasarás; / las joyas para tu amiga, de qué las comprarás; / por esto rrobas e furtas, por que tú penarás” (230cd). Si bien la cualidad del soberbio radica en no ser medroso hacia la justicia de ambos órdenes, humano y divino, ya que “rrobas e furtas”, “pues non as miedo”, la sentencia es evidente a nivel espiritual para éste: “por que tú penarás”. Pero mientras ésta llega, el soberbio continua en el delito cada vez más grave: “Fazes con tu sobervia acometer malas cosas: / rrobar a camineros las joyas preçiosas, / forçar muchas mugeres, cassadas e esposas, / vírgenes e solteras, viudas e rreligiosas” (231). O sea, la soberbia lo lleva a la avaricia, siendo salteador de caminos, y a la lujuria, violando mujeres. Y esto, ahora sí, lo conduce a los castigos, primero el humano, puesto que es ejecutado por sus fechorías: “Por tales malefícios manda los la ley matar” (232a); posteriormente, el divino: “lieva los el diablo por el tu grand abeitar” (232c).

Así, el arcipreste expone la actitud del soberbio, no sin dejar patente el origen del mal, don Amor, en relación con el diablo —muy enfatizada ya desde la estrofa 197: “fuego infernal arde do uvías assentar” (232d). Para remachar lo argüido acude a la alusión bíblica: Lucifer por soberbio pierde su calidad de ángel (est. 233), no obstante, a continuación el arcipreste señala que la soberbia es la que induce a perder la facultad de buenos —en correspondencia similar con el estado privilegiado antes de caer en la codicia: “Maguer de su natura buenos fueron criados; / por la su gran sobervia fueron e son dañados” (234 ab); y afirma con exageración que los casos no son pocos (vv. 234cd). Y agrega que la soberbia propiciada por don Amor, dondequiera que esté, es la causa de las “ batallas e peleas”, rencillas y demás, esto es, infunde ira (est. 235). Tras esta inculpación a don Amor, el arcipreste advierte que el soberbio, el que no teme ni siquiera a Dios, termina más decaído que cualquier otro en desventura humana, incluso muere (aunque esta expresión “ante muere” alude lo expuesto con anterioridad sobre el soberbio, quien finalmente muere por causa de la propia soberbia que lo induce al mal, aquí más bien, alude una muerte simbólica: la decadencia generada por la soberbia; es decir, la traslación de un estado, la soberbia, a otro, la decadencia): “El omne muy sobervio e muy denodado, / que non ha de Dios miedo, nin cata aguisado, / ante muere que otro más flaco e más lazrado” (236abc); luego, ya con esta cuestión en punto; él apela el *exemplum* 9: “contésçel commo al asno con el caballo armado” (236d).

En este *exemplum* se contempla ese traslado que se observa en los tres primeros versos de la estrofa 236: de la soberbia a la decadencia. La imagen que se crea con el caballo arrogante antes de la pelea de su amo infiere el primer plano —claro, sin dejar de insinuar una conexión de la soberbia con la ira y la lujuria, aquí lo indico con el subrayado: “Iva *lidiar* en canpo el cavallo faziente, / por que *forçó la dueña* el su señor valiente”

(237ab). En primera instancia, el caballo se siente valiente (v. 237c), ostentando la armadura noble que porta; quiere hacer patente su presencia: “Con los pies e con las manos, e con el noble freno, / el caballo sobervio fazía tan grand sueno / que a las otras bestias espanta como trueno” (238abc); y aún más, se cree vencedor: “coidó ser vençedor” (240 b). En segunda, la presencia de “el asno mal doliente” exalta todavía más la soberbia del caballo con las condiciones antitéticas que se imponen; y con las acciones narradas: la obstrucción del camino por el burro y el posterior derribe que le comete el caballo: “Estava rrefusando el asno con la grand carga; / andava mal e poco, al cavallo enbarga; / derribó le el cavallo, en medio de la varga” (239 abc). Mas luego viene la realidad, la soberbia, como todo pecado, acaba mal; viene la decadencia después de la pelea porque el caballo “fincó él vençido” (240b) y del “cuerpo muy fuerte de lança fue ferido” (240c). Él paga la lujuria de su amo: “escota el sobervio el amor de la dueña” (241d); y ahora “non valía una çermeña” (241a); así que es rebajado a trabajos tan duros como los del asno, sólo que ni siquiera tiene las condiciones de aquel para ejecutarlos (ests. 242-243abc). Y de la misma manera que se pondera el *status* soberbio, ahora, en el plano de la decadencia, las palabras del burro ponen en relieve la inversión, en primer lugar, bajo el tópico del *Ubi sunt*?: “Conpañero sobervio, ¿dó son tus enpelladas? / Dó es tu noble freno, e tu dorada silla? / ¿Dó es tu sobervia? ¿Dó es la tu rrenzilla? (243d-244ab); en segundo, por la sentencia con la que termina: “Siempre vivrás mesquino e con mucha manzilla; / vengue la tu sobervia tanta mala postilla” (244cd). Es decir, después de la soberbia viene la decadencia y hasta de la propia soberbia (v. 244d). Así, con la situación que ahora se termina de narrar, el arcipreste previene a los soberbios: “Aquí tomen ensienplo e liçión de cada día / los que son muy sobervios, con su grand orgullía” (245ab); y remata la advertencia con el tópico del *tempus fugit*: “que fuerça e hedat e onra, salud e valentía / non pueden durar sienpre, van se con mançebia” (245cd).

Este ejemplo, al que recurre el arcipreste, obtiene ese carácter con la misma referencia sobre la soberbia atribuida al caballo desde la narración: “el cavallo sobervio fazía tan grand sueno” (v. 238b); y reiterada en forma expresa por el asno: “Conpañero soberbio” (est. 243), ¿Dó es tu sobervia? (v. 244b) y “vengue la tu sobervia” (v. 244c). Pero la función que el arcipreste le concede se justifica con la estrofa que lo antecede, (est. 236), donde ciertamente se establece la traslación de la soberbia a la decadencia que se ilustra con el *exemplum*. A pesar de que en el mismo se infieran otros pecados y asuntos, como lo observa I Michael: “Although the function of the tale is to illustrate the sin of pride, it is worthy of note that at two points the subject of love brought up” (195). Ahora bien, como ya lo dije arriba, la traslación se marca con la frase “ante muere”, que conlleva también lo referido sobre el soberbio. Por tanto, el *exemplum* 9 es congruente con lo proferido por el arcipreste sobre la soberbia, y realiza con eficacia su función propia: la analogía se satisface, así que hay ilustración, incluso, el arcipreste puede concluir, como sentencia, expresamente, la misma condición: la soberbia induce la decadencia.

El siguiente pecado tratado por el arcipreste corresponde a la avaricia; constituye el tercer segmento sobre los pecados y se limita a diez estrofas: 246-256; sobre las cuales se exhibe de nuevo la dinámica arciprestal en esta digresión que ahora lo ocupa. Aquí, él alegoriza su concepto del pecado de la avaricia con la atribución a don Amor; éste detenta ahora, según el arcipreste, la etiqueta de avaro; y para justificar su exposición, el arcipreste recurre a la alusión bíblica (est. 247) y al *exemplum* 10, (ests. 251-254), como mecanismos de ilustración. Expresamente, él comienza con una asociación extendida de la relación de transitividad, pues sabemos que el amor por ser hombre, puede ser pecador, aún más, lo es, desde su perspectiva; pero ahora resulta ser el pecado mismo, así que un concepto de índole general se reduce a un concepto de índole particular. No obstante, la nueva atribución a don

Amor no es extraordinaria, sino que simplemente el arcipreste la usa como expresión exagerada para hacer patente la asociación de don Amor con el pecado que contempla. De ahí que se pueda considerar el primer heptasílabo, “Tú eres avarizia” (246a), por tú eres avaro, esta sustitución no es arbitraria, puesto que se justifica con el siguiente heptasílabo que complementa este primer alejandrino del segmento: “eres escaso mucho”; y además, con el verso consecutivo se reafirma, claro, al ratificarse la asignación a don Amor: “al tomar te alegras [porque tú detentas avaricia], el dar non lo as ducho [porque tú eres avaro]” (246b) —incluso, en consideración con la asociación de la codicia y la soberbia a don Amor, se observa que en él yacen tales pecados, por tanto, sólo es portador: “con tu mucha codibçia” (217b) y “Fazes con tu soberbia” (231a); y no, el pecado mismo; además, es importante notar el uso del adjetivo posesivo “tu” sobre el dios del amor. Sobre todo, lo que asienta la sustitución, tú eres avaro, es el uso, dentro de casi todo el segmento (la excepción es la última estrofa donde se refiere un carácter más general: se cambia el pronombre personal, él por tú), del pronombre personal “tú” en correspondencia con don Amor —este tratamiento ya lo ha usado el arcipreste con brevedad en el caso de la soberbia; allí lo utiliza sólo en la primera estrofa del segmento respectivo (vv. 230bcd); él designa al dios del amor no como la soberbia misma, sino como soberbio, y lo acusa como tal, no obstante, deja claro que éste es el portador de dicho pecado: “Sobervia mucha traes” (230a).

Con esta aclaración vemos entonces que el arcipreste despliega su exposición sobre la avaricia. Para exaltar la calificación de avaro en don Amor⁶³ señala que esta cualidad

⁶³ La calificación de avaro sobre el dios del amor, como se puede observar en la replica de éste al arcipreste, “no conuerda con lo que va a decir Don Amor en su defensa, pues aconsejará que el enamorado prometa y dé mucho para tener éxito en sus aventuras amorosas (Oyola 131).

exige más cantidad de cosas —se percibe, con la hipérbole, la alusión a la avaricia— que la cantidad de agua corriente en el Duero, que hasta él se perturba ante el mismo don Amor por la gran avaricia que detenta: “non te fartaría Duero con el su aguaducho; / sienpre me fallo mal cada que te escucho” (246cd). Ya asignada la condición de alta avaricia en don Amor, el arcipreste se dirige a él, su interlocutor, en los términos del hombre avaro y para resaltar su gran avaricia alude lacónicamente el caso bíblico de Lázaro, quien no fue socorrido por el rico, que más tarde se condenaría (vv. 247ab), porque así como este rico el avaro ignora al pobre y, mucho menos, está en su consideración compartir algo de su riqueza con aquel: “nin de los tus thesoros non le quieres dar un pico” (247d); no obstante, que en la ley divina se consigne la atención al desafortunado (est. 248). Pero esta actitud tendrá su castigo a nivel divino, sentencia el arcipreste: “Non te valdrán thesoros, nin rreinos çinquenta” (249d). La tónica que hasta ahora sigue el arcipreste es ya conocida de los anteriores tratamientos en la digresión y ésta se mantendrá así a lo largo de toda ella: se exponen características del hombre pecador (lo que actualmente se describe en torno al pecado referido) y se afirma su condenación. Luego, el arcipreste, sin perder la consecutividad, hace alguna variante (que como vamos observando, implica la transición de un estado a otro, por general, uno es privilegiado; el otro, el del pecado, es el aberrante y tiene por fin, la condenación eterna, o sea, el castigo), la cual dará motivo a la evocación y enunciación del *exemplum* que según requiere la cuestión.

Aquí en el caso de la avaricia el arcipreste impone la condición, del ahora avaro, sobre un estado en el cual todavía no lo es. Él presupone un estado de tribulación, pobreza y penitencia: “Quando tú eras pobre, que tenías grand dolença, / entonçes sospiravas e fazías penitença” (250ab); donde sólo se ruega y se pide a Dios ayuda: “salud e mantenença”; y se jura que si ésta es concedida se compartirá con los iguales pobres (vv.

250cd). Sin embargo, cuando Dios le concede la petición, el avaro se olvida de lo prometido y con gran soberbia —precisamente porque sin temor se olvida de lo jurado a Dios; lo subrayado, en lo que sigue, marca la conexión de la avaricia con el otro pecado y más adelante se recupera el mismo vínculo (v. 256d)— se ignora al pobre (vuelvo a repetir, nótese el énfasis): “Oyó Dios tus querellas e dio te buen consejo, / salud e grand rriqueza, e thesoro sobejo; / *quando vees el pobre cae se te el çejo*” (251abc). Estas palabras (subrayadas) con mucho sentido moral dan origen a la evocación del *exemplum* 10, aquel del lobo atragantado por un hueso, que abarca las estrofas 252-254 del actual segmento. El arcipreste emite el llamamiento, recuperando el enfoque sobre el tú de ahora, el avaro: “fazes commo el lobo doliente en el vallejo” (251d).

En este *exemplum* se contemplan dos situaciones: una anterior, que comprende adversidad, y una posterior en desahogo. En la primera el lobo se encuentra devorando una cabra y se le atora un hueso en la garganta. Al sentir que se ahoga, pide ayuda prometiendo gran pago a quien se la brinde y le resuelva su diligencia, entonces acude la grulla “del alteza” (v. 253b) y “sacó le con el pico el uesto con sotileza” (253c); y así, ya librado del peligro, “el lobo fincó sano para comer sin pereza” (253d). La segunda se centra sobre la negativa del lobo para efectuar el pago prometido: “Dixo la grulla al lobo quel quisiese pagar. / El lobo dixo: «¿Cómo? ¿Yo non te pudiera tragar / el cuello con mis dientes, si quisiera apretar? / Pues sea te soldada, pues non te quise matar»” (254). Ahora bien, estas dos situaciones el arcipreste las hace corresponder con lo que ya ha establecido acerca del avaro cuando todavía no lo es y en su condición actual: la transición del estado de tribulación, pobreza y penitencia al estado de avaricia. De tal manera que su relato expuesto determina la analogía, ilustrando aquella transición. La analogía se refuerza aún más con la estrofa 255, donde se atribuye la situación del *exemplum* al avaro, representado por la

persona de don Amor: “Bien así tú lo fazes, agora que estás lleno / de pan e de dineros” (255ab); y además se afirma que éste, ahora que tiene riquezas, no las comparte: “non quieres dar al pobre un poco de çenteno” (255c). Incluso, esta inculpación va más allá, porque, según el arcipreste, los bienes que detenta fueron robados: “que forçaste de lo ageno” (255b); así que por su avaricia, ahora engrandecida, será posteriormente, sentencia el arcipreste, el avaro, castigado: “Mas así te secarás commo rroçió e feno” (255d). En fin, el arcipreste ha enunciado el *exemplum* 10 para ilustrar su postura sobre la avaricia, fincado en la figura del avaro, que por asociación se trata de don Amor. Por tanto, la función del ejemplo se efectúa, a pesar de que se puedan deducir, de él, también otros aspectos, como aquel señalado por la crítica: el relato es usado para referir la ingratitud (Michael 195). Sin embargo, el arcipreste no deja de lado este aspecto (aunque ya implícitamente ha mencionado la ingratitud cuando habla del hombre que Dios separa de la pobreza, quien ahora que tiene y puede no comparte sus riquezas con el pobre: la ingratitud es entonces hacia Dios), pues relacionándolo con la imprudencia y la soberbia cierra este tercer segmento bajo la figura del avaro recaracterizado con los calificativos más generales, “malo” e “ingrato”. Es imprudente asistir al avaro, dice el arcipreste: “En fazer bien al malo cosa nol aprovecha” (256a); porque él es un ingrato, expresa: “omne desagradesçido bien fecho nunca pecha” (256b); y además es soberbio, concluye: “el bien que omne le faze diz que es por su derecha” (256d).

En el cuarto segmento comprendido entre las estrofas 257 y 275, el arcipreste lo dedica al pecado de la lujuria, el cual tiene un papel muy importante, no sólo en esta digresión didáctica, sino en todo *Libro*. En específico, la relevancia sobre la lujuria es bastante notoria aquí en el pasaje de los pecados mortales; ya desde la conexión con los otros pecados a través de las insinuaciones en el desarrollo de éstos (incluso, con los

exempla que les sirven de ilustración), por ejemplo, con la soberbia en v. 230c y vv. 231cd; con la envidia, en vv. 277bcd; con la gula, en est. 296; en est. 308, se conecta con la ira; mientras que con la acidia, lo hace, en vv. 319cd; y la excepción parece ser la avaricia, al menos en el tratamiento, pues si recordamos, en el *exemplum* que ilustra lo expuesto por arcipreste sobre ésta, se alude a la lujuria y a la ira. O bien, ya por el espacio que Juan Ruiz dispone para su desarrollo concreto, trece estrofas, claro está, antes de pasar a la fábula ejemplar que ilustra la disquisición hecha por arcipreste y, no obstante, dentro de ellas se ejecuta otro *exemplum* que refuerza más la argumentación. En fin, es el pecado al que Juan Ruiz dedica más atención porque es uno de los fundamentos del sermón que ahora expone el arcipreste. Es decir, es el pecado que más puede asociarse con don Amor —puesto que se está insinuando “en buena teología el concepto del amor como «cupiditas»” (Beltrán 145)—, tanto desde la propia acusación, como desde el verdadero motivo que lleva al arcipreste a inculparlo:

Amor es malo, se nos dice, porque lleva a pecar, pero el protagonista lo insulta porque a él no le dio la oportunidad de hacerlo. Dos actitudes y dos amores se están confundiendo, el amor padre de la codicia y el amor de hembra placentera, el vasto y el menor; y el arcipreste no puede insultar al uno sin incluir al otro. Su punto de partida es doctrinal, pero está sañudo y su pasión se vierte sobre aquellos pecados que, descendiendo del primero, hubieran podido separarse fácilmente del segundo. Nuestro protagonista no está pensando demasiado, está hablando de memoria y en celo (Beltrán 145-146).

Esto es correcto, pues el mismo arcipreste está en el pecado de la lujuria, pero hábilmente culpa a don Amor de ser el portador de éste y defiende su acusación con el arsenal de autoridad que reserva en su memoria. Por supuesto, él se atribuye esa autoridad porque él detenta la palabra por eso se ocupa ahora en dejar claras sus aseveraciones.

Desde el comienzo del segmento, el arcipreste relaciona a don Amor con la lujuria: “Sienpre está loxuria adó quier que tú seas” (257a). Este punto de partida es importante porque, aquí, en el desarrollo de la lujuria, él transpone el “tú lujurioso haces...” por el “por tu lujuria se hace...”, esto es, el pronombre personal tú deviene en el adjetivo posesivo tu, inducido por la asociación hecha en el verso 257a. Por tanto, ésta es la marca para el tratamiento del pecado de la lujuria, y aunque a veces no se haga explícito el adjetivo: “adulterio y forniçio toda vía desseas; / luego quieres pecar, con qual quier que tú veas; / por conplir la loxuria, en guiñando las oteas” (257abc); no obstante, se sobrentiende, como aquí, el adulterio y la fornicación se hacen por (tu) lujuria; mirar con malicia a las mujeres, también.

A continuación el arcipreste aduce con sus fuentes bíblicas la inculpación, señala que por la lujuria David comete adulterio con Betsabé y hace morir a Urías, esposo de aquella, en el frente de batalla:

Feçiste 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 Berssabé, la mujer de Urías,
fue el rrey 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).

Y además, que “fueron por la loxuria çinco nobles çiddades / quemadas e destruídas” (260ab), —como se sabe, se trata de la Pentápolis, entre ellas Sodoma y Gomorra (Génesis XIX). En ambas alusiones bíblicas se refiere directamente el castigo divino como consecuencia de la lujuria y el arcipreste lo enfatiza con el verso final que cierra las estrofas en cada uno de los casos, claro, en relación con don Amor. Para el primer

caso agrega que David nunca acabó el templo y “fizo grand penitencia por las tus maestrías” (259d); para el segundo, aunque la breve apostilla complementa lo dicho en la alusión, también con ella se refiere a don Amor: “por malas vezindades se pierden eredades”(260d); y esto se comprueba con el primer verso de la siguiente estrofa que marca la continuidad del desarrollo de la lujuria y la unidad que se pretende en todo el episodio: el arcipreste, por primera vez, objeta las breves palabras que don Amor da al inicio del episodio: “Yo le pregunté quien era: Dixo: «Amor, tu vezino» (181d); “Non te quiero por vezino, nin me vengas tan presto” (261a), dice ahora el arcipreste.

Ahora bien, en el caso de la primera alusión, I. Michael afirma que “it is the only Biblical reference in the *Libro* that Juan Ruiz develops into short tale. It is clearly based directly on Samuel II [...], but in a much truncated version. It forms the first of the three tales used to illustrate the sin of lust” (196). Pero, en mi opinión, sólo alcanza un nivel protonarrativo, es decir, no se desarrolla, con exactitud, como relato ilustrativo, pues Juan Ruiz refiere mayormente la alusión bíblica o pagana (por supuesto, también como medio de ilustración y ratificación en los argumentos del arcipreste), aquí en la digresión de los pecados mortales, en pretérito perfecto,⁶⁴ y, sobre todo, con cualidad de *similitudo* asentada por el recurso de la *praeteritio*, lo que le atribuye un carácter de compacidad y concreción para con el plano argumentativo (v. *infra* n. 65). Esto, con exactitud, es lo que reafirma esa denominación: la relación causa-efecto es absoluta y sintética sobre el plano analógico, por

⁶⁴ A excepción de las estrofas 305-306 donde el uso de imperfectos y perfectos les brinda más calidad narrativa; sin embargo, la historia mencionada no alcanza un desarrollo como relato ejemplar porque se evidencia su carácter de alusión, esto es, presenta compacidad y concreción (en general, no hay un total desarrollo narrativo en estas alusiones sobre el plano analógico, ya que sólo fungen bajo el recurso de la *praeteritio*: a veces, el arcipreste alude o menciona brevemente, o sea, *de paso* o *de pasada*, ciertas historias bíblicas y mitológicas, subordinándolas, por el asunto de la ilustración en el argumento pecatorial, a otras cuyo tratamiento narrativo es completo, esto es, a esas otras historias donde se alcanza con precisión el absoluto grado de narración, aun a pesar de su amplitud narrativa: corta o larga, pues, en efecto, se observa

consiguiente, la ilustración se desprende de inmediato. En cambio, la mayoría de los *exempla* siempre adquieren un orden narrativo pleno y preciso (*summa narratione*), fincado, mayormente, en la explayación discursiva del asunto a tratar sobre un plano analógico (y por supuesto, son muy notorias las características de redundancia de los contenidos que fincan polarizaciones semánticas, o sencillamente elementos semánticos, como bien lo advierte A. Biglieri, las cuales ratifican en el fondo el sentido del ejemplo, que ha sido establecido desde el mismo alegato del arcipreste) y en la notable combinación de los pretéritos imperfectos y perfectos con que se narran y describen las acciones y acontecimientos en éste —la calidad de los *denotata* es total en la narración que conforma el relato—, y la ilustración se va adquiriendo conforme avanza el relato, o dicho en los términos aludidos por A. Biglieri (v. *supra* “Algunos criterios”), el sentido del relato ilustrativo, si bien lo antecede, éste se confirma a lo largo de la enunciación de aquel.⁶⁵

Esta característica no es tan evidente en el *exemplum* 11, Virgilio colgado en el cesto, al menos en el principio, donde se comienza de manera resumida, como en la alusión del asunto de David, con siete versos referidos, en su mayoría, a través de pretéritos

que cada una de éstas se constituye como “relato ilustrativo”) con respecto al plano argumentativo, lo que implica una ilustración directa.

⁶⁵ Hay una considerable excepción en el *exemplum* dedicado a ilustrar la argumentación sobre la codicia, que por su extensión bien podría caer en una contemplación protonarrativa, sin embargo, la cualidad de relato ilustrativo la adquiere por la adecuada especificación de las acciones y sucesos sobre el plano analógico, que dilata la ilustración a lo largo de la narración, no obstante, la estrecha amplitud de ésta. Incluso, si nos apegamos a una de las condiciones ideales, aquella de la economía de los incidentes observada por A. Biglieri (v. *supra* “Algunos criterios”), ésta le da el carácter de *exemplum* al integrarse con facilidad en el discurso arciprestal sobre el pecado de la codicia, pues el argumento del relato ilustrativo sólo contiene lo necesario, y no obstante su brevedad, repito, el relato presenta un orden narrativo pleno y preciso. Otra observación que se desprende de la brevedad de este ejemplo, en contraste con la extensión de aquel otro *exemplum* que enuncia el arcipreste hacia el final de la digresión de los pecados, el del lobo y la zorra, es que se nos muestra la facultad artística de Juan Ruiz para imitar y adaptar sus modelos fabulísticos en el discurso actual que lo ocupa, esto es, se evidencia, sobre sus fábulas elegidas para reelaborar, el gran manejo narrativo que efectúa dentro de lo lacónico, como dentro de lo digresivo; aunque, claro, es importante observar que este último carácter siempre tiene un sentido concreto en la recreación artística: el objetivo de Juan Ruiz, en el *exemplum* 16, no sólo es lograr que el arcipreste ilustre adecuadamente su argumento sobre la hipocresía, sino también alcanzar con eficacia un nivel satírico.

perfectos (261b-262d, el único imperfecto aparece en último verso del grupo: “sobía”). Sin embargo, parece que, intencionalmente, el arcipreste no quiere contemplar de manera explícita, en el resumen, el tema de la lujuria. Y por eso, luego él pasa del compendio a la ampliación en las estrofas 263-268b, quedando, así, determinada la configuración narrativa del *exemplum*. El caso de este tratamiento ejemplar es muy singular porque “hay otros ejemplos de alusiones a personajes célebres, pero ninguno puede compararse en extensión al del Virgilio y la mala dueña, ni en ninguno de los otros pecados aparecen estos ejemplos secundarios escogidos y agrupados tan cuidadosamente” (Beltrán 145). Por eso, este es el único caso dentro del pasaje de los pecados, y quizá de toda la obra, en el que Juan Ruiz utiliza esta específica técnica retórica para insertar un *exemplum*.

Dije arriba que, después de las alusiones bíblicas, Juan Ruiz introduce un vínculo, el verso 261a, con el cual, por una parte, se da unidad al episodio de la visita de don Amor al arcipreste y, por otra, se prosigue congruentemente con el alegato del arcipreste sobre la lujuria propiciada por don Amor. El arcipreste trae entonces a colación el suceso del encantador Virgilio para ilustrar como por la lujuria se cometen actos indignos; él inicia el *exemplum* con la siguiente fórmula de evocación: “al sabidor Virgilio, commo dize en el testo” (261b); y de inmediato, él realiza un epítome de éste:

engañó lo la dueña, quando lo colgó en el çesto,
coidando que lo sobía a su torre por esto.

Por que le fizo desonrra e escarnio del rruego,
el gran encantador fizo le muy mal juego:
la lunbre de la candela encantó, e el fuego,
que quanto era en Roma en punto morió luego
(261c-262).

Sin embargo, la analogía que se requiere para hacer patente la pretendida impudicia de don Amor, sólo se insinúa con ligereza en el verso 261d y se aclara, más tarde, con el verso 265b, como bien lo subraya J. Joset: “*por esto tiene que entenderse como expresión eufemística (= por fazer su loxuria, 265b)*” (*Libro n. v. 261d*). Esto, como ya lo mencioné antes, es deliberado, porque Juan Ruiz no quiere limitarse únicamente a la alusión pagana; él sabe muy bien que las leyendas de Virgilio en la Edad Media tienen demasiado peso, por consiguiente, induce a su protagonista a desarrollar la alusión como ejemplo. En el cual se observan tres secciones después de las estrofas introductorias: (i) el encantamiento del fuego como venganza de Virgilio contra el engaño de la “dueña” (ests. 263-264); (ii) la estrategia de Virgilio, liberación del fuego y el encantamiento del Tiber, para rendir a la “dueña” (ests. 265-266); y (iii) la venganza de la “dueña” y la previsión mágica de Virgilio contra aquella venganza (ests. 267.268b).

En el caso (i), desde luego, se infiere a partir de la ira de Virgilio provocada por el engaño y conlleva en sí mismo una carga erótica que enfatiza, aún más, la asociación, por analogía, que se hace con don Amor: “Virgil’s humiliation supposedly as a consequence of his lust, is a fair illustration of that sin “ (Michael 196). Virgilio al no conseguir los favores de la mujer encanta el fuego, así que lo romanos o cualquiera que sea, “*fasta la criatura*”, obtienen el fuego sólo de una manera: “*non podían aver fuego, por su desventura, / si non lo ençendían dentro en la natura / de la muger mesquina; otro non les atura*” (263). Donde “dentro en la natura”, refiere “dentro del órgano sexual” (Joset, *Libro n. v. 263c*). Esto significa que para exaltar el desdén o la esquivez de la “dueña” (“muger mesquina”, la denomina el arcipreste), así como la ira y lascivia de Virgilio, simbólicamente se representa, por medio del fuego y el órgano sexual, que aquel nigromante presenta una gran pasión concupiscente, no obstante, llena de impotencia, de ahí esta venganza tan singular:

Virgilio pone el fuego —su pasión— en un lugar (la “natura de la muger mesquina”) que no puede alcanzar o más bien, en el que no puede “estar” —nótese la similitud con la incapacidad del arcipreste para ser aceptado por sus pretendidas, en especial, con Cruz, la panadera, quien es una mujer “non santa mas sandía”. Esto es, Virgilio, por su impotencia e ira, la convierte en una mujer pública porque los romanos únicamente pueden acudir a ella para conseguir el fuego (se vale considerar la significación erótica que ha generado la situación de venganza), que de otra manera no dura: “Si dava uno a otro fuego o la candela, / amatava se luego, e venién todos a ella; / ençendién allí todos commo en gran çentella; / ansí vengó Virgilio su desonrra e querella” (264).

La siguiente sección del desglose del *exemplum* 11, (ii), relata la táctica de Virgilio para conseguir su propósito: poseer el placer de la mujer. En principio, ya satisfecho con su venganza, rompe un encanto: “Después desta desonrra e de tanta vergüena, / por fazer su loxuria Vergilio en la dueña, / descantó el fuego, que ardiese en la leña” (265abc); y establece otro más asombroso: “Fizo otra maravilla quel omne nunca ensueña / Todo el suelo del rrío de la çibdad de Roma, / Tiberio, agua cabdal que muchas aguas toma, / fizo le suelo de cobre, rreluze más que goma” (265d-266abc). El cual completará su empresa, pues, como la “muger mesquina” ha sido debilitada —escarmentada y escarnecida, pero no por Virgilio el hombre, sino el mago—, ella tiene que ceder ahora ante tentación material: “A dueñas tu loxuria desta guisa las doma” (266d). Dos observaciones, un tanto opuestas, se desprenden de aquí, según la crítica: primero, “la moraleja del encantamiento, en efecto, queda un poco clara”, pues el arcipreste desea que se entienda que “al hacer el suelo de cobre y relucir, la dueña pensó que era de oro [o goma, resina, utilizada como cosmético] y se entregó a Virgilio” (Blecua, *Libro* n. vv. 266cd); y después, que “lo del suelo de cobre no parece tener nada que ver con la lujuria. Y en el cuento de la dueña, ella es la víctima de

la venganza de Virgilio más que de su lujuria, de modo que esta especie de moraleja no parece muy atinada” (Gybbon-Monypenny, *Libro* n. v. 266d). En ese sentido, coincido más con A. Blecua, porque se trata de un *exemplum* bastante complicado (ya desde su misma inserción con ese carácter, ver más arriba lo comentado) y, no obstante, el arcipreste no titubea en la exposición; va creando, en su narración, las condiciones de coherencia: Virgilio por lujuria es engañado y escarnecido, para lavar su afrenta, aplica sus facultades de encantador y se venga de la mujer, haciéndole “muy mal juego”; la escarmienta y se burla de ella convirtiéndola en una mujer pública; pero como aún no ha satisfecho su deseo lascivo sobre ella, porque ésta no cede, él entonces intensifica su estrategia de conquista y exhibiendo sus dotes de mago, hace caer, por avaricia provocada y no necesariamente por lujuria provocada, a la mujer, o sea, que el verso 266d refiere que la gran lujuria de Virgilio lo lleva a efectuar encantamientos portentosos —y solamente así— para seducir a la “dueña”. En otras palabras, hasta ahora el arcipreste ha sido consistente en la ilustración de “por tu lujuria se hace...”, que ha asociado con don Amor, porque las acciones se han enfocado, en el plano analógico, sobre la obsesiva lujuria de Virgilio, generada por el amor (en los términos de *cupiditas*) de una mujer y sus actitudes desmedidas como consecuencia de ese pecado. Y éstas, entonces, se corresponden analógicamente con el plano argumentativo a través de la ilustración que generan sobre él.

Por lo que respecta a (iii), la cuestión se centra, en primera instancia, en la ira de la mujer, quien ha sido engañada —se ha invertido el sentido inicial y bajo un tono más dramático, ella, muy airada, idea la forma de lavar su “desonrra”— y seducida: “Desde [Virgilio] pecó con ella, sintió se escarnida” (267a), por tanto, busca vengarse del nigromante, quiere provocarle la muerte y manda construir una escalera mortal: “mandó fazer escalera de torno, enxerida / de navajas agudas, por que a la sobida / que sobiese

Vergilio, acabase su vida” (267bcd). Sin embargo, vemos que la imagen dramática provocada por el suspenso que crean los anteriores versos, se diluye cuando, nuevamente, por el poder de la magia, Virgilio descubre las intensiones de la mujer: “El sopo que era fecho por su escantamente; / nunca más fue a ella, nin la ovo talante” (268ab). Magia, lujuria y engaño dominan, entonces, en esta tercera sección, como en las dos anteriores, por lo cual, aquí, en (iii), la narración del arcipreste se orienta hacia la reiteración del motivo que lo lleva a la enunciación de este *exemplum*. Esto es, a pesar del verso que señala el abandono de la dueña por Virgilio —propiciado más por seguridad personal que por otra cosa: “nunca más fue a ella”, “ni la deseo” (= “nin la ovo talante”, Joset, *Libro* n. v. 268b)—; el arcipreste, en ningún momento, quiere hacer la implicación de que el mago haya sometido su lascivia: con bastante probabilidad, él la mantiene, como todo lujurioso que ha cometido actos indignos sobre mujeres aun renuentes y, no obstante, víctimas de la lascivia de éstos —y en esto concuerdo con G. B. Gybbon-Monypenny—, como en este caso, los cuales, una vez que cometen sus fechorías, se hartan y buscan nuevas víctimas y así sucesivamente, siempre inmersos en una lujuria entristecida, esto es, “como consecuencia de la falta de amor al prójimo, a Dios, a su creación, se produce el exceso de amor a la hembra y sus atributos sexuales. Es un poco lo de copular por triste aburrimiento y vuelta al triste aburrimiento después de copulado y vuelta, sin que al fin estemos seguros de si copulamos porque nos aburrirnos o si nos aburrirnos porque eso nos lleva a copular más” (Beltrán 146-147). Además, el pretexto de la escalera no hace más que marcar la consecuencia sobre las víctimas de esto: las mujeres violentadas, impotentes y airadas, y, por consiguiente, sumidas en la tristeza, no pueden hacer nada contra la maldad del lujurioso. Y así, reiterando las consecuencias de la lujuria, el arcipreste sentencia escueta pero concisamente —porque así se lo exigen las condiciones discursivas que él mismo ha

impuesto a lo largo del desarrollo del *exemplum*: “así por la loxuria es verdadera mente / el mundo escarnido e muy triste la gente” (268cd). Donde por mundo se quiere dar entender gente y recíprocamente, y en este caso, son los victimarios y las víctimas, pues ambos resultan engañados, burlados y entristecidos. Por lo tanto, no se trata de una relación general, como pretende establecer I. Michael: “Since that tale has developed too far the desired moral lesson, at the end of it he does not try to give a detailed reasoning and ends with a general statement” (197).

En fin, la complejidad del *exemplum* desde su mismo desarrollo dentro de la propia conceptualización del pecado de la lujuria muestra la dificultad para definir su función. Ya desde su estructuración (en los tres puntos anteriores), a partir del desglose de una alusión pagana no concreta, se oscurece su papel de ilustrar la perorata del arcipreste, aquella de que por la lascivia que don Amor provoca dondequiera que esté, se comenten actos deshonestos y censurables. Lo cual conduce a opiniones considerables que reducen el carácter del *exemplum* 11:

Th first part of Juan Ruiz’ story, Virgil’s humiliation supposedly as a consequence of his lust, is a fair illustration of that sin, but the remaining elements, Virgil’s theft of fire (although it is a neat revenge), the Tiber turned into copper, the lady’s lethal staircase and Virgil’s magical foresight of that trap (which really invalidates his initial entrapment in the basket), all these elements have little to do with the point to be exemplified in the Debate. This is one few moments when Juan Ruiz’ enthusiasm for a tale makes it difficult for him to adjust it to his main narrative. He attempts an adjustment in 266cd, without much success” (Michael 196-197).

Sin embargo, no coincido con ellas, pues, como ya lo advertí arriba, el arcipreste, no obstante, su notable cantidad de enojo, intenta, en todo momento de su discurso actual, no perder la continuidad y la coherencia porque las condiciones que se imponen en la enunciación del *exemplum* siempre van dirigidas, en mayor o menor grado, a establecer la

ilustración del argumento actual que se quiere validar, esto es, el arcipreste, como detentor de la palabra y bajo las circunstancias que se han generado hasta aquí en su diatriba a don Amor, determina los puntos de analogía entre su alegato y el *exemplum* traído al caso. Y en este sentido, la cuestión, “por tu lujuria...”, don Amor, siempre se han cometidos actos deshonorosos, se ilustra con el *exemplum* de Virgilio colgado en el cesto, como ya lo aprecié arriba, porque, Virgilio, con su gran lujuria provocada por la concupiscencia amorosa, es llevado a cometerlos, pero no expresamente con estrategias de hombre (las cuales siempre lo hubieran conducido al fracaso, como sucede con el mismo arcipreste), sino por sus facultades de mago, por eso resultan más indignas y por eso se resalta más su lascivia: el lujurioso Virgilio tiene que acudir a tácticas sustentadas en cualidades sobrenaturales, que propician daño y pecado, tanto sobre él mismo como sobre las víctimas de su lujuria. Virgilio cae, por lujuria, en el pecado de la ira, y la soberbia al usar su magia (soberbia explícitamente por el hecho de que siendo “sabidor” no puede ser menos que un ser ordinario, de ahí la notable recurrencia a los encantamientos deslumbrantes) y al vengar el engaño que le hace la “dueña”, y, sobre todo, al seducirla posteriormente; además, provoca que la mujer también peque: por avaricia ella se deja engañar y seducir, por ira desea vengarse mortalmente. En suma, el *exemplum* cumple con eficacia su función de ilustrar la idea de lujuria que contempla hasta aquí el arcipreste, claro, según las condiciones que el mismo define a cada paso: nada parece ser superfluo ni arbitrario; y por eso, como atinadamente lo dice E. Oyola, “a Juan Ruiz hay que interpretarle en el momento de su moralización y no en la totalidad de sus narraciones —porque— más tarde va dar realce al triunfo del amor, donde glorifica el clímax del amor” (138). Esto es, más tarde, en otros lugares, *parece* desdecir sus propios argumentos ya fincados.

Pero el arcipreste no se conforma con señalar que por lujuria, o sea, la de don Amor, el “mundo” es escarnecido y entristecido, quiere hacer clara su gran acción destructora, pero siempre insistiéndola en relación con el escarnio y la tristeza que ésta provoca (cf. v. 182d): “Sé muchos a que matas, non sé uno que sanes” (269a). Es decir, el arcipreste retoma su patrón de acusación: “por tu lujuria se hace...”, para advertir, categóricamente, que los propios lujuriosos, “grandes varraganes”, son víctimas de su propia lascivia: “quantos en tu loxuria son grandes varraganes, / matan se a sí mesmos, los locos alvardanes” (269bc). Y así con su tajante declaración fundada en su pretendida seguridad (aquella que se desprende de v. 269a con el reiterado “sé”, el cual anticipa ya la próxima ilustración), el arcipreste introduce la evocación del *exemplum* 12 (ests. 270-272), el del águila que muere con una flecha que está adornada con sus propias plumas: “contesçe les commo al águila a los nesçios truhanes” (269d).

En el *exemplum* se observan dos momentos que infunden por analogía los casos de los lujuriosos —nótese como los calificativos sobre ellos, subrayan su misma ignorancia, estupidez y necedad para aceptar su lujuria y lo que ésta puede traer: “alvardanes” y “truhanes”, esto es, les infieren una actitud de ciega soberbia. Uno de éstos señala un estado de gran arrogancia, ignorancia e ilusoria invulnerabilidad: “el águila cabdal canta sobre la faya; / todas las otras aves, de allí las atalaya; non ay péndola della que en tierra caya; \ si vallestero la falla, preçia la más que saya” (270). Pero es la ignorancia, principalmente, la que determina su cercano derribamiento, el águila no sabe que se le ha desprendido una pluma, y que el cazador la ha cogido para adornar sus flechas y, sobre todo, que con una de ellas será herida y muerta. Esta situación, no estrictamente narrativa, se vierte por medio de una especie de comentario descriptivo, que, no obstante, forma parte del mismo *exemplum*, a partir del verso 270c y finalizando en el verso 271b. Pero en seguida se retoma la

secuencia expresamente narrativa y se establece el segundo momento del *exemplum*, aquel otro estado que relata una actitud de decadencia e impotencia —irónicamente se ha invertido su situación— en el águila ante el actual acontecimiento: su muerte. En principio, el arcipreste narra que como de costumbre el cazador sale a cazar “venados”, pero se encuentra la ocasión de cazar al águila y la hiere en un costado (vv. 271cd). Con lo que el ave mal herida y moribunda reconoce que por alguna de sus partes ella va muriendo:

Cató contra sus pechos el águila ferida,
e vido que sus péndolas la avían escarnida.
Dixo contra sí mesma una rrazón temida:
«De mi salió quien me mató e me tiró la vida»
(272).

Varios aspectos importantes se advierten en el *exemplum*, en consideración con el tratamiento de la lujuria que realiza el protagonista. En el primer estado del águila, el de soberbia (arrogancia, ignorancia y aparente invulnerabilidad), se establece una doble relación simbólica: se tiene, por un lado, aquella entre esta ave y el lujurioso y, por otro, aquella entre las plumas del ave y la lujuria; con las cuales se asientan los vínculos analógicos. Para el caso del comentario descriptivo que sirve de puente entre un momento y otro en el *exemplum*, se crea, por medio de los símbolos: arco, flechas, cazador, la asociación por antonomasia con don Amor. Lo que produce nuevamente la conexión entre el plano analógico y el argumentativo (aquel sobre el que se quiere ilustrar). Y por lo que se refiere al segundo momento, aquel donde se establece el estado de decadencia, con él se concreta la relación de analogía porque el arcipreste al enunciar las estrofas previas al *exemplum* presupone la ilustración que se adquiere con este otro estado: la idea simbólica de que el lujurioso es víctima de su propia lujuria (claro, propiciada por don Amor), representada crudamente por la imagen patética del águila siendo muerta por una de sus

plumas —muy en especial los dos primeros versos de la estrofa 272, que marcan una contraposición a los dos primeros del ejemplo, vv. 270ab, es decir, el primer estado es opuesto al segundo. Además no deja de reiterar la idea del escarnio venido de la lujuria: “e vido que sus péndolas [de águila] la avían escarnida” (272b).

No obstante esta adecuada correspondencia entre uno y otro plano, existe un punto difícil de explicar: la presunta atmósfera fortuita que surge por la ausencia del orden narrativo formal en el lapso comprendido entre los versos 270cd-271ab, en el cual se infiere la pretendida ignorancia del águila. Es decir, imprevistamente, el águila pierde una de sus plumas (notar la ironía del verso que refiere el suceso, 270c); por azar el cazador la encuentra —se confirma con el condicional subrayado: “si [el] vallestero la falla” (270d); y con ella prepara algunas flechas: “Saetas e quadrillos que trae amolados, \ con péndolas de águila los ha enpendolados” (271ab) —nuevamente este verso está lleno de ironía porque ya se anuncia que alguna de esas flechas será la causa de la decadencia del águila. Y al retomarse el hilo narrativo, cuando ya estamos ubicados en un segundo estado, el cazador sale “comme avía usado a ferir los venados” (271c); pero por casualidad tiene la oportunidad de cazar al águila y de su arco sale la flecha que la arponea: “al águila cabdal dio le por los costados” (271d). Sin embargo, el águila no muere de inmediato, sino que agoniza observando la causa de su estado. Lo que parece remarcar más el sentido eventual de los hechos.

Ahora bien, estas circunstancias accidentales que se presumen no desarticulan el cometido del *exemplum* porque desde el inicio el arcipreste ha impuesto las condiciones para su desarrollo: el águila, debido a su soberbia: “todas las otras aves, de allí las atalaya” (270b), no admite la posibilidad de ser dañada: “non ay péndola della que en tierra caya” (270c); pero esta actitud es falaz, ya que siempre es probable la debilidad en el mortal

(271d). Así que el arcipreste es preciso y la ironía del verso es la clave del desenlace esperado del *exemplum* porque la pluma representa la lujuria, y es con esta relación que Juan Ruiz intenta crear en el público la idea de aquella asociación hecha a don Amor, ahora bajo la figura del cazador. Por consiguiente, el águila debe perder la pluma sin darse cuenta (pues hay que recordar el segmento de la privación de la libertad en la que el arcipreste afirma que muchas veces las arremetidas de don Amor son insospechables para el hombre: “Fazes lo andar bolando como la golondrina; / rrebuelves lo a menudo, tu mal non adevina; / oras coída en Susaña, oras en Mergelina; / de diversas maneras tu quexa lo espina” (211)); el cazador debe encontrarla y ocuparla para adornar sus flechas y con una de ellas debe matar al ave —aunque su objetivo sean los “venados”, él es, antes que nada, un cazador, lo que significa que cualquier animal, puede ser, entonces, una presa—, quien antes de morir debe reconocer, que por ella misma muere: “De mi salió quien me mató e me tiró la vida” (272d). Esto es, la atmósfera discursiva, en el *exemplum*, debe ser concreta y no fortuita.

Si con los versos de la estrofa 269 que preludian el *exemplum* 12, el arcipreste señala ya el tipo de ilustración requerida: “with it Juan Ruiz is narrowing our attention to one aspect of sexual over-indulgence: physical self-destruction. He begins by saying [con los versos 269abc] that no one who indulges in lust survives the experience and then makes the point that lechers in fact kill themselves” (Michael 197); ésta, una vez dada, bien “podría ilustrar cualquiera de los siete pecados” (Beltrán 143), precisamente por aquello que sentencia: *Prima peccantium poena est ipsum peccatum*. Sin embargo, Juan Ruiz ha elegido este *exemplum* como ilustración de la lujuria porque, como ya lo vimos arriba, él está tratando el pecado que más relevancia tiene en su obra y, además, aquel material ejemplar contiene esas “notas de violencia, penetración, destrucción por sorpresa, descuido apenas notado por el águila de esa pluma que se le cae, caída sin importancia que va a

causar su destrucción definitiva porque el que la recoge va a convertirla en flecha que le deshaga los costados” (128), es decir, todo eso que resulta idóneo para seguir aclarando la insensata autodestrucción (en un sentido muy amplio) del lujurioso, claro ésta, siempre motivado por el gran incitador, don Amor:

El loco, el mesquino, que su alma non cata,
usando tu locura e tu mala barata,
destruye a su cuerpo e a su alma mata,
que de sí mesmo sale quien su vida desata
(273).

La insistencia de este carácter destructivo de la lujuria que acontece con el “loco” o “mesquino”, reafirma la postura del arcipreste en torno al castigo, como ya lo ha hecho con los otros pecados, pero ahora haciendo claro que el pecador, y en este caso el lujurioso, es víctima de su propia lascivia, como lo ha ilustrado con el águila que muere por medio de sus plumas. Así que al retomar su discusión del pecado actual, él vuelve a usar dos calificativos sinónimos de aquellos proferidos en vv. 269cd, los cuales infieren, sobre el lujurioso, la necedad, la estupidez y la ceguera para entender el daño que le está causando su lascivia, su locura, dice ahora el arcipreste. Él no quiere salvarse (v. 273a), por tanto, a sí mismo se va destruyendo física y espiritualmente: comienzan por el cuerpo y termina matando su alma (vv. 273cd). Lo que ya implica el castigo divino: “a su alma mata”. Pero el arcipreste agrega algo más, él alude un placer efímero venido de la lujuria, que, una vez diluido, sume, primeramente, al lascivo —en sentido amplio— en el remordimiento y de nuevo en la tristeza, luego, tanto en la “flaqueza” física como la espiritual: “Omne, ave o bestia a que amor rretiente, / desque cunple luxuria, luego se arrepiente; / entristeze en punto, luego flaqueza siente” (274abc). Es decir, el sentimiento final de la cópula, en términos físicos, es el “acorta se la vida” (274d) y en términos espirituales, “a su alma

mata”: la “flaqueza” espiritual viene como continuación de la “flaqueza” física, por eso el arcipreste remata el segmento dedicado a la lujuria, en estos mismos términos, pero siempre apuntando la responsabilidad hacia don Amor: “Al que tu ençendimiento e tu locura cata, / el diablo lo lleva, quando no se rrecabda” (275cd). O sea, el arcipreste mantiene la inculpación sobre su interlocutor con el mismo sentido que ha iniciado: “por tu lujuria se hace...”. Y aunque en su *exemplum* traído a cuenta no se trata expresamente el tema de la lujuria, éste si contiene el punto que ilustra la argumentación a la que ha llegado el arcipreste: la pérdida física y espiritual que lleva a la reducción de vida; la cual significa, a su vez, que el lujurioso llega a la decadencia por su propia lujuria: “en el pecado se lleva la penitencia”.

Los dos *exempla*, 11 y 12, de los que se vale el arcipreste para ilustrar su largo alegato sobre la lujuria, como lo observé, están rodeados de una considerable complejidad que obstaculiza, notablemente, determinar su función en el discurso argumentativo del arcipreste. Sin embargo, por el hecho de que el arcipreste no deje cabos sueltos, en este momento que detenta la palabra, se puede observar que la función del material ejemplar que utiliza para ilustrar la acusación actual, “por tu lujuria se hace...”, se satisface. Aunque, claro, hay que tener muy presente que es su habilidad para desviar la atención a su favor la que le permite enunciar tales ejemplos, es decir, ahora que tiene la palabra, él se atribuye una autoridad moral y hace gala de su gran capacidad persuasiva para infundir razón y congruencia en su perorata (como ya lo mencioné antes, es verdad que el arcipreste está enojado y, no obstante, su discurso no se manifiesta visceralmente caótico; y que habla de memoria, pero, es precisamente ésta, la facultad que le adjudica la autorización y la seguridad de lo que dice: “Sé muchos a que matas, non sé uno que sanes” (269)) y, a la vez, para ocultar su condición de lujurioso.

En el siguiente segmento (el quinto) que abarca las estrofas 276-290, el arcipreste habla de la envidia y para establecer la noción de ésta, como lo observaré, se enfoca, principalmente, en un sentimiento notable que se desprende de ella: los celos —los cuales se infieren, de entrada, en relación con la mujer (vv. 76b-277b), después adquieren una acepción más amplia a partir de las alusiones bíblicas. Su partida comienza con la asociación de la envidia a don Amor, identificando al dios del amor como el propio pecado: “Eres pura envidia, en el mundo no ha tanta” (276a). Este tipo de identificación ya lo ha hecho con la avaricia (245a), y quiere decir, como ya lo expliqué en su momento, que se es pecador en ese pecado, o sea, don Amor es envidioso, que por asociación con el pecador se reduce, en general, al envidioso y por conexión con el sentimiento, al celoso. Esta conexión surge de que en la envidia se tiene la idea de que aquello bueno que ocurre a los otros, debería ocurrirle al referente, pero cuando esto no sucede así, viene entonces el sentimiento del celo, el cual lleva en sí mismo una carga de vicios poco deseables: miedo, tristeza, sufrimiento, desconfianza, intranquilidad, rencor, insatisfacción, decadencia, impotencia, vanidad, entre otros. Así, lo exhibe el arcipreste en este segmento, siendo, en su discurso, muy enfático sobre don Amor, puesto que la asociación es ahora muy directa: es referida mayormente a través del pronombre personal “te” (o “ti”).

Luego de fincar la asociación de la envidia con don Amor, el arcipreste señala que de los celos manifestados por el envidioso se provoca miedo sobre los demás: “con grand celo que tienes, omne de ti se espanta” (276b); y cuando el amigo menciona a la amada, por los celos, se produce, en él, tristeza y desconfianza y, por tanto, sufrimiento: “si el tu amigo te dize della fabla yaquanta, / tristeza e sospecha tu corazón quebranta” (276cd). Ese reaccionar del celoso lo pondera el acusador arcipreste, ampliando más la imagen sobre una situación específica: el celoso supone a la “dueña” acosada —sexualmente: “le fabla en

locura”— por otro hombre (vv. 277bcd), pero, claro, no sin antes marcar explícitamente el vínculo entre el sentimiento de celo y el pecado: “el çelo sienpre nasçe de tu envidia pura” (277a). Y esto es verdad, asegura el arcipreste, porque con los celos ya arraigados en la mucha desconfianza: “de ti mesmo nin de otro non te puedes pagar” (278c); vienen el rencor: “sospiros e corages quieren te afogar” (278b); y la intranquilidad: “el coraçón te salta, nunca estás de vagar” (278d). Como podemos ver, el arcipreste ha definido el comienzo de su planteamiento de la envidia con base en los celos, esto es, el celoso es víctima de sus propios celos, padece por ellos, peca de ira por ellos, aun sin haber motivos reales, mucho sólo está en su imaginación: “temiendo que a tu amiga otro le fabla en locura” (277b).

Si bien con esta actitud también se daña a los demás, los resultados son más perjudiciales para el celoso mismo, su desconfianza de todo y de todos, lo lleva a la decadencia física, a la agresión y a la pelea, de ahí a la impotencia y de nuevo a la decadencia, pero ahora total (ests. 279-280). Y por ese actuar estúpido y ciego —*i. e.*, el pecar de soberbia y, sobre todo, de ira; ambos, en unión con la envidia son los pecados del espíritu, “cuya base común es un excesivo amor del yo” (Beltrán 135)—, tú “fallas lo que mereçes” (279c), sentencia el arcipreste. Y así es como el arcipreste va dando cuenta de los efectos de los celos sobre aquel que los detenta (ests. 78-280) y pone en relieve que uno de los pecados más próximo a la envidia, aquel que se manifiesta muy exteriormente: la ira, es el que conduce al celoso a la decadencia total, sea simbólica o concreta, pues, tras la contienda, para él viene, y repito, física o simbólicamente, la muerte: “estorva te tu pecado [la envidia], façe te allí [en la pelea] morir” (280d). Ahora bien, esa muerte de la que habla el arcipreste —o decadencia total, como yo la denomino—, tiende a ser más simbólica que física (aunque ésta última no es descartable, por todo lo referido sobre el violento celoso)

porque con las alusiones bíblicas que son usadas para ilustrar lo ya dictado, *se infiere* que el castigo que recibe el envidioso y, por consiguiente, el celoso, se da en el infierno, que bien puede ser, por las actitudes de éste, aquel que lleva dentro de sí y por el cual sufre, es decir, como ya lo advertí antes, los propios celos.

Son tres y consecutivas las alusiones bíblicas a las que recurre el arcipreste (ests. 281-282abc), en ellas se expresan adecuadamente las condiciones de causa y efecto, las cuales, a su vez, se corresponden analógicamente con la argumentación arciprestal de ahora (v. *supra* n. 61). En la primera, Caín, por envidia, asesina a su hermano, Abel, por eso es condenado en el infierno, “Mongibel” (El volcán Etna); Esaú es reprendido por Jacob por haberle robado la “bendición”; y Jesucristo, por envidia, es traicionado por Judas y por el mismo motivo, preso y muerto. En las tres alusiones la causa es la envidia y el efecto, para el primer caso, la muerte sobre la víctima y el castigo sobre el victimario (el envidioso), para el segundo, el robo de la bendición y la reprensión (o sea, el castigo) de la víctima sobre el envidioso y para el tercer caso, la traición, el apresamiento y la muerte de Jesús, la víctima, y el castigo del envidioso se deduce por extensión. Es muy notable que en los tres casos, el lugar del castigo sólo sea insinuado, incluso en la primera alusión, precisamente, por ser referido simbólicamente por medio de un volcán. Esto sustenta, entonces, lo referido en la última parte del párrafo anterior: el infierno o lugar de castigo del celoso o envidioso reside en él mismo. Además, se asienta el carácter ilustrativo de las alusiones sobre lo departido por el arcipreste, a quien, también por esto, se le observa tomar un sentido más amplio con respecto a la celotipia.

Para precisar esto, el arcipreste vincula la codicia con la envidia. Él hace ver que debido a la codicia los “omnes e bestias” son porfiados y por su envidia buscan conflictos, una y otra vez, porque don Amor, adondequiera que irrumpe, induce a los celos: “adó quier

que tú seas, los çelos allí crían; / la envidia los pare, envidiosos los crían” (283cd). Esta conexión con la codicia se vuelve más clara cuando el arcipreste advierte que el envidioso busca “baraja”, o sea, pelea, con aquel que tiene más que él porque no se conforma con su estado; está insatisfecho y quiere superar lo del otro: “Por que tiene tu vezino más trigo que tú paja, / con tu mucha envidia levantas le baraja; / anssí te acaesçe, por le levar ventaja” (284abc). Con esta declaración, el arcipreste crea las condiciones para la evocación del *exemplum* 13, la corneja que quiere ser pavo real: “como con los paveznos contesçió a la graja” (284d).

En este *exemplum* se destacan cuatro puntos (que corresponden a cada una de las cuatro estrofas que lo conforman: 285-288) y se impone un estado sobre cada uno de éstos. En el primero se coloca a la corneja en un estado de codicia y envidia, esto es, la garja al ver al pavo real desplegar su ostentosa cola de plumas siente envidia y desea estar en la misma condición o mejor: “Yo faré quanto pueda / por ser atan fermosa” (285bc); y se obstina con tal idea (vv. 285cd). Así que en el segundo punto ella lleva a cabo su transformación y pasa a exhibirla. Es el estado en el que se señalan las acciones que ejecuta el ave para cambiar su imagen y mostrarla: “Pelo todo su cuerpo, su cara e su çeja; / de péndolas de pavón vistió nueva pelleja; / fermosa e non de suyo, fue se para la iglesia” (286abc). Además, también sobre él se efectúa la introducción de un comentario comparativo del arcipreste; se trata de un aspecto peculiar en la secuencia narrativa del ejemplo, pues, hasta ahora, el arcipreste no lo ha hecho con los demás *exempla* de la diatriba, no obstante, la interrupción es pertinente en este momento para evidenciar la vanidad de algunas mujeres y se liga perfectamente con la siguiente situación: “Algunas fazen esto que fizo la corneja” (286d). Es decir, sobre el tercer punto, donde se determina un estado de fingimiento; la vanidosa corneja ostenta su nueva imagen e, incluso, cegada

por ésta, se siente superior a muchos otros: “Graja enpavonada, como pavón vestida, / vido se bien pintada e fue se enloqueçida; / a mejores que non ella era desagradesçida; / con los paveznos anda la tan desconosçida” (287). Pero a continuación, el arcipreste expone el último punto del ejemplo, sobre el cual se instaura el estado de decadencia de la corneja; se revela la farsa que ésta realiza y queda en una posición de vergüenza y ridículo: “El pavón de tal fijo espantado se fizo; / vido el mal engaño e el color apostizo; / peló le toda la pluma e echó la en el carrizo; / más negra paresçía la graja que el erizo” (288).

Así, como se puede advertir, con este *exemplum* se “predica contra la envidia [y la codicia] y la emulación, tanto la vanidad como la presunción de las mujeres” (Oyola 140), y las condiciones narrativas, a través de los cuatro estados de la corneja, muestran progresivamente que dicha ave pasa, en principio, por codicia y envidia, de una situación mejor a una peor, lo cual ilustra el argumento que el arcipreste está perorando: el envidioso por desear y superar una posición, supuestamente mejor, de los demás, cae en la decrepitud (y lo cual significa también que de su actitud de celos, él obtiene su castigo), es decir: “Quien quiere lo que non es suyo, e quiere otro paresçer, / con algo de lo ageno a ora rresplandesçer, / lo suyo e lo ageno todo se va a perder; / quien se tiene por lo que non es, loco es, va a perder” (290). Aunque, claro, en el aviso del arcipreste no se olvida quien instiga: “Anssí con tu envidia [don Amor] fazes a muchos sobrar” (289a); y, por tanto, “non fallarán en ti [don Amor] si non todo mal obrar” (289d). O sea, don Amor es el culpable del mal obrar del envidioso y su decadencia. Luego, como tales características son muy relucientes en el *exemplum* 13, esto implica el buen funcionamiento de éste para ilustrar las razones sobre la envidia que emite ahora el arcipreste.

El siguiente pecado del que se ocupa el arcipreste es el de la gula. Su desarrollo constituye el segmento seis y comprende las estrofas 291-303. Y como hasta ahora lo ha

hecho el arcipreste, de inmediato él pasa a establecer la asociación sobre don Amor, refiriéndola en segunda persona. Don Amor no sólo es el portador de dicho pecado, sino también es el mismo pecador: “La golossina traes, goloso, laminero” (291a). Ahora bien, es importante notar que ya desde aquí se anuncia un aspecto que pone en relieve la figura pecadora del dios del amor, es decir, el arcipreste usa calificativos sinónimos para referir la actitud golosa de don Amor, le dice, además de “goloso”, “laminero”; después, como veremos, lo califica de “venternero” y “lobo carniçero”, éste último calificativo lupino, se lo adjudicará notablemente en el caso del pecado de la acidia, marcado, allí, por el signo de la hipocresía. Así, luego de referida la acusación en el sentido de “tú, goloso”, el arcipreste vincula el pecado de la gula con el de la lujuria y lo hace manteniendo los términos del primero: “querriés a quantas vees gostar las tú primero” (291b); y reitera la conexión, ya que alude un debilitamiento físico causado por la lujuria y una recuperación, por la gran gula: “enflaquesçes pecando; [pero] eres grand venternero: / por cobrar la tu fuerça eres lobo carniçero” (291cd).

Pero el arcipreste no se satisface con relacionar la gula con la lascivia, ahora también lo hace con la acidia —cuya característica radica en la apatía y negligencia espiritual para con las obligaciones religiosas— porque el goloso, ni siquiera en los tiempos de guardar, disminuye su apetito; el arcipreste expresa la asociación por medio de una rutina comelitona, de manera análoga a aquella que realiza el clérigo lascivo de las “horas canónicas”: “Desque te conoçí nunca te vi ayunar; / almuerças de mañana, non pierdes la yantar; / sin mesura meriendas, mejor quieres çenar; / si tienes qué, o puedes, a la noche çahorar” (292). En la siguiente estrofa, 293, el arcipreste considera un preclaro elemento de la gula, el vino, con el cual se evidencia el contacto mutuo de los tres pecados referidos y sus consecuencias, o sea, el castigo (divino): “Con la mucha vianda e vino, creçe la flema: /

duermes con tu amiga, afoga te postema; / lieva te el diablo, en el infierno te quema” (293abc); y a pesar de las indeseables consecuencias que padece, él incita a pecar: “tú dizes al garçón que coma bien e non tema” (293d). Aquí, la consecutividad descrita a partir de la gula⁶⁶ es el motivo que lleva al goloso a un estado de decadencia total, esto es, su castigo en el infierno. Es decir, el arcipreste relaciona el pecado de la gula con la acidia y, sobre todo, con la lujuria e introduce el vino como notable elemento de la “golossina”, el cual, en consideración con los otros dos pecados, le sirve para señalar las graves consecuencias causadas por el obrar con dichos pecados bajo los efectos del vino. Con esta vinculación, el arcipreste expone su tratamiento actual, lo que significa que la acusación sobre don Amor se agrava, entonces, él debe formular *situaciones* de peso que aclaren su argumentación, en una palabra, es el momento de acudir a la ilustración. Así que el arcipreste recurre a tres alusiones bíblicas. La primera de éstas concierne al castigo de Adán; que por goloso: “comió del fruto que comer non devía” (294b), y asegura el arcipreste que “en el infierno” (294d) yace después de morir. Otro castigo, alude el arcipreste —eludiendo desautorización: “el profeta lo dize” (295c)—, es debido a la gula porque, durante la diáspora judía, “mato la golosina muchos en el desierto, / de los más mejores que ý eran por çierto” (295ab). Con la tercera alusión se hace precisa la introducción del vino como medio material de la gula, claro está, en relación con la lujuria, que conduce al castigo: “Feçiste por gula a Lot, noble burgués, / beber tanto que yugo con sus fijas; pues ves / a fazer tu

⁶⁶ El vínculo con los otros vicios parte del pecado actual, la gula; pues vemos que la “muchu vianda e vino” hacen “creçer la flema”, la cual, por un lado, es “uno de los quatro humores del cuerpo y se relaciona en sentido figurado con la lentitud o la apatía (efectos del pecado de la acidia)” (Oyola 143), y bajo estas condiciones sólo queda el deseo de dormir con la “amiga”, o sea, el acercamiento con la lujuria; por otro lado, entonces, el excesivo pecar lo conduce, en principio, al estrago físico: “afogate postema”, porque “el humor flemático, frío y húmedo, aumenta hasta constreñir el corazón a causa del desplazamiento que sufre por el humor sanguíneo caliente y húmedo, acrecentado por la comida, bebida y el acto sexual” (Blecua, *Libro* n. v. 293a); y después, al castigo divino, puesto que el diablo se lo lleva y “en el infierno te quema”. Así que la relación causa-efecto se satisface y para aclararlo, el arcipreste trae a cuenta sus ilustraciones.

fornição, ca do mucho vino es, / luego es la loxuria e todo mal después” (297).⁶⁷ Donde “todo mal” —vale recordar la “postema” y la “quema” en el infierno del goloso de la estrofa 293— es explicado con exactitud por el arcipreste en la estrofa que sirve para evocar (nótese como nuevamente, con mucha seguridad, el protagonista se atribuye la autoridad para acusar a don Amor (vv. 297cd)) el *exemplum* 14, el león coceado por el caballo:

Muerte muy rrebatada trae la golossina,
al cuerpo muy goloso e al alma mesquina;
desto ay muchas fablas e estoria paladina:
dezir te lo he más breve por te enbiar aína
(297).

En el *exemplum* se observan tres momentos que estructuran el relato. El primero corresponde a un estado de acecho del león sobre el caballo (est. 298); el segundo, a un estado de engaño del caballo sobre el león (ests. 299-301); y el tercero, a un estado de miedo y muerte sobre el caballo (est. 302). Por lo que respecta al primer estado, en primera instancia, se definen condiciones de gran gula sobre los dos personajes de quienes se habla. La referencia a la actitud golosa del caballo es inferida por el superlativo de la descripción

⁶⁷ El arcipreste hace patente los efectos del abuso del vino, es decir, pecar de gran lujuria: Lot comete incesto con sus hijas debido a la “golosina” por el vino. Sin embargo, únicamente, deja aludido el castigo del que se hace merecedor: “todo mal después” (296d). Ahora bien, esto es un aspecto notorio de la técnica ruiziana marcada por la ironía porque si bien, en este momento, el dios del amor es inculpa de ser la causa del pecar en los hombres; él mismo, en sus lecciones amorosas, recomienda evitar el abuso del vino (es importante considerar las condiciones en las que emite sus recomendaciones, pues habla en términos de las buenas costumbres, las cuales infieren la moralidad sugerida con las lecciones didácticas, que se pretenden con la digresión sobre los pecados mortales), incluso, recurre a la misma ilustración sobre Lot para dejar claro las consecuencias nocivas del actuar golosamente sobre el vino: “Buenas costumbres debes en ti sienpre aver. / Guarda te sobre todo mucho vino beber; / que el vino fizo a Lot con sus fijas bolver, / en vergüença del mundo, en saña de Dios caer” (528). Además, él sí pone claro el castigo divino, y por supuesto, el humano (est. 542), conectando esta alusión bíblica con el *exemplum* del ermitaño que es seducido por el demonio para embriagarse y caer en gran lascivia, y en seguida, ejecutar un acto muy grave: asesinar a la víctima de su lujuria (est. 541). Por lo cual es condenado eternamente: “Fizo cuerpo e alma perder a un hermitaño, / que nunca lo beviera: provó lo por su daño; / rretentó lo el diablo con su sotil engaño; / fizo le beber el vino, oye el ensienplo extraño” (529).

con que se plantea la situación inicial —nótese el subrayado: “Un cavallo *muy gordo* pasçía en la defesa” (298); y se reitera cuando el león aparece: “vinié el león de caça” (298b); y el caballo no se inmuta: “pero con él non pesa” (298b), es decir, “la gordura del caballo nos da la idea de excesivo comer y la resultante pereza por la que no huye al divisar por primera vez al león” (Oyola 143). En cambio, la referencia a la gula felina es declarada textualmente —en superlativo, como en el caso del caballo, notar el énfasis: “el león *tan goloso* al cavallo sopesa” (298c); y también con el calificativo, “león gargantero”, expresado más adelante. En segunda instancia, se marcan condiciones de un engaño (fallido). Esto es, se nos dice que el león anda de “caça” y el caballo es la presa, así que se infiere el acecho por medio de “sopesa”; sin embargo, al corresponderse con acciones humanas, se está implicando que el león busca la forma de lograr su cometido: devorar al caballo. Es por eso que se alude el ardid del león para que el caballo se acerque (no huya): “«Vassallo», dixo, «mío, la mano tú me besa»” (298d).

En el segundo punto se concreta el engaño del caballo contra el león para no ser devorado. La insinuación, de que el caballo está consciente de la situación en la que se halla, se desprende del planteamiento narrativo en estilo indirecto (porque finalmente el caballo no huye): “Al león gargantero rrespondió el cavallo” (299a). Y de las palabras confirmativas del caballo para con su regio interlocutor: “Tú eres mi señor, e yo só tu vasallo; / en te besar la mano, yo en eso me fallo” (299bc). Es a partir de aquí (est. 299) que se instaure la treta equina. El caballo arguye no poder acercarse al león porque el “ferrero maldito” (300a), le ha *echado y enclavado* “en este pie un clavo tan fito” (300b) —donde “echar clavo y enclavar: además de sus sentidos rectos, tienen probablemente el figurado de «engañar»” (Joset, *Libro* n. vv. 300bc)—; así que pide a su monarca, no sin mucha

adulación, que sea él quien se acerque: “ven, señor, con tu diente bendito, / saca me lo e faz de mí como de tuyo quito” (300cd). Entonces el ingenuo león cae en el engaño, que cuando se acerca y se agacha para remediar el malestar del caballo, éste lo cocea y lo mata (est. 301).

En el último punto, el caballo se encuentra en un estado de mucho temor por lo que acaba de acontecer, y huye en gran carrera “a aguas bivas” (302a); sin embargo, él también obtiene su castigo y no por lo que ha hecho en contra del león —quien también muere por goloso—, sino por su gran gula: “avía mucho comido de yervas muy esquivas; / iva mucho cansado, tomaron lo adivas” (302bc). Donde “tomaron lo adivas” se corresponde con “afoga te postema” (293b), es decir, propiamente, el estrago físico debido a la gula: al caballo se le inflama la garganta por la tremenda carrera que emprende y, sobre todo, por la gran cantidad de alimento consumido, así que el resultado es la muerte como al tragón borracho y fornicador de la estrofa 293.

Si bien en este *exemplum* está muy remarcado el engaño como medio de evitar la muerte, al menos inicialmente para el caballo, “the Archpriest ties the tale firmly to the idea that gluttony brings sudden death (297) and introduces new elements and alters others, as Lecoy shown, in order to adjust the tale to his immediate purpose” (Michael 198). Claro, pues el arcipreste detenta la palabra y su pretensión es validar su acusación sobre don Amor. Lo que significa que el yo hablante está cumpliendo su tarea asignada, o sea, su función didáctica y no permite que el arcipreste deje cabos sueltos. Por tanto, su ejemplo traído a cuenta ilustra su argumentación —y el elemento de engaño es un medio para exaltarlo— y le hace sentir seguridad para advertir: “Anssí mueren los locos golosos do tú ý vas” (302d). Incluso, reitera sumariamente todo su parlamento sobre la gula, apoyándose en la mención de la autoridad de Hipócrates: “el comer sin mesura e la grand venternía, /

otrossí mucho vino con mucha beverría, / más mata que cuchillo, Ipocrás lo dezía” (303abc); y también asienta la conexión de la gula con la lujuria, sobre todo, desde el nivel de instigación por parte del dios del amor —nótese como se complementa ahora, con precisión, el verso 293d con esta declaración arciprestal: “Tú dizes que quien bien come bien faze garçonía” (303d). Donde por “garçonía”, quiere significar “proezas amorosas, hazañas de hombre [joven] mujeriego” (Corominas, *Libro* n. v. 303d).

El siguiente pecado contemplado por el arcipreste es el de la ira, el cual es tratado en relación directa con la vanagloria. El planteamiento de este pecado constituye el séptimo segmento en la digresión sobre los pecados mortales y tiene una extensión de trece estrofas: 304-319. En principio, el vínculo entre estos dos pecados puede ser considerado a partir de la misma actitud del iracundo, como lo observa L. Beltrán:

En la ira, y quizá esto ayude a percibir su conexión con la vanagloria, no basta con que el pecador haya tenido que reconocer la existencia de alguien que no es él, ha tenido que hacer al otro consciente de sí y de lo que siente. No es sólo que reconozca al prójimo; necesita que el prójimo lo reconozca a él. Necesita de la gloria vana de la sumisión de las gentes, su propio amor está indisolublemente ligado a la actitud que los demás observan hacia él. Si ésta no es la que él espera, la que su propio amor necesita, éste, su amor, lo empuja al castigo, a la venganza (135).

Así, bajo el presupuesto anterior, se advierte de inmediato la constante manera adoptada por el arcipreste para comenzar el tratamiento de los pecados. Es decir, él inicia estableciendo la asociación de los pecados sobre el inculpado don Amor; quien ahora es el portador de la ira y la vanagloria: “ira y vana gloria traes, en el mundo non ay tan maña” (304a). Pero a continuación, el arcipreste especifica, por transitividad, que don Amor es el infractor en dichos pecados y lo realiza inicialmente (más tarde, después de las alusiones es el causante) a través de la referencia en segunda persona. Esto es, el arcipreste se enfoca, en primera instancia, sobre el orgullo que detenta don Amor, claro está, vertido en la figura del

orgullosos y hace notar, con mucha exageración, la vanagloria de éste: “más orgullo e más brío tienes que toda España” (304b); y luego establece la conexión con la ira: “si non se faze lo tuyo, tomas ira e saña” (304c). Esto significa que el orgulloso es susceptible a la violencia, es irasible y, aún más, su iracundia la orienta contra los demás, sobre todo, cuando éstos no satisfacen sus caprichos. Y de ahí su estado de insatisfacción, en otras palabras, su suplicio: “enojo e malquerençia anda en tu conpañia” (304d).

Para ilustrar la argumentación dictada, el arcipreste trae a colación tres pasajes bíblicos, en los cuales es bastante significativo el hecho de que ni siquiera los poderosos pueden eludir estos pecados. Muy centrado sobre la vanagloria, el primer pasaje, como ya lo advertí en los comentarios sobre la lujuria (v. *supra* n. 64), se caracteriza por su notoria calidad narrativa:

Por la grand vana gloria Nabucodonossor,
donde era poderoso, e de Babilonia señor,
poco a Dios preçiava, nin avía dél temor;
tiró le Dios su poderío e todo su honor.

El fue muy vil tornado e de las bestias equal:
comía yervas montessas commo buey, paja e ál,
de cabellos cobuerto, como bestia atal;
uñas crió mayores que águila cabdal
(305-306).

Sin embargo, aunque el uso de imperfectos y perfectos le impone dicha calidad, esta alusión bíblica no logra desarrollarse como relato ejemplar, precisamente, por su carácter de compacidad y concreción (igual que la alusión del pasaje bíblico de David en el pecado de la lujuria, esta alusión sólo adquiere un carácter protonarrativo), es decir, la relación causa-efecto es absoluta y sintética sobre el plano analógico, y además, la ilustración sobre la vanagloria, que requiere, en este momento, el arcipreste (sobre el plano argumentativo),

se desprende inmediatamente —en cambio, en el *exemplum*, la ilustración se va adquiriendo a medida que avanza la narración que lo constituye porque las condiciones narrativas de la exposición del asunto así lo exigen (v. *supra* n. 65).

Ahora bien, el arcipreste no sólo aclara, con esta alusión, la actitud de soberbia sobre cualquier mortal, también deduce la consecuencia que de ella se deriva: el castigo. “Nabucodonossor”, debido a su gran soberbia, es castigado por Dios (castigo divino), quien lo despoja de “su poderío e todo su honor” y lo hunde en la bestialización. Y después de ilustrar la vanagloria y sus implicaciones con el caso del rey babilonio, el arcipreste no olvida la relación que hay con la ira (est. 307); esto lo motiva a mencionar el suceso de Sansón. Este preclaro hombre, dice el arcipreste, al perder su fuerza por la trasquilada que le perpetra Dalila, cae en gran ira, de tal manera que, cuando recobra su fuerza, genera su castigo: “a sí mesmo con ira e otros muchos mató” (308). Así que el iracundo, como antes lo ha ilustrado para el soberbio, tiene por propio mérito la autopunición y el arcipreste lo vuelve reiterar con su tercera mención bíblica: “Con grand ira e saña Saúl, que fue rrey, / el primero que los jodíos ovieron en su ley, / el mesmo se mató con su espada” (309abc); y con el consiguiente ejemplo. Pero, claro, no sin antes expresar una previsión desprendida de que don Amor es el causante de que los hombres caigan en la vanagloria y en la iracundia y, por consiguiente, obtengan su castigo. Esto es, el arcipreste le asegura que no confía en él: “si devo fiar en ti: ¡a la fe! non, ansí lo crey” (309d),⁶⁸ ni lo hará alguien más que

⁶⁸ Si bien la manifestación de aparente repudio hacia don Amor por parte del arcipreste (sobre todo, la expresada en el verso 309d), conlleva una fuerte ironía con respecto a las circunstancias que lo conducen, por una parte, a la acusación; y por otra, a la actitud de mesura que adopta cuando don Amor dicta su lección; el hecho de que él hable con suma seguridad, a pesar del tono condicional expresado en la estrofa 310 —el cual infiere su falta de experiencia en los asuntos amorosos porque, como lo sabemos, él no ha acertado en sus pretensiones—, evita la desconfianza que pudieran suscitar sus palabras. Es decir, el yo hablante no titubea; él asume, con perfección, su papel didáctico y la figura de protagonista. Por lo tanto, ahora que el arcipreste detenta la palabra, hábilmente ha hecho recaer la desconfianza en el dios del amor.

reconozca sus efectos nocivos: “Quien bien te conosçiere de ti non fiará” (310a), y aun se lo repite, bajo un paralelismo muy notorio en los versos consecutivos de la estrofa: “el que tus obras viere de ti se arredrará; / quanto más te usare menos te preçiará; / quanto más te provare menos te amará” (310bcd).⁶⁹

En efecto, el *exemplum* 15, el león encolerizado que se suicida (ests. 312-315), es contiguo a las alusiones bíblicas. Éste comienza de manera análoga al *exemplum* 11, sólo que sobre él sí se vierte expresamente la ilustración como sucede en las alusiones: “Ira e vana gloria al león orgulloso, / que fue a todas las bestias cruel e muy dañoso— / mató se a sí mesmo, irado et muy sañoso” (311abc). Sin embargo, el arcipreste, tras de dar el epítome, lo confirma como relato ejemplar: “dezir te he el enxienplo, sea te provechoso” (311d); y pasa entonces a enunciarlo.

El ejemplo se estructura en cuatro partes, sobre cada una se determina un estado preciso de las acciones, muy marcadas bajo el tópico del *tempus fugit*. La primera parte abarca los tres primeros versos de la estrofa 312; el estado que se impone sobre éstos se sitúa en un pasado lejano: cuando el león era joven. En estos versos se narra —totalmente en imperfecto— las acciones del león sobre otros animales: “El león orgulloso, con ira e valentía, / quando era mançebo todas las bestias corría: / a las una matava e a las otras fería” (312abc). El paso del primer estado al segundo, aquel que corresponde a la parte dos (est. 313), se define, en principio, por la ratificación del tópico: “vino le grand vejedat, flaqueza e peoría” (313d). Este estado se caracteriza por la “vejedat” del león y la toma de

⁶⁹ Este es otro punto que salva la atribución de confianza sobre el arcipreste porque aunque no puede presumir una experiencia amorosa, él retoma las observaciones de los otros que han padecido los efectos dañinos del amor, como sucede con el “garçón loco” del *exemplum* 8 y las ranas del *exemplum* 9, no obstante, éstas no se libren de las consecuencias de su torpe proceder. Incluso, el hecho de que él exonere a los que se han dado cuenta de su mal accionar, se justifica por sus propias palabras vertidas en el final de las reflexiones sobre la naturaleza de los hombres y los animales que “quieren aver compañía con las fenbras”: “Provar omne las cosas non es por ende peor, / e saber bien e mal e usar lo mejor” (76cd).

la decisión de venganza de los animales en contra de éste. Es decir, después de que los animales se enteran de las condiciones actuales del león, se alegran mucho y todos deciden ir a vengarse, “aún el asno nesçio venié en las delanteras” (313d). Sobre la tercera parte (ests. 314-315a) se establece el estado de las acciones ejecutadas (la narración es casi, en su totalidad, en imperfecto, la excepción es el verso 315a) sobre el león, o sea, la vindicación de los animales: “Todos en el león ferien e non poquillo” (314a); hasta el asno perezoso no sólo lo humilla al colocarle su “sillo” (314d), también “dio le grand par de coçes, en la frunte ge las pon” (315a). La última parte (vv. 315bc) finca el cuarto estado, el de las acciones determinantes (narradas, por supuesto, en conciso pretérito) contra sí mismo: “el león con grand ira travó de su coraçón; / con sus uñas mesmas murió e con ál non; (315bc). El ejemplo se cierra con la reiteración del motivo que provoca la muerte del león: “ira e vana gloria dieron le mal gualardón” (315d).

Este *exemplum*, como lo observa I. Michael, es “capable of providing various moral lessons: the cowardice of the ass, the vainglory of the lion, pride brought low, etc. Juan Ruiz, however, requires an illustration for the sin of vainglory and anger, which he treats together” (199). Y así es la situación, porque el arcipreste quiere confirmar su argumento de que el dios del amor es el portador de la vanagloria y la ira; las cuales una vez que son instauradas en el hombre, lo llevan a la decadencia y hasta la muerte (el castigo por adoptar semejantes actitudes). El *exemplum* 15 sí le proporciona la ilustración que necesita para esto, pues, en la primera parte de éste se contempla una actitud de plena soberbia e ira en el león por su aparente invulnerabilidad (como sucede con los hombres seducidos por don Amor, gozan efímeramente en estos pecados), es decir, mientras éste es joven, ante ningún animal se subordina, por el contrario, todas caen ante sus garras. En cambio, ya en la vejez, las condiciones físicas cambian, por lo cual, en las siguientes tres partes del ejemplo, ahora

todos los animales lo humillan —muy notorio por las acciones del asno sobre él— y realizan su venganza (también con gran ira); pero el león no deja de ser soberbio ni irascible y su impotencia, ante las acometidas de sus victimarios, hace crecer mucho más en él estas actitudes, que son las que finalmente lo inducen al suicidio (el autocastigo). De este modo, don Amor hace actuar a los hombres que se dejan infundir vanagloria e ira, incluso los poderosos y los ilustres —simbolizados en el ejemplo por el león—, ellos mismos se aplican su condena (pero no todos serían ciegos, también consiente el arcipreste que algunos podrían escapar de los dominios del amor y no volverían a confiar en él (est. 310)). De ahí que el arcipreste, con mucho juicio, pueda advertir, al final del segmento siete, lo que la soberbia y la iracundia, muy en particular, sobre los poderosos y preclaros varones, pueden acarrear: “El omne que tiene estado, onra e grand poder, / lo que para sí non quiere, non lo deve a otros fazer, / que mucho aína se puede todo su poder perder, / e lo quél fizo a otros, dello tal puede aver” (316).

El último segmento, el octavo (ests. 317-387), de la digresión sobre los pecados mortales está dedicado al pecado de la acidia, no obstante, la orientación del tratamiento de este vicio se dirija hacia una de sus fuertes manifestaciones: la hipocresía;⁷⁰ la cual marca el orden temático en el *exemplum* 16, el lobo y la zorra ante el juez de Bugia (ests. 321-371), que sirve de ilustración a la corriente perorata: “tú eres hipócrita”, y en cuyo desarrollo se exhibe el gran conocimiento de Juan Ruiz sobre procesos judiciales —es importante señalar que éste es el único caso en el tratamiento de los pecados, en el que el arcipreste no utiliza ninguna alusión bíblica o pagana. El arcipreste, como es usual hasta ahora, en el inicio de cada pecado considerado, de inmediato establece la asociación de éste con el dios del amor.

⁷⁰ “La Hipocresía, propiamente, es vicio del pecado de la Soberbia. Es probable que se incluya aquí, como ha señalado Beltrán [1977, 146-147], por el motivo común de la tristeza” (Blecua, *Libro* n. v. 319a).

Aquí, la relación de la acidia con don Amor se expresa con una nueva forma que rompe la plausible monotonía que guardan las asociaciones anteriores, es decir, “ya no dice el arcipreste «tú traes el pecado» o «tú eres el pecado», sino que dice metafóricamente «tú eres posada del pecado»” (Oyola 149): “De la açidia eres messonero e posada” (317a). Sin embargo, esta otra manera de comenzar su tratamiento no desvía su cometido, pues, en seguida se evidencia la acusación de que don Amor es la causa del pecado actual sobre el hombre: “nunca quieres que omne de bondat faga nada; / desque lo vees baldío, das le vida penada” (317bc). Incluso, se evidencia como el amor conduce a una de las manifestaciones más extremas de la pereza —por supuesto, pereza entendida como “la negligencia en el cumplimiento de obligaciones religiosas o acciones piadosas” (Vasvari 175)—, que ya infiere, en sí misma, un castigo o sufrimiento: “en pecado comiença, e en tristeza acabada” (317d).⁷¹

Y continúa el arcipreste con la inculpación, reiterando el dinámico asedio de don Amor sobre el hombre “baldío” para hacerlo caer en sus dominios: “Nunca estás baldío: aquel que una vez atas, / fazes le penssar engaños, muchas malas baratas; / deleita se en pecados e en malas baratas” (318abc). Lo que significa que aunque aquel dinamismo del dios del amor, “Nunca estás baldío”, es expresado, en un principio, en oposición con la ociosidad de la víctima: “desque lo ves baldío” (317c), cuando ésta ya está sometida, su mente es tan ágil como la presteza de don Amor. Sin embargo, esto es efímero, alude el arcipreste, porque el castigo, tanto corporal como espiritual, por pecar, es irremediable: “con tus malas maestrías almas e cuerpos matas” (318d). Detrás de esta aguda sentencia, en

⁷¹ “Probablemente la interpretación de *acabada* es la de ‘extremada’, pues la *tristitia*, como decimocuarto vicio de la *acedia*, culmina en el *tedium vitae* y, finalmente, en la *desperatio* «ultimū vitium pertinens ad acediam. Solet autem provenire desperatio ex nimia tristitia»” (Blecua n. 317d).

la que subyace como acción ejecutante, el engaño —se entiende, del perezoso sobre los demás—; el arcipreste puntualiza la confluencia de la pereza: “Otrossí con açidia traes ipocresía” (319a). Ya fincada la hipocresía, entonces, el arcipreste traslapa la figura de don Amor en la del hipócrita, claro, no sin dejar claro que en él reside la lujuria: “andas con grand sinpleza, penssando pletisía, / pensando estás triste, tu ojo non se erzía; / do vees la fermosa, oteas con rraposía” (319bcd). Este gran simulador, el hipócrita, no desmaya, observa el arcipreste, y a todo mundo engaña, pues sólo finge no hacer lo que maldice: “De quanto bien predicas, no fazes dello cosa: / engañas todo el mundo con palabra fermosa” (320ab).⁷² Así afirma el arcipreste del hipócrita y para sustentarlo se vale de la ilustración que le infunde su siguiente ejemplo: “quieres lo que el lobo quiere de la rraposa; / abogado de fuero, ¡oy fabla provechosa!” (320cd).

El *exemplum* 16 está compuesto de tres partes muy específicas.⁷³ La primera se contiene dentro de las estrofas 321-328. Éstas conforman la situación de absoluta hipocresía que sobrelleva el pleito judicial entre el lobo y la zorra y que ilustra, ya de entrada, mucho del argumento acusatorio del arcipreste. El lobo al sorprender a la zorra

⁷² Aquí se vale mencionar el refrán citado por J. Cejador: “Haz lo que dice el fraile y no lo que hace” (*Libro n. est.* 320) porque el arcipreste ya preludia el acertado corolario del *exemplum* 16, aquel de las “Horas Canónicas”.

⁷³ S. Kirby afirma que el “pleito quel lobo e la rraposa que ovieron ante don Ximio, alcalde de Bugía” es un “rhetorical exercise closely resembling the *Controversiae*” (284). Sin embargo, advierte que no necesariamente este relato fue adaptado a partir de esta obra de Séneca. Su afirmación la deduce al observar un paralelismo entre la adaptación ejemplar ruiziana de esta fábula esópica y el material ficticio de corte esópico que se halla en las *Controversiae*. Ahora bien, la base legal en la que se apoya Juan Ruiz estaría en las *Siete Partidas*, aunque “no evidence or testimony is presented” (*idem*). Bajo estas consideraciones S. Kirby estructura el *exemplum* 16 en cuatro partes como se daría en una controversia: “It is a criminal prosecution focused on theft, and it involves conflict between two points of law. Like the controversies, the Don Ximio fable divides into four parts, the first two brief and introductory, the second two lengthy and detailed. First, the Archpriest states his theme as theft complicated by hypocrisy (sts. 321-22). Second, he comments that the case has gone to court (st. 323). Third, legal arguments for both sides follow at length (st.s. 324-47). Fourth, the judge’s long and complicated verdict concludes the episode (sts. 348-71). All arguments presented involve logic and close legal reasoning as did the controversies. Finally, key points in the fable rest on principles of retribution in kind (*cf. talión*, st. 328d), granting an advocate (*cf. sts.* 329cd-30), mutual accusation (*cf.*

robando un gallo le advierte que “non devía lo ageno furtallo” (321c), no obstante, “él non veía la ora que estoviesse en tragallo” (321d). Los dos versos sirven de preámbulo a la estrofa 322, que es aquella donde se describe todo el historial hipócrita del lobo: “Lo que él más fazía, a otros lo acusava; / a otros rretraía lo quél en sí loava; / lo que él más amava, aquello denostava; / dezié que non fiziesen lo que él más usava” (322). Pero lo referido hasta ahora implica un faltante, aquello que ratifique lo que se ha dictado sobre el artero cánido. Es así que la amplificación del asunto se realiza y lo que se muestra es la destreza artística de Juan Ruiz para adaptar un modelo a conveniencia, así como también se devela su conocimiento en cuestiones procesales porque lo que sigue es precisamente sobre esto. El lobo, ante “don Ximio”, juez de Bugía, acusa (hecho que reitera lo expresado en la estrofa 322), con la formalidad legal que se requiere para “querellar” (ests. 325-320), a la zorra de ladrona, él la ha visto robar un gallo (v. 321a), por lo que solicita que sea castigada con la muerte, incluso, puede probar lo denunciado, “so pena el talión” (328d).

La segunda parte del ejemplo recorre las estrofas 329-342, en ellas se establece la confirmación simuladora del lobo; se reconviene la postura lobuna: la zorra ahora acusa y demanda en los mismos términos que su contraparte; y además, se crea un ambiente “sofocante” porque los personajes, los acusados y los defensores (el galgo perseguidor de zorras defiende al lobo, mientras que el mastín, el perseguidor de lobos, a la zorra), son figuras completamente desconfiables, quienes ponen de manifiesto mucho de su auténtica calidad inmoral. La zorra, una vez que escucha la acusación en su contra, sagazmente solicita defensa: “Señor, diz, yo só siempre de poco mal sabida; / dat me un abogado que fable por mi vida (329cd). Entonces el juez le otorga veinte días de plazo para conseguir

reconvención, st. 339d), acquittal in cases of equal weight (*cf.* sts. 358-66), and interpretation (*cf. suplir*, sts. 368-69). As noted above, these are all characteristics of the controversies” (284).

abogado; pero, en un paralelismo tan cínico, como el expresado por el lobo en el verso 321d, “ya sabía la rraposa quien le avía de ayudar” (331d). Es decir, se trata del “mastín ovejero, de carranças çercado” (332c), quien conoce perfectamente al acusador lupino, aquel que no se conforma con robarle las ovejas, sino que también tiene amancebada a su “mujer”, la mastina: “Su mançeba es la mastina, que guarda las ovejas” (338a).

La defensa de la zorra hecha por el mastín no va por la vía de mostrar la inocencia de aquella, sino que se funda en dos excepciones que refieren la calidad inmoral del lobo — lo que aclara de manera concreta la acusación hecha a don Amor. La primera es de orden perentorio: el lobo no puede ser testigo ni acusador porque “él fazer non la puede, ca es fino ladrón” (334d); la segunda es de carácter dilatorio, dice el mastín: “Otrossí le opongo que es descomulgado” (337a), y agrega la justificación: “por que tiene barragana pública, e es casado” (337c). Luego de reconocerlo, el galgo y el lobo (339b), la zorra exige reconvencción: “Señor, sean tenidos: / en rreconvección pido que mueran, e non oídos” (339). Entonces el juez, don Ximio, para dictar sentencia, “asignó les plazo después de la Epifanía” (340). Y mientras se llega a la fecha de la “sentençia”, los abogados y los defendidos, cada par por su lado, intentan sobornar al juez, quien no cede (ests.341-342). Ahora bien, es importante notar que la ilustración que se requiere para demostrar la hipocresía en don Amor, con esta segunda parte se cubre, por todo lo que revela el mastín sobre el acusador lupino y por el mismo hecho de que el lobo lo asiente. Sin embargo, Juan Ruiz va más allá en su exposición, pues aún no termina de exhibir su conocimiento forense, y sobre todo, todavía no plantea de manera completa los elementos que permiten al arcipreste continuar —coherentemente— con la acusación sobre don Amor de ser portador de los pecados, quien en este momento lo es de la acidia (evaluar estas condiciones con lo expresado en la n. 62).

La última parte (ests. 343-371) se centra principalmente sobre el veredicto del juez de Bugía, el cual declara de manera asbolutoria su sentencia, las excepciones presentadas por el abogado de la zorra son, perentoria la primera; y dilatoria, la segunda. Por lo tanto:

Fallo que la demanda del lobo es bien çierta,
bien acta e bien formada, bien clara e abierta;
fallo que la rraposa en parte bien açierta
en sus deffenssiones e escusa e rrefiarta (352).

La exeuçión primera es en sí perentoria;
mas la descomuni3n es aquí dilatoria; (353ab)

.....

Fallo que la gulpeja pide más que non deve pedir:
que de equal, en criminal, non puede rreconvenir;
por exeuçión non puedo yo condepnar nin punir,
nin debe el abogado tal petiçión comedir (358).

Y aunque los abogados, no conformes con el fallo, arguyen razones de peso (est. 370), el juez con una sola aclaración da por terminado el juicio: “él avíe poder del rrey en su comisi3n, / espeçial para todo esto, e conplida jurisdic3n” (371bc). Y de inmediato el arcipreste cierra el *exemplum* con una llamada de atención, tan mordaz como la que expresa en los versos 230d y 353d, pues se hace una aguda crítica en contra de los abogados de pacotilla: “Aprendieron abogados en esta disputaçión” (371d).

Ahora bien, en esta tercera parte *parece* haber incongruencia con lo que el arcipreste intenta ilustrar: la hipocresía de don Amor, porque, por una parte, se rompe una imagen de sapiencia en el juez⁷⁴ cuyo conocimiento jurídico no se cuestiona, sino que su carácter

⁷⁴ Una observación pertinente sobre la figura sapiencial es aquella que se nota en el *Libro* sobre los personajes que detentan el conocimiento intelectual (oficial), me refiero a los sabios, quienes siempre terminan vejados. Ya desde el *exemplum* de los griegos y los romanos, el sabio griego acaba siendo víctima de los romanos, quienes por medio del “rribaldo” lo engañan y ridiculizan, y la burla queda impune. Los ignorantes con sus acciones arteras son los que triunfan y no reciben castigo. Por lo que se refiere al *exemplum* del rey Alcaraz, sucede algo análogo cuando el rey escucha los “juizios desacordados” de los “estrelleros” que catan el porvenir del infante, pues cae en el escepticismo, duda de su capacidad y los envía a prisión, es decir, los

moral es el que se pone en entredicho y, por otra, no se infiere un castigo ejemplar más allá del desenmascaramiento y ridiculización del lobo. Es decir, la absolución, aunque lo niegue el propio juez, tanto de la zorra como del lobo debería dejar insatisfecho al lector, pues éstos seguirán haciendo de las suyas, como la misma zorra lo advierte: “Do liçençia a la rraposa: vaya se a la salvagina; / pero que non la asuelvo del furto atan aína, / pero mando que non furte el gallo a su vezina. / Ella diz que non lo tenié, mas que le furtaría la gallina” (366). Sin embargo, considero que la aparente inconsistencia es deliberada, pues Juan Ruiz no sólo ha fincado, bajo una atmósfera de ironía situacional (no olvidemos que el arcipreste con mucha sagacidad ha minimizado el motivo de sus fracasos amorosos por la acusación sobre don Amor de ser el causante de los pecados y de males del hombre), la función didáctica que su yo hablante debe realizar; sino también se orienta hacia la vena satírica,

reprime. Mas cuando se han cumplido las predicciones de cada uno de los cinco sabios, el rey Alcaraz los exonera y premia, además de que “mandó les usar / de su astrología en que non avie que dubdar” (139cd). En cuanto al juez de Bugía, “don Ximio”, su imagen de sabio es manifestada en el manejo del juicio que lleva; sin embargo, ese mismo conocimiento que detenta, queda al margen de las leyes que rigen (las normas jurídicas en que se basa el pleito entre los dos animales de la fábula entran en vigencia varios años después de la versión definitiva del *Libro de buen amor*: “aunque no fueron promulgadas hasta el Ordenamiento de Alcalá en 1348, gozaron de gran prestigio desde la fecha de su redacción, 1265” (Beltrán 147). Y sitúan el ambiente ficticio en una época inmediatamente anterior a esa redacción, en 1263, “es decir, dos años antes de concluidas las *Partidas*” (*idem*)) y su figura sapiencial se cuestiona —¿Será por eso que Juan Ruiz elige como juez a un simio al no alterar su posible fuente, la fábula esópica de *Lupus et vulpis, iudice simio*? Pues la carga simbólica de un primate lleva en sí misma el ridículo, la burla y hasta la ignorancia. Esto es, él aplica con sumo conocimiento las leyes al proceso judicial actual, pero paradójicamente esa ejecución legal es la que exonera a los dos indeseables personajes. El juez no puede o no quiere oficialmente aplicar la acción moral que se requiere para reprender a los inculpados cánidos, rehusa a las interpelaciones de los abogados quienes observan fallas en su veredicto y los somete con la prerrogativa regia que ostenta, lo que pone en consideración su calidad moral, o sea, una vejación a su persona “ilustre”. Ahora bien, aunque no se haga precisa una acción artera sobre él, el desarrollo legaloide del asunto traído por el lobo y después continuado por la zorra, aluden ya una burla para él, pues bajo la legalidad tiene que absolver a los acusados, quienes son los que triunfan sin padecer algún daño —algo de parecido se ve después de terminar el supuesto debate entre don Amor y el arcipreste, los dos siguen haciendo de las suyas ¿Qué juez podría evaluarlos? ¿El público será el correspondiente a “don Ximio”? Es difícil contestar, pues no hay que olvidar que el autor implícito hace manifiesto un público diverso: “cuerdos” e “non cuerdos”. Por otro lado, es también importante observar que los que triunfan con figura sapiencial, al menos en el orden empírico, son don Amor, Trotaconventos y el mismo arcipreste, pero el conocimiento que detentan tiene que ver más con los asuntos humanos, o sea, con el amor; pero más bien con la búsqueda de éste. Don Amor triunfa porque convence al arcipreste con sus lecciones amatorias, quien las aplica y las hace eficaces; mientras que Trotaconventos usa su gran experiencia en el lanocinio para seducir a las víctimas que pretende el arcipreste.

haciendo crítica en contra de los clérigos y las instituciones judiciales (es muy significativo que la figura del conocimiento legal recaiga sobre un simio), claro, sobre todo, tratando de mantener la continuidad ilativa en su discurso corriente. Esto es, el arcipreste, al detentar la palabra, ha asumido una postura acusatoria sobre don Amor y debe mantenerla mediante la ilustración adecuada —la reserva de autoridad que subyace en su memoria es modificada en el acto a conveniencia— de sus argumentos, en este caso la hipocresía del dios del amor se ilustra con el ejemplo de los dos personajes totalmente desconfiables, no obstante, enfocado, mayormente, sobre la acción simuladora del lobo, puesto que ésta es el centro del tratamiento del pecado de la acidia, por consiguiente, la función de ilustrar esta acusación ocurre principalmente dentro de la segunda parte. Mientras que la crítica social reside en la sutil y eficaz sátira que se efectúa a través de posibles identificaciones e imágenes suscitadas en la mente del público, sobre todo, a partir de la tercera parte hasta cerrar el octavo segmento. Este público, posiblemente, identifica y visualiza “lo de casi siempre, que los ladrones han sido prácticamente absueltos, que hipócritas lobos a hipócritas zorras se muerden, pero no se destruyen, y que el prudente y sabio don Simio, con todo su correcto conocimiento de las leyes, deja, haciendo jurídicamente «bien», que lobo y zorra vuelvan a las andadas” (Beltrán 151). En cuanto a la continuidad ilativa, aunque es inevitable suponer que si el lobo es don Amor, entonces, la zorra bien podría ser el arcipreste; porque “es como si al atacar a Amor con esta historieta, nuestro protagonista se hubiera sin darse cuenta cogido en la red e sus propias palabras” (Beltrán 152). Pero es aquí donde Juan Ruiz aplica su capacidad artística para evitar la asociación con el arcipreste (la zorra, en efecto, puede referir la imagen de un clérigo corrupto y si se trata del arcipreste, la imagen de zorra le va bien, pues es bastante hábil para preservar la coherencia de lo que dice, por lo menos, en su discurso actual), al menos directa, pues infunde condiciones totalmente ambiguas que

no definen alguna situación. El arcipreste es el que acusa, y no por un motivo auténtico o sincero, como lo sabemos, —y en este sentido él está actuando hipócritamente: “uno se queda así con la sospecha de que hay algo en común entre el lobo y el protagonista” (Beltrán151)—, a don Amor de ser como el lobo hipócrita del relato, y éste es el punto que se ha satisfecho por todo lo que referido hasta ahora por él, por tanto la continuidad no se ha roto, por el contrario, se reafirma cuando el arcipreste vuelve insistir en la asociación: “tal eres como el lobo, rretraes lo que fazes; / estrañas a los otros el lodo en que yaces. / Eres mal enemigo a todos quantos plazes; / fablas con grand sinpleza por que muchos enlazes” (372).

Y si al persistir con la acusación en los términos que lo hace, él vuelve “a proyectar sobre su propia figura la imagen de esa zorra que no fue más inocente que su contrincante” (Beltrán 152), nuevamente, ésta tiende a diluirse en favor de la imagen lobuna, pero ésta tampoco se asienta cabalmente sobre él porque irónicamente la figura de clérigo se atribuye ahora a don Amor (quizá esto salva la impostura del arcipreste, ya que si él se encuentra pecando, todo es por culpa de don Amor, puesto que, en verdad, asegura él, el dios del amor es un “mal enemigo” que habla fingiendo para atrapar a muchos entre sus redes); es decir, con la nueva transposición sobre don Amor, no hay identificación precisa para el arcipreste: no puede ser la zorra ni el lobo a la vez; en cambio, su interlocutor es referido de manera concreta por el “tú eres hipócrita como el lobo del ejemplo” (*luspus in fabula*). Este punto lo advierte acertadamente I. Michael cuando ve las condiciones en las que se desarrolla el *exemplum* 16 con relación al argumento que ahora lo encuadra:

But the real bridge between the tale and the Debate is the parallel Don Amor (hypocrite) = wolf (hypocrite), not wolf (hypocrite) vs. Fox (thief) = Don Amor (hypocrite) vs. Archpriest (what?). This tale demonstrate clearly that Juan Ruiz cannot have intended that the situation in the tales and the situation in the outer narrative

should exactly match each other, else matching would always be faulty: in addition to the serious lack of a parallel to the fox which I have already indicated, there would be no point of comparison for don Ximio, let alone for the other animals in the tale.

Así que el dios del amor, y no el arcipreste, representa, entonces, a los clérigos perezosos y lascivos, y por tanto, hipócritas que brindan culto al amor mundano por encima de las normas religiosas que, antes que nadie, ellos deben acatar y respetar —una vez más se ve la destreza ruiziana para satirizar a los religiosos disolutos: “A obra de piedad tú nunca paras mientes; / nin visitas los presos, nin quieres ver dolientes, / si non solteros sanos, mançebos e valientes; / si loçanas encuentras, fabla les entre dientes” (373). Esto conforma el prelude del pasaje denominado “Horas canónicas” (v. Apéndice E), que en este caso resulta ser un corolario ilustrativo del *exemplum* 16 porque con la rutina amoratoria del clérigo “libertino” se complementa también la ilustración sobre el pecado de la acidia (por supuesto, en gran relación con la lascivia), además con ella se concluye el pasaje de la “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos” con el que se deja asentado la culpabilidad de don Amor como portador de los pecados.

De lo departido por el arcipreste en la digresión de los pecados, es notoria la técnica ruiziana en el tratamiento alegórico de éstos vicios. El arcipreste va de la particularidad a la generalidad porque él comienza con la asociación sobre don Amor del pecado que contempla, ya sea como portador e instigador, o bien, bajo la misma persona del pecador —de ahí la caracterización en segunda persona siempre bien marcada—; y continua, *in crescendo*, la conceptualización (alegórica, repito), ya sea refiriendo las fuertes acometidas del dios del amor sobre sus víctimas, o bien, describiendo actitudes o acciones, cada vez más graves, del pecador. Lo que lo lleva a la introducción de relaciones con otros pecados; a anticipaciones, subrayadas con elementos muy característicos, de sucesos y situaciones

que terminan en la decadencia de los pecadores (“En la digresión de los pecados mortales se produce una yuxtaposición entre el amor físico como una satisfacción corporal momentánea, y la destrucción del cuerpo, la muerte, y la condenación eterna, a la cual lleva irremediablemente” (Vasvari 179)); y, por supuesto, a la invocación de la autoridad, esto es, la recurrencia a la ilustración para reforzar, incluso validar, el argumento de acusación sobre don Amor y, claro está, para infundir su lección moral (que es el punto importante de la digresión sobre los pecados capitales, por supuesto, sin olvidar, que las condiciones para ello han sido impuestas hábilmente por el yo hablante ruiziano desde el inicio de la diatriba). En fin, en el tratamiento de los pecados mortales, el arcipreste evidencia, primordialmente, que el alma es la víctima del amor y que la acción pecadora se desarrolla en un marco absolutamente antiético; pero siempre, haciendo patente, que todo esto acontece bajo la responsabilidad de don Amor porque “en la digresión se subraya la *cupiditas* en su sentido estricto, como concupiscencia carnal, con insistencia particular en la *natura* del hombre, siempre insatisfecho, que desea a cualquier mujer, y por lo tanto se deja llevar a la destrucción física y espiritual” (Vasvari 177).

Fin de la diatriba

La última sección del pasaje de la diatriba corresponde al tercer marco, establecido por el “Fin de la diatriba”, (c), y abarca las estrofas 388-422; se trata del marco en el que se enuncia el *exemplum* 17, el topo y la rana devorados por el milano (ests. 408-414a). En este pasaje el arcipreste “se aleja de argumentos explícitamente cristianos, volviendo hacia una lección moral práctica: la veleidad y la duplicidad del amor; la caprichosidad que induce en las jóvenes (cs. 394-397); su espíritu de destrucción; los catastróficos enlaces de parejas

incompatibles que inspira (cs. 407-416)” (Gybbon-Monypenny, *Libro n. est.* 388). Es decir, él maximiza la acción destructora del amor sobre el ser humano; si en el “Comienzo de la diatriba” se enfoca sobre el varón y en la digresión pecatorial, mayormente, en nivel espiritual de éste, ahora se alcanza el más alto grado en el “Fin de la diatriba” al contemplar que el amor causa daños y pesar tanto al hombre como a la mujer.

Al continuar con la inventiva contra don Amor, el arcipreste retoma la acusación en los términos de que el dios del amor es el instigador y causante de la pereza y, por consiguiente, de los demás pecados y sus manifestaciones en el hombre: “Con açidia traes estos males atantos, / muchos otros pecados, antojos e espantos; / non te pagas de omnes castos, nin dignos e santos; / a los tuyos das obras de males e quebrantos” (388). Esto significa que la continuidad se mantiene porque esta estrofa liga el “Fin de la diatriba” con los dos pasajes anteriores; es una “especie de resumen de la sección anterior y prólogo a la que sigue” (Gybbon-Monypenny, *Libro n. est.* 388). El último verso de la estrofa citada hace ver que los efectos nocivos del amor repercuten sobre las víctimas; obran mal y padecen por ello; y el arcipreste proseguirá, así, con ese tono, refiriendo la acusación.

Él señala que el sometido por don Amor es mentiroso y perjuró, hereje y ciego (“nesçio”, cf. v. 405d) porque cree más —“más cree tus lisonjas el neçio fadeduro” (389c), es el punto porque, como en el “Comienzo de la diatriba”, la habilidad de don Amor para envolver a sus víctimas radica en el engaño— en este dios mundano “que non la fe de Dios” (389abc) y por eso le exige: “ve te, yo te conjuro” (389d). El hecho de que el arcipreste le pida a don Amor que se vaya establece el vínculo con la siguiente estrofa tan discutida por la crítica,⁷⁵ pues en ella se alude el verdadero motivo del enojo del arcipreste

⁷⁵ Precisamente por el “Non te quiero, Amor, nin Cobdiçio, tu fijo” (390a) del código de Salamanca y el “Non te quiero, Amor, nin al sospiro tu fijo”(390a) del código Gayoso, pero sobre todo por el “Digo, digo” (390b)

—aquí nuevamente habla como víctima del amor, pero no como afortunado (*cf.* ests. 213-215): “Non te quiero, Amor, nin Cobdiçio, tu fijo; / fazes me andar de balde, dizes me: «Digo, digo»; / tanto más me aquexas quanto yo más aguijo; / non me val tu vana gloria un vil grano de mijo” (390). Esto quiere decir que Juan Ruiz tiene aún en latencia el asunto del reclamo, que es el elemento de consecución para su *ars amatoria*, la cual es dictada por el dios del amor (v. *supra* n. 57), pero mantiene en vigencia la imprecación por la función didáctica que todavía realiza el yo hablante, incluso, también para poner en relieve la actitud engañadora de don Amor (que es la que domina sobre todo el pasaje y en cierta forma nos hace recordar la asociación con el lobo hipócrita), pues el arcipreste insinúa no creerle (v. 390b).

Al pasar a la siguiente estrofa, 391, ya se puede notar que el arcipreste “empieza hablarle de sus efectos sobre la mujer. Primero menciona al rey y a la reina (391a). Pero en el último verso de la copla sus víctimas se han ya feminizado por completo: «como el fuego andas de vesina en vesina»” (Beltrán 174). Esto es verdad, pues la figura femenina alternará con la del varón o aparecerá sola como presa del dios del amor: “atalayas de lexos e caças la primera” (393b). Lo cual es más evidente en la serie de cuatro estrofas, 394-397, dedicadas a mostrar la actitud casquivana de una joven “ençerrada e guardada, e con viçios criada” (394c), que su padre desea casar dignamente “por que se onrren della su padre e sus parientes” (395b). Pero como ella está aconsejada —engañada— por don Amor desatina y devanea, ya en narcisismo: “los cabellos en rrueda, el peine e el espejo” (396c); “a las vezes

en el de Salamanca. La mayor parte de la crítica acepta el verso del código de Salamanca, pues “en *LBA* se dan varios casos de conceptos personificados (*cobdiçia*, *anbiçia*: 218ab; los pecados son como una familia: 1603-1604)” (Joset, *Libro* n. v. 390a); y en ese sentido A. Blecua supone: “Cobdiçio, ‘Deseo’, quizá, de cùpido o de cupiditas” (*Libro* n. v. 390a). Y en cuanto al “Digo, digo”, “la interpretación tradicional («No te quiero porque constantemente me haces ir de un sitio a otro sin conseguir ningún fruto provechoso») parece más concorde con la situación. Podría tratarse del «hablar imperioso del dueño al criado» que entiende Corominas” (Blecua, *Libro* n. v. 390b).

en saya, a las vezes en alcandora; / rremira se la loca adó tu locura mora” (397cd); ya en vanidad: “que aquel Mingo Oveja non es della parejo” (396d); o bien en volubilidad: “El coraçón le tornas de mill guisas a la ora: / si oy cassar la quieren, cras de otro se enamora” (397b).

Entre las estrofas 398 y 400, el arcipreste establece la acción destructora del amor en ambos sexos, él advierte que por el engaño, o sea, por creer mucho en don Amor se yerra continuamente y se tiene mal fin: “a ellos e a ellas, a todos das mal rramo” (398b). Por eso afirma que por tal “pecado dañoso”, él no lo alaba (est. 398c) porque sólo obtiene del amor “tristeza e flaqueza” (398d). Ahora bien, en estos dos versos, el arcipreste alude, por una parte, a lo dicho en estrofa 295 y, por otra, aunque habla de manera personal, la implicación es general, es decir, los hombres y mujeres avasallados por don Amor terminan mal física y emocionalmente, en la decadencia y el castigo; pierden todos sus privilegios: el “cuerpo”, el “alma”, la “fama”, en fin, “a Dios pierde e al mundo” (399d). Y el mismo amor los destruye —la imagen diabólica de nuevo se asienta sobre don Amor en estas estrofas: “Estruyes las personas, los averes estragas; / almas, cuerpos e algos, commo huerco las tragas” (400ab). Pero don Amor no se inmuta y sólo quiere ganar de sus adeptos a cambio de ofrecer casi nada (vv. 400d-401d).

A continuación, en las tres estrofas consecutivas 402-404, el arcipreste refiere principalmente el caso de la joven hermosa que dominada por don Amor opta por un hombre ruin, que para nada se aviene a sus cualidades. Esta disparidad requiere ya de la próxima ilustración; pero el arcipreste, antes de recurrir a ella, reitera las maniobras destructoras y engañadoras del dios del amor, que a fin de cuentas es lo que quiere dejar claro. Así es como, a través las figuras de diablo: “Natura as de diablo” (405a) y cazador:

“A bretador semejas” (406a), don Amor adquiere la calificación de gran engañador para someter a sus víctimas, sobre las cuales, una vez ya presas, cuando ya no tienen escapatoria, les deja caer su acción destructora; pues “fazes tenblar los omnes e mudar sus colores, / perder seso e fabla, sentir muchos dolores” (405bc); o bien los destruye como al ave que se deja engañar por el falso trino del cazador y acude hacia la trampa, en la que “quando el pie dentro mete; / assegurando matas” (406cd).

Es entonces que el arcipreste profiere la evocación del *exemplum* 17, el topo y la rana devorados por el milano:

Contesçe cada día a tus amigos con tigo
commo contesçió al topo que quiso ser amigo
de la rrana pintada, quando lo levo consigo;
entiende bien la fabla e por qué te lo digo
(407).

La observación que surge del llamamiento ejemplar es la marca sobre la circunstancia particular en la que se enfoca el arcipreste para lograr la ilustración de su argumento acusatorio actual sobre don Amor. Esto es, el se refiere al acontecimiento que padece el topo de la fábula con respecto de la acción artera de la “rrana pintada” — “engañosa”, “falsa” (Joset, *Libro* n. v. 407c)— sobre él, aunque al final del relato, como es de esperarse, el asunto se ha generalizado: el engañador y el engañado terminan siendo víctimas del mismo engaño, pues un ave rapaz los traga. Este ejemplo se compone de tres partes que señalan cada una de las situaciones en las que se halla el topo al interactuar con la rana. La primera corresponde a aquella situación de adversidad que lo deja a merced de la rana: “Tenía el mur topo cueva en la rribera; / creció tanto el rrío que maravilla era: / çercó toda su cueva, que non salía fuera” (408abc). Además, es muy significativo que la figura del roedor ya se presenta desde aquí como mero instrumento para ser engañado: no

tiene voz ni siquiera para cuestionar la propuesta de la rana. En la segunda parte (ests.408d-412) se encuentra la situación de engaño de la rana sobre el topo. De entrada se nos presenta a la rana con una imagen de aparente despreocupación —digo aparente porque “cantando y “cantadera” ya nos anuncian la calidad de la rana: “Vino a él cantando la rana cantadera” (408d), que aprovechando el plausible estado de confusión del topo, arremete contra él y le propone “ser tu amiga, tu muger e tu çercana” (409b), además de salvarlo (vv. 409cd). Esta propuesta necesita justificación (el cebo, cf. vv. 406b y 421c), lo sabe bien la rana, por eso la manifiesta, claro, no sin la gran ironía de su expresión que realza el engaño, pues los topos son casi ciegos —el énfasis es mío: “Yo sé nadar muy bien, *ya lo ves por el ojo*; / ata tu pie al mío, sube en mi inojo; / sacar te he bien a salvo, non te faré enojo; / poner te he en el otero, o en aquel rrastrojo (410). Pero ya lo dije antes, la rana tiene todo premeditado y el “gancho” es bueno —nótese como ese “bien cantava” de la rana se corresponde con los derivados del cantar en el verso 408d: “Bien cantava la rana con fermosa rraçón; / más ál tiene pensado en el su coraçón” (411ab).⁷⁶ Por lo tanto, el topo cae en la trampa: “creó se lo el topo, en uno atados son; / atan los pies en uno, las voluntades non” (411cd). Y tras lograr su cometido la rana se arroja al agua y nada hacia lo profundo,

⁷⁶ Existe una diferencia importante en las ediciones que siguen a los manuscritos de Gayoso y Salamanca, pues en ambos no se utiliza el mismo gerundio. En el manuscrito de Gayoso se lee “baylando” y en el de Salamanca dice “cantando”. Esto ha propiciado criterios de apreciación para editar: “Los demás editores prefieren el *baylando* de G, sospechando que S anticipa inconscientemente *cantadera*. Pero puede ser la figura retórica *tradutio*; dos o más palabras de la misma raíz en la misma frase: por ejemplo, 59c, *diz-dixe-dixo*, 67d, *cuerto-cordura*, 70bcd, *puntares-punto-puntar*” (Gybbon-Monypenny, *Libro* n. v. 408d). En cambio, A. Bleuca afirma lo siguiente: “Podría admitirse la lección *cantando* de S, como mantiene Gybbon-Monypenny. La fuente latina («rana loquax») no ayuda. Prefiero, con los otros editores, *bailando* de G porque se corresponde con «tornóse a la fiesta bailando el cantador» (899b) de la fábula del asno y el león” (*Libro* n. 408d). En mi opinión, lo dos gerundios pueden tener sentido a partir del mismo contexto, es decir, “cantando” de S se adviene adecuadamente con la idea de la “rana loquax” por el realce que se da a la condición de engaño a través de la palabra, atribuida íntegramente a la rana, y en cuanto a “baylando” de G, éste se ajusta con el contexto en el sentido de la “mudez y ceguera” del topo porque la acción que infiere el gerundio remarca la ironía situacional: el topo no puede ver como arriba hacia él la rana, “baylando”, pero sí puede oírla.

por lo que el topo opone resistencia: “el topo quanto podía tirava fazia suso; / qual de yuso, qual de suso, andavan a mal uso” (412cd). Este tirar hacia sentidos opuestos ilustra la disparidad o incompatibilidad entre las parejas que sólo se unen por necesidad, por el fuego fatuo del amor concupiscente, que no por “voluntades” (nótese el extremoso contraste que simboliza la unión de seres de distintas especies: mamíferos con batracios); y la imagen que se crea, además de señalar la desavenencia, sugiere la condición erótica de la cópula violenta, aquella que viene tras el deseo excesivo del placer sexual: “andavan a mal uso” (412d), de arriba para abajo y viceversa. La tercera parte (est.413) contiene la situación de castigo para ambos; es decir, las irremediables consecuencias del ardid anuro surgen entonces, tanto para la engañadora rana como para el incauto topo, pues al estar forcejeando resultan presa fácil para el milano hambriento que por allí vuela, los atrapa y los lleva para su nido (est.413); y “comió los a entranbos” (414a); pero ni siquiera con ellos se satisface.

El acento anfibológico que se desprende del *exemplum* 17, es el necesario para ilustrar lo departido por el arcipreste en contra de don Amor. Él lo ha calificado de gran engañador y destructor de hombres y mujeres, las víctimas (“los tuyos”, “el que tu obra trae”, “el que más a ti cree”, “tus vasallos”, “tus amigos”), para quienes el arcipreste reserva la etiqueta de grandes necios, locos, ciegos que no advierten la malicia del dios del amor: “traes los omnes çiegos, que creen en tus loores” (405d). Precisamente hombres y mujeres ciegos como el topo del *exemplum*, que no alcanza a percibir quien le hace la propuesta de salvarle y aparejarle, alguien que no es como él, que desacuerda, pero con la que finalmente se une y define su final. Aunque también los necios y locos (muy en particular esas mujeres que se encaprichan y se aparejan con “astroso lobo” o “con quien se les antoja”, “quier feo quier natío” o bien con “omne torpe”) como la rana cuya inspiración se alude en don Amor porque el batracio se encuentra *in statu libidinis* para timar y dañar

—y claro, sobre todo, connotando con esto el sentido lascivo—, esto es, desea ardientemente engañar a expensas de una unión corporal desaveniente (“la rana ha tomado la iniciativa y venido a ofrecerse al topo” (Beltrán 179): “«Señor enamorado», dixo, al mur la rana, / «quiero ser tu amiga, tu muger e tu çercana»” (409ab), este punto es el que señala el otro sentido del ejemplo, se alude un estado de lujuria en ciertas mujeres que pretenden satisfacerse “con quien se les antoja, con aquél se apartan” (403b);⁷⁷ como la rana que se une físicamente con el topo: “en uno atados son” (411c), pero que finalmente no satisfacen su propio deseo sexual con esa unión, como sucede con el milano que aún queda con hambre), que por no ser de “voluntades”, junto con su ingenua víctima, terminan mal. En fin, el *exemplum* 17 considerado por el arcipreste cumple su función; ha ilustrado que aquellos que ponen su confianza en don Amor, o mejor dicho que se dejan seducir por él, ya como engañado por otra víctima del dios del amor; ya como engañador, no encontrarán otra cosa que su propia destrucción.

Y por si no quedara claro, el arcipreste vuelve a insistir fuertemente sobre el punto:

A los neçios e neçias que una vez enlaças,
en tal guisa les travas con tus fuertes mordaças,
que no han de Dios miedo, nin de sus amenazas;
el diablo los lieva presos en tus tenzas.⁷⁸

⁷⁷ Con el aludido actuar “ninfomano” de la rana se insinúa el comportamiento desmedido de las mujeres cuando dejan el recato de lado y quieren satisfacer su capricho a expensas de cualquier situación. Y en este sentido se aproxima a las observaciones de don Amor acerca de la “impetuosidad” de las mujeres que rebasan la actitud de recato: “Toda muger nasçida es fecha de tal massa: / lo que más le defienden, aquello ante passa; / aquello la ençiende e aquello la traspassa” (523abc).

⁷⁸ La asociación de don Amor con el diablo ha sido una constante a lo largo de la diatriba y aquí en este pasaje, “Fin de la diatriba”, el vínculo se hace preciso en la estrofa 405 donde el arcipreste le dice: “Natura as de diablo”. Y diez estrofas después, lo reafirma —notar el adjetivo posesivo en relación con el diablo: “el diablo los lieva presos en tus tenzas” (415d). Ahora bien, en el *exemplum* 17, el verdugo del topo y la rana, el milano, no parece tener más que una función instrumental, como afirma I. Michael al comentar dicho ejemplo: “Those who put their trust in him are to be equated with the mole in the tale (407ab), but there is no exact match: the reader is not intended to equate don Amor with the deceitful frog, nor with the kite, who is merely the instrument of the animal’s destruction (416abc)” (201). Sin embargo, considero que es importante notar la imagen que se crea cuando el milano “comió los entranbos [y], non le quitaron la fanbre” (414a) porque, por una parte (v. *supra* n. 60), algo análogo sucede con la “çigüeña manzillera” que les envía Jupiter a

Al uno e al otro eres destroidor,
tan bien al engañado como al engañador;
comme el topo e la rana, peresçen o peor.
Eres mal enemigo, fazes te amador (415-416).

El verso 416d es el que le proporciona la vía al arcipreste para seguir la línea inculpatória que se ha trazado, es decir, “fazes te amador” denota fingimiento, lo que subraya la actitud engañadora de don Amor; la cual se asienta sobre un aspecto que es bastante relevante en el *exemplum* que ilustra lo departido sobre el pecado de la acidia, donde el lobo hipócrita “dezié que non fiziesen lo que él más usava” (322d). El aspecto al que me refiero es el uso de la palabra para engañar, para fingir diciendo cosas buenas —es importante fijarse como la postura del arcipreste se ha orientado hacia el mentiroso en general y hacia cualquier hombre que lo escucha; minimizando la figura alegórica, pues don Amor no es mencionado, para nada, en estas tres estrofas que centran este asunto— y cuya acción reside en la máxima *sub melle saepe venena latent* (hay que tener presente las palabras de la rana al topo): “Toda maldad del mundo e toda pestilencia, / sobre la falsa lengua mintrosa apareçencia, / dezir palabras dulzes que traen abenencia, / e fazer malas obras e tener mal querença” (417). Como se puede percibir, el “tono” del arcipreste es más grave y con pretensión más franca que llega hasta el límite del anatema tras reiterar lo antes dicho: “Del bien que omne dize, si a sabiendas mengua, / es el corazón falso e mintrosa la lengua; / confonda Dios al cuerpo do tal corazón fuelga, / lengua tan enconada, Dios del mundo la tuelga” (418). Así luego de imprecicar duramente, no exactamente a don Amor,

su anuras criaturas del *exemplum* 7, pues ésta “de dos en dos las rranas comía bien ligeras” (202d). Es decir, como en aquel caso, aquí, en el “Fin de la diatriba”, el milano, quien también traga por parejas, bien podría simbolizar a don Amor y esto se justificaría con las insinuaciones del mismo arcipreste, en las cuales infiere que el dios del amor no se satisface con pocos adeptos, como el milano no satisface su hambre con la pareja dispareja: “Plaze te con qual quier, do el ojo as puesto; / bien te pueden dezir ‘antojo’ por denuesto” (404cd).

sino al mentiroso, el arcipreste se torna hacia la recomendación: “No es para buen omne en creer de ligero; / todo lo quel dixieren, piense lo bien primero; / non le conviene al bueno que sea lisongero; / en el buen dezir sea firme e verdadero” (419).

Arriba advertí sobre la pretensión franca que muestra el arcipreste al tratar el asunto de la utilización de la palabra con fines engañosos; sin embargo, sabemos que la inventiva no viene justamente de una actitud sincera del arcipreste, sino de su paroxismo, ya que el verdadero reclamo aún está latente. Y si bien con esta pretensión se puede advertir rasgos de cinismo en el arcipreste (porque antes ya ha dicho que el mentiroso es de lo peor), sobre todo, por la predica expresada en la estrofa 419, la cual está marcada con suma autoridad —nótese el acento sobre “en el buen dezir sea firme e verdadero” (v. 419d)—, esta misma predica lo aliviana de esa impronta, pues en los dos primeros versos se encuentra su justificación, o sea, su propia palabra puede cuestionarse —claro, en el sentido de lo que ha sido el *leitmotiv* del *Libro*, “Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia”: “Non es para buen omne en creer de ligero; / todo lo quel dixieren, piense lo bien primero” (419ab), al menos por su actitud de apariencia simuladora, pero no hay que olvidar que “la diatriba verbal del protagonista en contra de Don Amor tiene dos voces diferentes que se alternan, la voz firme de la superioridad moral sobre la degeneración pecaminosa y la voz quejumbrosa y aterrorizada del aprendiz frustrado en el amor que condena a Don Amor por haberlo engañado [mejor dicho inasistido]” (Vasvari 179). En otras palabras debemos tener presente que el yo hablante ruiziano todavía no culmina su función didáctica, aunque, quizá, éste sea el punto de mayor relevancia con el que la está cerrando y la actitud de “mesura” exigida por la lección amatoria al arcipreste ya se acerca, de ahí, tal vez, esas bocanadas cónicas.

Para finalizar la acusación que pesa sobre don Amor, aquella de ser causa de muchos de los males que acaecen al hombre, el arcipreste, después del lapso sobre la mentira de las tres estrofas comentadas arriba, se centra de nuevo en la figura alegórica y lanza sobre ella las últimas inculpaciones, la primera está asociada, en mucho, con el lobo hipócrita del *exemplum* correspondiente al pecado de la acidia: “So la piel ovejuna traes dientes de lobo” (420a). Y así continua diciéndole, en los tres versos de la estrofa 420, que sus víctimas para él son meras presas, que mata al más adepto, que el bien “impide” (Blecua, *Libro* n. v. 420c) y que a los débiles somete a grandes pesos y cargas (se alude pesares, tribulaciones). Desde esta estrofa el tono anatemizante ya no existe, más bien se ventila un aire de reclamo (que explique la ausencia de ayuda por parte del dios del amor al protagonista), muy expresivo en el primer verso de la penúltima estrofa del “Fin de la diatriba”: “Plaze me, bien te digo, que algo non te devo” (421a); y que resulta antitético con la calidad de usurero que le atribuye a don Amor en el siguiente verso: “eres de cada día logrero e das a renuevo” (421b); incluso, esta asignación se intensifica con la hipérbole que concluye, por fin, la invectiva: “tomas la grand vallena con el tu poco çevo” (421c). Y, no obstante, en dicho verso también se percibe admiración; pero no puede ser tan abierta (¿descarada?), pues antes ha dicho con mucha seguridad que no se debe ser adulator: “non le conviene al bueno que sea lisongero” (419c). Decir ahora, antes de que concluya su discurso, que don Amor tiene gran maestría para lograr mucho, implicaría desdecirse; por eso opta por la salida que aspira al decoro, pero paradójicamente tiende a la ironía: “Mucho más te diría, salvo que non me atrevo. / Por que de muchas dueñas mal querido sería, / e mucho garçón loco de mí profaçaría; / por tanto non te digo el diezmo que podría” (420d-421c). “En efecto, el protagonista justifica el final de su discurso antiamatorio bajo el pretexto de no molestar a las personas que acaba de vituperar (las enamoradas potenciales

que le dañarán y el *garçón loco*)” (Joset, *Libro* n. est. 422). Ahora bien, con las últimas palabras del “Fin de la diatriba”: “Pues, calla te e callemos. Amor, ¡ve te tu vía!” (422d), que llevan mucho de ironía, puesto que don Amor hasta ahora no dicho más que su lacónica presentación “Amor, tu vezino”, se retorna al inicio de la visita del dios del amor al arcipreste, en una palabra, se vuelve a poner en primer plano, el verdadero motivo por el cual el arcipreste se encuentra “sañado”.

Esto es cierto, sabemos que el arcipreste está bastante enojado por no tener éxito en sus empresas amorosas y ahora que el dios del amor se le ha aparecido, más allá de las peticiones de alejamiento, sus palabras se deben orientar hacia la supuesta falta de inasistencia. Sin embargo, esta situación es desviada hacia una postura arciprestal de total inculpación: don Amor es absolutamente responsable de muchos males en el hombre. Y como ya lo dije antes, los fracasos amorosos y la pretendida falta de ayuda por parte de don Amor pueden justificar que el arcipreste le reclame con encono; pero no necesariamente se justifica la imputación que con saña le hace. Puesto que él mismo está buscando amor (está como la rana del *exemplum* 17, *in statu libidinis*), sólo que no tiene los elementos amatorios suficientes para obtener resultados satisfactorios, en una palabra, carece de experiencia y, por consiguiente, todo el contenido de la acusación se fundamenta en la historia personal de otros que sí han llegado a fines amorosos. Pero es esta desubicación discursiva la que señala la estrategia de Juan Ruiz para dar paso, en principio, a la tarea didáctica de su yo hablante, es decir, el hecho de que se atribuya, integralmente, la enunciación de la palabra al arcipreste y el carácter de medida a don Amor (a pesar de sus condiciones físicas idóneas para la “pelea”) a lo largo de toda la áspera invectiva, sustenta que el protagonista opte por la acusación de los daños que produce el amor y no directamente el reclamo de la falta del apoyo requerido, el cual está latente y nunca se anula—recordemos, por ejemplo, las

estrofas 213-215— ya que es la condición necesaria para la presentación del *ars amandi* ruiziano. Por lo tanto, debido a la cualidad de “mesurado”, don Amor no debe jamás incordiarle, por el contrario, debe escuchar a su acusador durante todo el tiempo que dure la diatriba, incluso lo debe hacer con atención porque se realiza un pretendido debate —éste es el eje central del que surge la condición ilativa del episodio de la visita porque con dicha condición se alcanza el siguiente punto didáctico, claro, en el sentido profano, en esta alegoría.

Bajo estas condiciones, don Amor, como interlocutor del protagonista, tiene entonces que resentir el efecto del material ejemplar evocado, el cual está reforzando e ilustrando el argumento acusatorio del arcipreste. En esta acusación, como ya lo observe con detalle, arriba, tanto los *exempla* como las alusiones bíblicas y paganas usados por el arcipreste a lo largo de la diatriba, siempre alcanzan un alto grado de consistencia analógica con la argumentación arciprestal que se intenta validar y principalmente los *exempla* enunciados por el arcipreste funcionan de manera adecuada ilustrando y reiterando sus razones sobre cada punto de la acusación en los que surgen; además, claro está, al integrarse, o mejor dicho, fusionarse, en el discurso acusatorio proferido por el arcipreste hasta ese momento, lo que significa que el marco, “La diatriba del arcipreste a don Amor”, así como los *exempla* traídos a conveniencia conforman “una unidad temática e ideológica [porque] los relatos insertos son una prolongación de las ideas propuestas en el marco” (Manjarrez 187) y, esto significa que la *probatio* se corresponde con los propósitos de la *argumentatio*: el plano analógico y el plano argumentativo se vinculan estrechamente (aunque no hay que olvidar las características que Juan Ruiz acoge en la mayoría de las exposiciones de sus *exempla*, pues como se alude de las observaciones de A. Biglieri, éstas marcan su estilo en la imitación del discurso ejemplar, que está muy centrado en la

predominancia de la *interpretatio* sobre la *digressio*, ya que la reiteración de elementos léxicos en los relatos ilustrativos propician polarizaciones semánticas o, simplemente, elementos semánticos, los cuales, en el fondo, contribuyen a ratificar el sentido su predeterminado en el discurso acusatorio al que se integran).

Por supuesto —repito—, siempre en consideración con la prerrogativa del arcipreste de detentar la palabra y la facultad de medida impuesta a don Amor durante todo el pasaje de reconvención. Esto es, desde el plano enunciativo del arcipreste y sólo desde éste, los relatos ilustrativos insertados en su discurso acusatorio contra don Amor adquieren el carácter de *exempla*, a pesar de las opiniones de la crítica que, como vimos arriba, ponderan la deliberada manipulación del material ejemplar en muchos de los episodios donde se utiliza. Sin embargo, la mayor parte de los estudiosos no hacen énfasis sobre el hecho de que el arcipreste sea el locutor, lo que implica que él puede establecer su discurso acusatorio a conveniencia, incluso, con un alto tono de autoridad y, quizá, de franqueza, puesto que el yo hablante debe efectuar sin titubeos su cometido didáctico cuyo objetivo, según se observa de la estrategia ruiziana, *radica en el nivel de los caracteres implícitos*: el plano discursivo conformado por el autor y lector implícitos.

Ahora bien, ya que en el episodio de la visita de don Amor al arcipreste se supone una disputa, la discusión que se efectúa debe definirse de acuerdo a la eficacia discursiva de alguno de los debatientes. Por eso don Amor, una vez que detenta la palabra, debe oponer argumentos de mucho peso para diluir la acusación que el arcipreste le hace; pero ya lo sabemos, éstos tienden a las enseñanzas sobre el arte de amar. Porque la función didáctica que ejecuta el yo hablante y la lección amatoria que dicta don Amor, en relación con el saber, tienen equivalente importancia en el *Libro* (éste es un hecho que evidencia con claridad que Juan Ruiz tiene en suma presencia la tradición retórica y literaria que le

antecede y en la cual está formado). Aunque, claro, la calificación de importancia se delega sobre el receptor; pues él es quien determina, en última instancia, la pretendida discusión que se lleva a cabo entre estos dos personajes —siempre y cuando, lo vuelvo a repetir, se insista en verse como una disputa, y por el contrario, si esto no ocurre, la equivalencia en el conocimiento de las dos enseñanzas: la didaxis moral-religiosa y la erodidaxis, se desprende de la alegoría, en su conjunto, de que consta el episodio de la visita de don Amor al arcipreste—; pero, por supuesto, siempre en consideración con la habilidad discursiva de los disputantes para imponer sus ideas, según el momento en el que se declaran sus propuestas. En otras palabras, el carácter aduciente y suasorio que se desprende de los argumentos aparentemente confrontados, se debe *proyectar* en el plano superior del autor y lector implícitos, y subrayo proyectar, ya que únicamente aquel carácter se *efectúa* en plano de la interlocución: el del arcipreste y don Amor. Por supuesto, el término “efectuar” se debe entender en el sentido de que el discurso acusatorio del arcipreste se enuncia desde ese plano; y “proyectar”, en el entendido de que el proceso retórico de ilustrar-convencer de la argumentación es invariante en los dos planos.

En este sentido se realiza un acto de palabra ilocutorio por ambos contrincantes y el yo hablante bajo la figura del arcipreste, en aquellos instantes en los que ha detentado la palabra, ha establecido *ad hoc* la perlocución o efecto de convencimiento de su alegato, y como ya lo advertí antes, este efecto va más allá del plano del “locutor-alocutario” y alcanza el de los caracteres implícitos, autor y lector. Para el caso de don Amor, ahora que el protagonista se acalla (porque es la condición necesaria para que la departición de don Amor adquiera coherencia dentro de la secuencia narrativa del episodio) y él tiene la palabra, su primera acción discursiva estriba en denegar, *con mesura*, la acusación que el colérico protagonista le hace; pero remarcándole que su aspecto “sañado” es aquello que lo

ha llevado a imprecicar al amor: “Arçipreste, sañudo non seas, yo te rruego. / Non digas mal de amor, en verdat nin en juego” (423bc). Este es el punto importante que don Amor debería defender a cabalidad o, con más precisión, defender de manera directa; sin embargo, en lugar de controvertir duramente, él se limita a decirle que cosas pueden ocurrir si se actúa bajo el enojo —nótese como de entrada don Amor está asumiendo una postura de autoridad al usar apotegmas:

que a las vezes poca agua faze abaxar grand fuego.

Por poco mal dezir se pierde grand amor;
de pequeña pellea nasce grand rrencor;
por mala dicha pierde vassallo su señor;
la buena fabla sienpre faz de bueno mejor
(423d-424d).

Como se puede observar, esto él lo expresa así, pues aún mantiene el peso de la medida: “El Amor con medida dio me rrespuesta luego” (423a), no obstante, en el fondo se percibe una sutil amenaza que con ironía la profiere ya en los dos primeros versos de la siguiente estrofa donde le advierte que le ha lanzado muchos insultos y eso no lo debe hacer quien espera ser perdonado: “Escucha la medida, pues dixiste baldón; / non deve amenaçar el que atiende perdón” (425ab). O sea, don Amor, como gran orador, ha comenzado a manejar retóricamente la situación, puesto que confirma la actitud que el arcipreste debe tener ahora, es decir, se infiere que el dios del amor le impone la cualidad de medida bajo una demanda de reciprocidad: “do bien eres oido, escucha mi rrazón (425c). Así que don Amor le señala que él ha escuchado con paciencia, por tanto, ahora el arcipreste debe escucharlo en los mismos términos, puesto que, en realidad, lo que espera el arcipreste es el “perdón”, con lo cual ya se alude la eficacia de la enseñanza amatoria —esto que don Amor

declara en seguida, se consigna bajo un tono de mucha seguridad y hasta de autoridad: “si mis castigos fazes, non te dirá muger non” (425d).

Nuevamente aquí, Juan Ruiz muestra su habilidad artística para conservar la congruencia de lo expresado por su yo hablante y, claro, para no perder la continuidad narrativa del episodio de la visita, ya que con lo declarado por don Amor en los versos 423d-424d parece que el dios del amor seguirá refutando la inculpación hecha por el arcipreste en su contra. Pero no acontece así, sino que aquí vuelve aparecer una desubicación discursiva, don Amor, como lo ha hecho el arcipreste, desvía el asunto que debe defender con habilidad hacia el otro asunto que el arcipreste mantuvo siempre en latencia, es decir, don Amor se orienta hacia el presunto reclamo de inasistencia. De esta manera, Juan Ruiz da vigencia concreta a la función didáctica que ha asignado a su yo hablante, en otras palabras, si acaso don Amor hubiera continuado en la denegación de aquello que se le culpa, toda la argumentación arciprestal decaería (y en efecto, se tendría un debate en el episodio de la visita de don Amor al arcipreste) y en este sentido las observaciones de la crítica acertarían en todos sus puntos, puesto que en el nivel de la interlocución el dios del amor tendría mayor elocuencia porque sus argumentos rebatirían por completo los del arcipreste: la seguridad y autoridad de sus expresiones se fincarían, precisamente, en la falta de autorización del arcipreste para acusarlo —sin embargo, el otro motivo por el cual el dios del amor evita tomar con este sentido su defensa reside en que don Amor es un personaje tan desconfiable como el arcipreste, por tanto, su alegato, ahora que él detenta la palabra, debe ser orientado hacia el encubrimiento de dicha desconfianza—, así que los *exempla* enunciados por el protagonista perderían ese carácter, principalmente, por el punto (2) que observa A Biglieri a partir de las posturas de los

críticos anglosajones: “La relación bastante débil entre los ejemplos y los diálogos que los encuadran” (v. *supra* “Algunos criterios”).

Ahora bien, el trastocamiento hecho por don Amor no implica que tienda a la derrota en el debate (¿el hecho de que calle ahora su auténtica respuesta a la acusación del arcipreste, implica otorgarle la razón a éste?), sucede lo contrario, sabemos que él es el gran triunfador, si el lector lo quiere ver así (notar como en los comentarios de más abajo, el lector puede verlo como el gran engañador al seducir al protagonista, lo que implica la veracidad de sus razones acusatorias sobre el dios del amor), pues si observamos los argumentos que emite y soslayan la lógica refutación del discurso arciprestal, éstos sí adquieren validez en el arcipreste, quien, a pesar de un aparente excepticismo expresado en las estrofas 575 y 578, finalmente es persuadido por la argumentación amatoria y en adelante va en busca del amor con seguridad. La finalidad que intenta el dios del amor con la perorata que ha asumido, mucho menos, toma la vía concreta de desvirtuar el discurso arciprestal antes expuesto. Más bien, él se enfoca sobre la figura del inexperto arcipreste atribuyéndole, así, la figura de potencial educando expresada en el verso 425d y rebatiendo algo que el arcipreste levemente ha considerado en las estrofas 213-215, es decir, el verdadero motivo que cede el lugar a la acusación sobre don Amor: el presunto reclamo de inasistencia por parte del dios del amor al arcipreste. Y en relación con lo anterior, reitero mi afirmación de que esta desubicación discursiva hecha por don Amor tiene la finalidad de asentar la función didáctica del yo hablante porque don Amor no cuestiona para nada este punto asumido por el arcipreste, lo da por comprendido por su facultad de mesura: el arcipreste ha dicho todo eso porque está “sañado”, así que *primus error veniam meretur* (no obstante, en el fondo, con esta actitud de prudencia y comprensión, el dios del amor, irónicamente, manifiesta signos de persuasión venidos del discurso acusatorio de su

interlocutor). En cambio, lo que no parece pasar por alto es que arcipreste le *aluda* una falta de ayuda que nunca, abiertamente, pidió —no se debe olvidar que ésta es la verdad que desubica el arcipreste:

Si tú fasta agora cosa non rrecabdeste
de dueñas e de otras que dizes que ameste,
torna te a tu culpa, pues por ti lo erreste,
por que a mí non veniste, nin viste, nin proveste.

Quisiste ser maestro ante que disçipulo ser,
e non sabes la manera como es de aprender.
(426-427ab).

Lo cual señala un descredito para la figura arciprestal, que, no obstante, ya se había observado; pero ni siquiera esto puede anular lo dictado por el arcipreste, quizá, con esto se ajuste mejor un paralelismo con el tan discutible *exemplum* 16, aquel del lobo que acusa a la zorra por robar siendo él un ladrón. Es decir, don Amor es tan desconfiable como el arcipreste al descubrir la verdadera faceta de aquel que será su próximo educando; porque al hacerlo está actuando como el lobo hipócrita del ejemplo: *lupus in fabula*. Aunque, como ha sucedido con el arcipreste al detentar la palabra, ahora que don Amor la dispone, él recurre a su habilidad discursiva para persuadir a su interlocutor con la verdad y autoridad que manifiesta tener en los asuntos amorosos, lo cual ya encubre la indignidad y desconfianza que sobrelleva en su persona:

las estrategias discursivas de don Amor «enloquecen» de tal modo al protagonista que ni siquiera la mejor de las «çiençias» (es decir, la doctrina cristiana que conoce tan bien) puede salvarle para evitar sus influjos perniciosos. Los ecos de su ataque teológico se esfuman de inmediato ante el subsecuente despliegue de recursos verbales de don Amor quien, aprovechándose a su vez en la autoridad del saber (como antes lo hizo el arcipreste), hace olvidar instantáneamente a su interlocutor la serie de peligros que el mismo acaba de enumerar. La acusación del arcipreste se basa en el argumento de que don Amor disfraza hipócritamente su saber para engañar y manipular a los incautos, pero lo irónico de la situación es que, eventualmente, estos incautos también

aprenden a servirse de las mismas mañas: «con palabras muy dulces, con gesto engañador, / prometen e mandan mucho los omnes con amor» (220bc). El propio arcipreste ha dado y seguirá dando muestras de sobra de que él mismo es uno de esos receptores «incautos» que bajo la influencia perniciosa de don Amor, ha aprendido a utilizar «fablares fermosos» para engañar a sus interlocutores (Palafox 115).

Pero el arcipreste tomará las consignas del que ahora es su educador a expensas de los “efectos perjudiciales” que conllevan las lecciones amatorias, como bien lo infiere la estudiosa en la cita anterior. Además, este mismo punto sustenta lo ya expresado por el arcipreste sobre el amor (de nuevo resulta irrefutable), o sea, aquello de que una vez caído en las garras del amor, es casi imposible librarse de éste, al menos, como lo ha dicho él mismo en varios casos considerados, uno se puede liberar después de experimentarlo (recordemos los *exempla* del joven que se quería casar con tres mujeres y el de las ranas que demandan un rey severo a Júpiter). Sin embargo, aunque con estas condiciones se alcanza a evidenciar lo observado por E. Palafox: “es precisamente por medio de la «subversión» textual del saber ejemplar como el autor del texto busca demostrar los peligros que encierra su recepción, debido a que quienes lo aprovechan y lo difunden no siempre lo hacen con fines muy loables” (102-103 n. 93),⁷⁹ Juan Ruiz no desea reducir importancia a las enseñanzas de don Amor; ya que con ellas demuestra su facultad artística de recrear sus modelos —imitar, adaptar y parafrasear—, que en este caso se trata de *carmina amatoria*. De ahí que tras de recriminar con elocuencia la actitud de inexperiencia

⁷⁹ Las observaciones hechas por la investigadora sobre una de las finalidades de la utilización que Juan Ruiz hace acerca del “discurso ejemplar”, en particular, de los *exempla*, se orienta, y en esto coincide con ella, hacia la crítica del “uso «ejemplar» que se hacía de estos relatos” (E. Palafox 100 n.89). Sin embargo, aunque ella habla de subversión textual, con esto no está implicando que el autor del *Libro* esté, explícitamente, parodiando dicho discurso, sino más bien infiere que lo que hace Juan Ruiz es una imitación estricta o formal, no siempre en términos paródicos (pues no hay que dejar de lado la importante tarea didáctica que realiza el yo hablante), porque la imitación bien puede tender a la parodia y está nunca concretarse —en cambio, decimos que estamos ante un caso de parodia cuando con la imitación se alcanza el grado de *subversión semántica* en el contenido textual imitado—; pero lo que sí podemos afirmar, es que la imitación está marcada con un tono muy claro de sátira.

del arcipreste, don Amor, desbordando sabiduría, opte por aceptarlo como discípulo: “Oye e leye mis castigos, e sabe los bien fazer; / rrecabdarás la dueña, e sabrás otras traer” (427cd).⁸⁰ En fin, el pretendido triunfo de don Amor en el supuesto debate contra el protagonista consiste, irónicamente, en no impugnar la acusación que aquel le ha hecho, sino en demudar su respuesta en un *ars amatoria*, en una palabra, ésta es la argumentación que seduce y convence al arcipreste, y por supuesto, ella también se instaura sobre el plano de los caracteres implícitos: no se descarta la confirmación de las consignas amoratorias por el lector.

En suma, el yo hablante, asentado en la figura del arcipreste, hace gala de su habilidad multifuncional en todo el episodio de la diatriba del arcipreste a don Amor, pues cumple con eficacia aquello que Juan Ruiz le ha impuesto, es decir, una variedad de tareas literarias a realizar: la moralización contra el “loco amor” (el yo hablante, asentado en la figura del arcipreste, realiza adecuadamente su papel en todo el episodio de la diatriba del arcipreste a don Amor, pues no sólo determina la actitud del protagonista hacia el objetivo que demanda el hilo narrativo: el pretendido reclamo de la inasistencia de don Amor para con el arcipreste; sino que modifica las circunstancias a conveniencia para adoptar una postura didáctico-moral durante todo el pasaje, esto es, se procura el objetivo de demostrar

⁸⁰ Es importante valorar las palabras expresadas por don Amor en estos versos, puesto que ellos remiten, sin duda alguna, al verso que el autor implícito ha dicho como un medio atractivo para sus lectores si tienden a la buena comprensión de su obra: “entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida” (64d); incluso, en este mismo verso, muy en el fondo se percibe una sutil reminiscencia de la postura ovidiana al presentar su *Ars amatoria* —pero que, no obstante, ironiza con la inexperiencia del arcipreste, evaluar lo subrayado: “Siquis in hoc artem populo non novit amandi, / hoc legat et lecto carmine doctus amet [...]. / *usus opus movet hoc: vati parete perito*”. Así que, en cierta forma, dicho verso enunciado por el autor implícito del *Libro* anticipa el arte de amar que ahora se exhibirá por boca de don Amor (quien asume claramente una posición de *doctor amoris*), y sobre todo, sustenta la propia existencia de este *ars amandi* ruiziano porque sobre él se incorpora un saber que se debe transmitir, pero, claro, siempre de manera artística, pues lo que muestra Juan Ruiz, antes que nada, es su capacidad literaria para recrear sus modelos, los cuales, como advertí con anterioridad, son *carmina amatoria*.

que el “loco amor” provoca muchos daños en los seres humanos tanto a nivel corporal como espiritual); la utilización alegórica del discurso a través de la incorporación del personaje don Amor, quien asume, después del alegato arciprestal, también una actitud docente, de *praeceptor amoris* —claro está, para el amor profano—; la introducción de relatos ejemplares propios del debate retórico, que en este caso son el centro de la recreación ruiziana y, por consiguiente, ilustran satisfactoriamente la argumentación proferida por el arcipreste; la narración que refiere y que guía la pretendida disputa retórica (el narrador en primera persona relata o, mejor dicho, refiere, lacónicamente el episodio de la visita de don Amor al arcipreste con estas formulas: “un omne grande, fermoso, mesurado, a mí vino. / Yo le pregunté quién era: Dixo...” (181cd); “Con saña que tenía fui lo a denostar: / díxel...” (182ab); “El Amor con mesura dio me rrespuesta / diz...” (423ab)); y la asimilación de la figura de protagonista debatiente (el arcipreste, una vez que determina la inculpación sobre don Amor, se adjudica la postura de confrontación, o sea, se da a la tarea de validar sus argumentos acusatorios), figura que más tarde, en la respuesta de don Amor, se debe deslizar con sutileza en la del discípulo que aprende del gran maestro, el *doctor amoris*, del arte de amar (el arcipreste, entonces, adopta la actitud de educando del dios del amor, cuando don Amor toma la palabra y él se acalla) y cuya enseñanza decaerá de inmediato sobre el siguiente episodio, aquel de don Melón y doña Endrina, en el que se relativiza un triunfo amoroso sobre la base de los principios adquiridos en la docta lección amatoria —el sentido de relatividad surge de las funciones que se le atribuyen, allí, al yo hablante, pues no hay que olvidar que salta también en él una figura moralizante (v. *supra* Cap II, “la autobiografía amorosa”)—, principios muy sumariamente confinados en la máxima del dios del amor: “castiga te castigando, e sabrás a otros castigar” (574d).

En fin, esto se puede resumir más escuetamente de la siguiente manera: para conformar el episodio de la visita de don Amor al arcipreste, lo que en sí realiza Juan Ruiz es una recreación artística de diversas formas literarias (por supuesto, todo confinado en la *imitación* de un discurso ejemplar de que consta el episodio de la visita de don Amor al arcipreste), dicho con más precisión, él imita y adapta un discurso alegórico; imita y parafrasea un discurso didáctico de orden moral-religioso; imita y adapta un discurso retórico de disputa, más bien recursos peculiares de éste (fórmulas, actitudes debatientes, situaciones de confrontación, etc.); e imita, adapta y parafrasea un discurso amatorio.⁸¹ En dichos discursos su yo hablante adopta la figura correspondiente: en el primer caso se tiene un yo narrador o guiador del discurso; para el segundo, un yo didáctico; un yo disputante se tiene para el tercero; y para el último, un yo discípulo (de don Amor, el *preceptor amoris*). Ahora bien, aunque la distinción de los discursos puede identificarse literariamente, esto no implica una inconexión entre ellos, por el contrario, se observa que guardan dependencia

⁸¹ Con base en esta consideración sobre el trabajo ruiziano de reelaboración de modelos, se puede notar un uso generalizado de la imitación, por lo que se advierte que la imitación ruiziana es la base o el fundamento esencial para la adaptación, la paráfrasis y, sin pérdida de generalidad, para la parodia misma. Y en este sentido se observa con claridad que la imitación hecha por Juan Ruiz a sus modelos no es un simple calco de éstos, por el contrario, él los imita “alterando” poco o mucho, es decir a conveniencia, su sustancia textual. Lo que significa que Juan Ruiz está en la práctica de la *imitatio cum variatione*. Y dentro de estas variantes imitativas ejecutadas se encuentra un tipo particular: la *oppositio in imitando*, la cual, en el caso de la imitación del discurso retórico de disputa, es extraordinaria, pues, aunque se da vuelta desde el discurso antiamatorio del arcipreste hasta el discurso amatorio del dios del amor, no existe una oposición de los argumentos respectivos, y por lo tanto, no se establece, en concreto, un debate. Ahora bien, ya advertí que en el episodio de la visita de don Amor al arcipreste no se efectúa una parodia del discurso ejemplar (v. *supra* n. 79), sino una imitación formal de éste que abarca la adaptación de relatos ilustrativos, los cuales adquieren el carácter de *exempla*. Así que, en cuanto a la aparente confrontación de ideas en dicho episodio, se deduce, de las observaciones de más arriba, que Juan Ruiz sólo imita manifestaciones propias, fórmulas, del discurso retórico de una disputa, sobre todo, esto se percibe por la actitud debatiente que toma el arcipreste desde el inicio de ese episodio. Sin embargo, como ya lo vimos, esta postura se diluye cuando don Amor detenta la palabra, porque las desubicaciones discursivas hechas por los dos personajes en cuestión marcan la estrategia literaria de Juan Ruiz, es decir, éstas tienen la finalidad de validar los argumentos alegados por cada uno de ellos (la didaxis moral-religiosa y la erodidaxis, respectivamente), en una palabra, tienen el cometido de evitar el enfrentamiento de sus discursos. Entonces, con esas desubicaciones, lo que se logra es, solamente, la imitación de elementos característicos de aquel discurso retórico y, por consiguiente, no existe la subversión semántica de un debate a partir de las posturas discursivas atribuidas a ambos personajes, puesto que, dicho con precisión, no se lleva a cabo alguno, o sea, no se parodia al antedicho.

mutua entre sí al definirse como conformantes de un discurso mayor: el discurso ejemplar que constituye el episodio de la visita de don amor al arcipreste. Por consiguiente, esta dependencia resulta ser uno de los factores de búsqueda de unidad en el episodio, además de que señala un aspecto ruiziano en la recreación de modelos.

APÉNDICES

APÉNDICE A

Una doble y congruente —aquí congruente, se entiende en el sentido de la visión jerárquica del mundo que persiste en la mente del español medieval— relación de oposición que establece Juan Ruiz en *Libro*, en torno al bien y al mal, es aquella de la Virgen (y por tanto de Dios) contra el amor y contra la muerte. La Virgen María, expresa sinceramente el autor implícito, “de todo bien es comienzo e rraíz” (19a); y lo reitera hacia el final de la obra: “Por que Santa María, segund que dicho he, / es comienzo e fin del bien” (1626ab). Mientras que para el amor el protagonista vitupera al personaje alegórico, don Amor, por ser raíz del pecado —mal— a través de la codicia: “De todos los pecados es rraíz la cobdicia: / ésta es tu fija mayor” (218ab). Y con respecto a la muerte el reproche que manifiesta éste, en el planto por la muerte de la alcahueta, es más admonitorio porque la muerte es adversaria del mundo: “Enemiga del mundo, que no as semejante” (1520c); y como consecuencia, es raíz de todo mal: “Enemiga del bien, en el mal amador” (1551a).

Por otra parte, las dos invectivas del protagonista contra estos dos últimos conceptos personificados —estrofas 182-422 hacia don Amor y 1520-1568 hacia la muerte— tienen un mismo matiz por ser raíces del mal y Juan Ruiz los pone en relación de equivalencia: “Juan Ruiz vuelve a usar el mismo recurso que en la *pelea* con don Amor, apostrofando directamente a la muerte personificada, pero también hablando de ella directamente en tercera persona como de un acontecimiento físico” (Gybbon-Monypenny, *Libro* n. ests. 1520-1568). Aunque más tarde, irónicamente, el amor es reivindicado de manera enfática cuando el arcipreste se declara humilde discípulo de don Amor: “Señor, tú me oviste de pequeño criado; / el bien, si algo sé, de ti me fue mostrado; /de ti fui aperçebido e de ti fui castigado” (1261abc). Y bien, a pesar de hacer esta notable equivalencia en la reconvención

contra la muerte, Juan Ruiz parece crear deliberadamente, por un lado, nuevas relaciones de oposición y por otro, de equivalencia —lo mismo sucede si se parte, por ejemplo de la diatriba a don Amor o de las características del dinero o bien de las afirmaciones del arcipreste sobre el destino astrológico.

De oposición, por ejemplo, se tiene entre amor y muerte —compárense las estrofas 431-435 con aquellas otras en 1546-1549: “La acción destructora de la muerte” acaba, como lo señala F. Rico, con aquellas “cualidades físicas como la belleza, la fuerza y la *fechura* o prestancia y también a cualidades morales [...]. Son las cualidades que don Amor recomienda a su discípulo” (“El tema” 64). Por lo que se refiere al dinero, la muerte tiene una potencia transformadora como éste, pero opuesta. En principio, el protagonista expresa que con la muerte “la salud e la vida muy aína se muda” (1532a) y que todo para el hombre cambia: “Eres en tal manera del mundo aborrida / que por bien que lo amen al omne en la vida, / en punto que tú vienes con tu mala venida, / todos fuyen dél luego, como de rres podrida” (1525); “Fazes al mucho rrico yazer en gran pobreza; / non tiene una meaja de toda su rriqueza; / el que bivo es bueno e con mucha nobleza, / vil fediondo es muerto, aborrida villeza” (1528); y, aún más, se “pierde luego la fabla e el entendimiento” (1535a). Por el poder del dinero todo cambia también para el hombre (como lo hace el poder del amor: estrofas 156-159 y 400): “Por dineros se muda el mundo e su manera (511a), advierte don Amor al arcipreste —notar aquí como se ha invertido la posición, en la diatriba el amor es acusado de transformar al hombre, en una palabra, de enfermarlo, el dinero lo transforma hacia la otra dirección: el goce—, sólo que en sentido opuesto al de la muerte: “Mucho faz el dinero e mucho es de amar: / al torpe faze bueno e omne de prestar; / faze correr al coxo e al mudo hablar / [...]. Sea un omne nesçio e rrudo labrador, / los dineros le fazen fidalgo e sabidor” (490-491a); incluso, hace imposibles porque da salvación eterna: “Si tovieres

dineros, avrás consolaçión, / plazer e alegría, del papa rraçión; / conprarás paraíso, ganarás salvación / do son muchos dineros está mucha bendición” (492); y hasta libra de la muerte: “Yo vi fer maravillas do él mucho usava: / muchos meresçían muerte, que la vida les dava” (498ab).

Ahora bien, es importante observar que el planto a la muerte de Urraca se vincula estrechamente también con el “enxienplo de la propiedat quel dinero ha”, puesto que ante la muerte del rico sobresalta la avaricia de los clérigos y “la avidez con que los parientes se lanzan sobre la herencia, con los olvidos de los sufragios por el difunto” (Rico 62) — planto, estrofas 1531-1541; “enxienplo”, 506-507. Esta reiteración de la actitud de los vivos ante los muertos ricos se marca explícitamente por el “cras”, “cras” del ave agorera: el cuervo. Juan Ruiz hace de estas onomatopeyas un juego de palabras con su homónima “cras” —“que quiere decir ‘mañana’ en latín y en español antiguo” (Lida, *Libro* n. est. 1530)— y una comparación de los cuervos con los hombres (muy en particular con los eclesiásticos, hombres y mujeres; ver la estrofa 1256 para el caso de las monjas), claro, en el sentido de ser ave carroñera como lo advierte J. Corominas: “Hay juego de palabras entre cras, ‘mañana’, y el cras de las aves graznantes, y comparación de los frailes [y parientes en luto] de hábito oscuro con los cuervos negros que devoran el cadáver” (*Libro* n. est. 507). Este “juego de palabras se encuentra en la poesía didáctica anterior a Juan Ruiz y debió ser común [...]. El poeta repite el equívoco en 507cd y 1256c” (Lida, *Libro* n. est. 1530).

Otro punto de relaciones que parte de este planto es la equivalencia, en grado hiperbólico, de la muerte con el diablo y con el pecado (como antes ya se ha hecho con el amor: por ejemplo, en la estrofa 199, donde se hace indirectamente a través del *exemplum* de las ranas que pidieron un rey severo a Jupiter, y también en las estrofas 399-400 y 405: “Das muerte perdurable a las almas que fieres” (399a); “Estruyes las personas, los averes

estragas; / almas, cuerpos e algos, como huerco las tragas” (400ab); “Natura as de diablo, adó quier que tú mores” (405a), se le relaciona de manera directa con el diablo y, por supuesto, en la digresión sobre los pecados capitales se vincula con el pecado). “Aunque Juan Ruiz denomina a la muerte «enemiga del mundo» (1520c), aparece más y más como la encarnación del pecado y como la amenaza de eterna condena [...]. Su sentido como símbolo del pecado en esta nueva estimación de la muerte no admite dudas: «Tu morada por siempre es infierno profundo» (1552a); «Muerte por ti es fecho el lugar infernal» (1553a). En definitiva, parece justificado afirmar que la muerte es ya aquí encarnación del pecado, diablo que afrenta a la humanidad, y aun al mismo Dios como hombre: «La su humanidad por tu miedo fue triste; / la deidad non te temió, entonce non la viste»” (Urbina 38 y 40).

Sin embargo, Juan Ruiz hace patente que Dios está más allá de la muerte con la expresión sentenciosa del protagonista: “tú’l mataste una ora, él por sienpre te mató” (1558d); y así lo estará también del amor y del destino. No obstante, él mismo señala, acerca del destino de los hombres, un hecho inexorable cuando fallecen dos de sus amadas, aunque siempre con relación al pecado, puesto que ningún ser humano muere sin haberlo cometido: “Como es natural cosa el nasçer e el morir, / ovo por mal pecado la dueña a fallir” (943ab); “a morir han los onbres que son o serán nados; / Dios perdone su alma, e los nuestros pecados” (1506cd). Es decir, él señala la relación intrínseca entre destino y muerte como un hecho natural y como natural es también la relación entre el amor y el destino, claro, expresamente, el destino deparado por los astros: “quel omne, quando nasçe, luego en su nasçiençia, / el signo en que nasçe le juzgan por sentençia” (123cd); “qual es el asçendente, e la cosntellaçión, /, del que nasçe, tal es su fado y su don” (124cd). Por lo tanto, como de la muerte nadie puede escapar y como al destino nadie puede cambiar, pues

“en lo que Dios ordena, en commo ha de ser / segund natural curso, non se puede estorçer” (136cd), entonces, de la ley natural de amar tampoco nadie puede evadirse —el mismo arcipreste que nació bajo el signo de Venus es el caso: “Muchos nasçen en Venus, que lo más de su vida / es amar a las mugeres, nunca se les olvida [...]. / En este signo atal creo que yo nasçí” (152ab-153a), así pues, como si estuviera envuelto de un espíritu goliardesco y primaveral, “ergo militemus / simul Veneri”, el arcipreste por su naturaleza tiene que participar alegre también del suceso que describe: “los omnes e las aves e toda noble flor, / todos van rresçibir cantando al Amor” (1225cd). Lo que significa que todo lo natural es designio de Dios y, por consiguiente, inalterable.

Así, de la aceptación del suceso natural (las relaciones duales: amor/ destino; destino/ muerte y muerte/amor) como hecho de Dios, éste está por encima de todo; pero parece estar más en oposición que en equivalencia con cada una estas “fuerzas” universales que dominan al hombre: “Yo creo los estrólogos verdad, natural mente; / pero Dios, que crió natura e açidente, / puede los demudar e fazer otra mente” (140abc). En suma, Juan Ruiz, en su juego irónico, únicamente *parece* decirnos que cada una de estas fuerzas es causa, “rraíz”, del mal a pesar de ser producto de Dios; mientras que para sus consecuentes son los efectos de éstos quienes inducen al pecado o, mejor dicho, al mal. Sin embargo, también advierte, a veces con las acciones del protagonista o a veces con las palabras de éste, que se puede obtener gran placer con alguno de ellos.

APÉNDICE B

De los significados de “buen amor” y “loco amor” que se dan en el prólogo, J. Cejador acepta el “buen amor” como el ‘amor de Dios’ y para justificar la aplicación que se hace del término en la estrofa 933, aquella de la asociación del “buen amor” con la alcahueta, él advierte que Juan Ruiz lo hace de manera humorística: “Es salida humorística y desenfadada del Arcipreste, pues iría contra lo bien asentado por él mismo; parécese a la que tuvo en la Introducción cuando dijo que hasta los seguidores del loco amor sacarían provecho de su libro. Así añade *e por desir razón*, esto es, porque realmente el libro trata del *Buen Amor* que es el de Dios” (*Libro* n. est. 933). Con el mismo sentido de amor divino L. Spitzer, T. Hart y F. Chappechi lo conciben. El primero ve la utilización del término en esta estrofa como lo observa el anterior crítico: “Cejador interpreta acertadamente la estrofa entera” (“En torno al arte” 110 n. 21) y lo confirma, en general, con la siguiente aseveración: “El autor del *Libro de buen amor* está enseñando el «buen amor», la caridad cristiana, aunque a menudo parezca demasiado indulgente en su actitud hacia el pecador que se aferra al «loco amor»: esta pecaminosidad la ejemplifica ofreciéndose, con excelente humor, como el autor real de aquello de lo que se creía capaz en potencia” (“Sobre el *Libro*” 112).

Por lo que se refiere a la posición de T. Hart, él atribuye el “buen amor” al ‘amor de Dios’ por medio del concepto agustiniano de *caritas* y propone que en la obra se desarrolla como tema fundamental la oposición entre *caritas* y *cupiditas*: “El tema central de su libro es la oposición entre caridad y codicia, o, para usar sus propios términos, «el buen amor de Dios» y «el loco amor deste mundo». Pero hay que confesar que en el libro la naturaleza de la oposición está un poco velada por el hecho de que la codicia recibe mucho más atención que la caridad” (*La alegoría* 63-64). Y en cuanto al tercer estudioso, F. Chappechi, él opina

con base en el análisis de las estrofas 932 y 933 que Juan Ruiz utiliza el término sólo para encubrir al tema de amor profano que, en realidad, se está tratando:

Dunque, l'Arcipreste diede al suo libro «de cantares» il titolo di *Buen Amor* per amore della vecchia mezzana Urraca e per dichiararne l'argomento. È difficile dire, dopo questa sconcertante asserzione, in che cosa il «bueno» si differenzi, sostanzialmente, dal «loco amor»: la più prudente conclusione porterebbe a riconoscere, almeno, che l'Arcipreste si diverte a disorientare il lettore; ma, in verità, non v'è ragione di giungervi, poiché il buen amor, nel titolo come nella sostanza del libro, non é che una lustra, un velo assai liso, bene spesso anzi lacerato, che non adombra neppure le schiette fattezze della statua profana che gli si é voluto far ricoprire (*"Il Libro"* 64).

Por su parte, R. Menéndez Pidal y F. Lecoy acercan el "buen amor" al amor cortés. R. Menéndez Pidal, centrado específicamente sobre las estrofas 932 y 933, parte de la consideración cortés de "buen amor" que se encuentra en el *Poema de Fernán González*, aquel "amor puro, ordenado y verdadero, capaz de inspirar nobles acciones" (*Poesía árabe* 111) y que también se acepta como "paz y concordia" y "de grado". Él afirma que éste se opone al "loco amor", aquel "desordenado, vano y deshonesto", y que Juan Ruiz se sirve de estos conceptos para declarar la intensión moral de su obra, no obstante, aclara, que lo único que se pretende es mostrar la "ciencia" del "loco amor": "ésta es la verdadera ciencia que se ha de buscar en el *Libro de buen amor* [...]. De este modo el nombre del libro es, precisamente, todo lo contrario de lo que debería ser" (*Poesía árabe* 112). Para F. Lecoy es claro que "buen amor" es amor profano como aquel de los poetas líricos franceses, el «fine amour» y para Juan Ruiz, según el estudioso, el 'amor de Dios' es el término que usa en las estrofas 904 y 1503, o sea, "limpio amor":

Jamais dans l'oeuvre de Juan Ruiz, *Buen Amor* n'est employer pour désigner indubitablement l'amour divin, l'amour pur de toute *charnalité*; le term qu'emploie dans ce cas notre auteur est *limpio amor*, qu'il oppose á *loco amor*, cf. 904d 1503c. Dans un passage de la préface en prose seulement p. 3, l. 10, on trouve le *Buen Amor de Dios*; mais l'auteur venait, á la ligne précédente, d'employer l'expression *cuerpo limpio* (*Recherches* 361).

Otro crítico que asocia el “buen amor” con el amor cortés, pero en consideración con el amor *udrí* de los poetas árabes, es F. Márquez Villanueva. Él aproxima el término ruiziano en sentido cortés porque encuentra que “el *buen amor* del Arcipreste designa en realidad todo un encuadre conceptual de la experiencia amorosa que coincide a grandes rasgos con el que hemos visto funcionar en los provenzales y en el tratado del Capellán” (“El buen amor” 277), por supuesto, en los términos provenzales de *amor mixto* y *amor puro*: “Diríase que el terreno propio de Juan Ruiz es aquel *amor mixto* cuya naturaleza no difería en el fondo de la del *puro* y con el que Andrés [el Capellán] terminaba por legitimar como *buen amor* todo deseo suscitado en una persona de alma refinada” (“El buen amor” 279) Sin embargo, agrega que Juan Ruiz sólo coincide parcialmente con los poetas provenzales, pues es más completo en el tratamiento del “buen amor”:

Decir que el *buen amor* es, a secas, el amor cortés, convencionalismo habitual durante siglos en la lírica europea, es una media verdad que no conduce a ninguna parte. Ciertamente que existe entre ambos una semejanza de grandes líneas, pero lo que se da de suelto y a retazos en tal o cual trovador cortés se da íntegro, articulado y consciente en Juan Ruiz [...]. En el núcleo de su doctrina hay, además, una aceptación humana de lo sexual cuya franqueza y eficacia artística hemos visto ya cuanto se aleja incluso de los provenzales (“El buen amor” 284).

Así es la situación, para F. Márquez Villanueva, aunque se noten las influencias de las ideas cortesanas del amor en el “buen amor” del *Libro*, sobre todo, en el valor que motiva el deseo sexual, estas influencias no lo explican; así pues, este crítico “supone que Juan Ruiz conocería la tradición árabe del amor refinado, a través de Ibn Hazm o de las resonancias populares del *Collar de la paloma*; así que *buen amor* es el amor sexual idealizado, mientras que el *loco amor* es el mero deseo instintivo y desenfrenado” (Gybbon-Monypenny, “Estado actual” 593).

Hay estudiosos de la obra que consideran el “buen amor” en términos corteses o divinos, según sea el contexto para determinarlo. Entre estas opiniones está la de M. R. Lida, quien sostiene que “basta leer el *Libro* para percatarse de que *buen amor* significa siempre ‘buen amor’, que en su grado más valioso se aplica a Dios y sus preceptos, y en grado menos valioso al amor profano entendido como amor cortés (155 ss.), es decir, suscitador de valores morales, el *honesto amare* del Capellán Andrés, despreciable en relación con Dios, como todo lo mundano, pero no malo en sí, no por lo menos para todo moralista, como lo es sin atenuantes el *loco amor*” (*Estudios* 39). Además de declarar esto, la estudiosa, en su nota 33, cita ejemplos donde se muestra la aplicación del “buen amor” como ‘amor de Dios’ y como amor cortés: como ‘amor de Dios’, además de los casos del prólogo donde aparece el término, “buen amor” es dado, en términos divinos, en las estrofas 13, 1507 y 1503. Como amor cortés se tienen las estrofas 443, 932 y 1630.

Existen tres posturas más amplias en cuanto al significado del “buen amor”, son aquellas de G. Sobejano, G. B. Gybbon-Monypenny y B. Dutton. Estos tres críticos siguen métodos análogos en sus estudios, en primer lugar buscan en obras literarias, anteriores y posteriores al *Libro*, como el “buen amor” es usado y significado, y con base en este resultado deducen un posible significado del término ruiziano en las 16 ocasiones en las que éste aparece. Y como es de esperarse, todos ellos lo encuentran envuelto de gran ambigüedad.

Por lo que respecta al trabajo de G. Sobejano, en éste se determinan tres tipos de asociaciones: “buen amor” como ‘amor de Dios’, ‘amor humano’ y ‘buena voluntad’. De los 16 casos 10 son “de significación determinada y 6 de significación indeterminada” (“Escolios” 442). Dentro de los determinados se tienen los dos fragmentos del prólogo que se refieren al “buen amor” y son entendidos, obviamente, como ‘amor de Dios’; las estrofas

611, 1452, 1331 y 1578 lo significan como ‘amor humano’; y en las estrofas 443, 1507, 932 y 1630d el término adquiere el significado de ‘buena voluntad’. Mientras que con indeterminación se tiene lo siguiente, en la polémica estrofa 933 el “buen amor” puede adquirir los tres significados; y, como ‘amor de Dios’ o ‘amor humano’, las estrofas 13, 18, 66, 68 y 1630a. Por lo que G. Sobejano deduce: “El resultado de este balance es sencillamente que la expresión «buen amor» designa objetos de amor heterogéneos y que, en 5 casos al menos, resulta equívoco el objeto de ese «buen amor». Conclusión, en verdad, desconcertante” (“Escolios” 442). Los significados de cada uno de estos conceptos son expresados por el crítico en esta forma: el ‘amor de Dios’ es “el amor puro y verdadero de Dios sobre todas las cosas y de todas las cosas en Dios y por Dios” (“Escolios” 432). El ‘amor humano’ es aquel que se

proporciona al hombre a través de un arte, la felicidad y la alegría. Este «buen amor» que da alegría no es el amor cortés del mundo caballeresco, a lo menos en sus manifestaciones extremas de servidumbre a la mujer, distancia, formulismo, idealización neoplatónica, lealtad hasta la muerte, latente adulterio, etc. [...]. No es el «buen amor» un amor de alta espiritualidad ni un amor dominado por los sueños pecaminosos de la carne o por las leyes universales y genéricas de la carne. Es el amor hecho de deseo y de recreo, de arte y de medida. Un amor que embellece, alegra y felicita al hombre (“Escolios” 446-447).

Además, para enfatizar más la diferencia entre el amor cortés y el ‘amor humano’, agrega que en España hay casos concretos de amor cortés en los cancioneros del siglo XV donde se puede ver con claridad, por ejemplo, que no hay “entre el amor de Macías y el de don Melón a doña Endrina (o del Arcipreste a doña Garoza) más que una relación lejana, basada en el fin sexual que subyace a todo amor humano” (“Escolios” 446 n. 21). En cuanto a la ‘buena voluntad’, simplemente la reduce a ‘amor humano’ por su calidad de “afecto”, “generosidad” y “de grado”. Así, en consideración con estas tres acepciones y con

los resultados de su búsqueda sobre la aplicación del término en obras anteriores al *Libro* (Berceo, el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre*, en las que encuentra, en términos generales, «buen amor» como ‘buena voluntad’), G. Sobejano concluye que el «buen amor» que utiliza Juan Ruiz en su libro es en el sentido de ‘amor de Dios’ y ‘amor humano valioso’: “Y, en efecto, ambas cosas. Pero ¿a cuál de los dos amores dedicó su obra?” No obstante, esta incógnita, él insinúa que el ‘amor humano’ es compatible con el ‘amor de Dios’ por lo que se puede oponer como aquel al “loco amor” (“Escolios” 447).

Por su parte, G. B. Gybbon-Monypenny en su estudio sobre el “buen amor” deduce cuatro tipos de asociaciones, a saber: (i) “buen amor” es ‘amor de Dios’; (ii) “buen amor” puede ser el *Libro*; (iii) “buen amor” es simpatía; y (iv) “buen amor” es un concepto establecido y aceptado convencionalmente. En el caso (i) se trata de los dos pasajes del prólogo donde se encuentra el término, la asociación es clara, siempre que se considere la versión completa del *Libro*, y se refuerza por el uso del artículo definido sobre el “buen amor”, es decir, con el artículo que se antepone a la frase adjetivada “buen amor”, a ésta se le quita su carácter genérico; además, por el hecho de que “the author is also pointing a contrast with «el loco amor deste mundo» (Ducamin, 3) or «el amor loco del mundo» (Ducamin, 5)” (“«Lo que buen amor»” 16). Para el caso (ii), en las estrofas 13, 18, 68, 933 y 1630 se alude una relación del “buen amor” con el *Libro* mismo, sin embargo, en ellas no se encuentra ninguna indicación del significado del término; por tanto, “there is liable to be some intentional ambiguity we are warned to expect by Juan Ruiz’s general love of plays on words, and in particular by the pun in stanza 1630” (“«Lo que buen amor»” 15). La asociación que se hace en (iii) es compleja y ambigua; se realiza en la estrofa 932. En principio, “buen amor” es entendido aquí como simpatía y hay ejemplos de aplicación del término en este sentido en cancioneros del siglo XVI; pero como esta estrofa complementa

a la siguiente, se genera, entonces, un desconcierto a la hora de relacionar el “buen amor” con el *Libro* en esta contigua estrofa: “The author has made Trotaconventos choose this ordinary term of endearment (in contrast to the rude names previously listed) quite unwittingly; the *double entendre* which Juan Ruiz establishes in stanza 933 for the benefit of his public refers once more to the interpretation of the *Libro* as a whole, the only additional clue as to its meaning being the close association with it of the *alcahueta*” (“«Lo que buen amor»” 15).

Por lo que se refiere al resto de los casos, las estrofas 66, 443, 1331, 1452, 1507 y 1578, donde “buen amor” no tiene artículo, se encuentra que éste es considerado como un término abstracto ya hecho y con sentido convencional tomado de los poetas provenzales y franceses, que lo usan como *bona amors* o *bone amour* (“«Lo que buen amor»” 17). Luego de esta determinación de significados para el “buen amor”, G. B. Gybbon-Monypenny pasa a examinar textos en los que aparecen aquellos términos que designan al nuestro, en primer lugar, él encuentra que, en España, sólo en el *Poema de Fernán González* el “buen amor” es usado de manera cortés; en segundo, él no logra localizar textos en los cuales el “buen amor” tenga un sentido religioso o moral (de esto concluye que el término raramente se presenta); por último, en su búsqueda, él encuentra que los términos cortesés, *bona amors* y *bone amour* son sinónimos del término cortés *fin amor*, puesto que los poetas los usan sin ninguna aparente distinción de significado: “*Bona amors*, then, synonymous with *fin amor*, generally meant what we now refer to as courtly love, in others words a forma of sexual love which was held in high esteem by the poets, whatever exact meaning they gave to the term” (“«Lo que buen amor»” 19). Así, aceptando la sinonimia de los términos y considerando el significado de *fin amor* como amor sexual, este crítico señala que, aunque no está plenamente determinado que Juan Ruiz haya tomado el término de la

literatura cortés con el sentido que él le da o que quiere dar a entender, se tiene que advertir el hecho de que el tema dominante es el amor sexual en el *Libro*; además de que otras formas posibles como la caridad y el amor fraternal ni siquiera están discutidos o descritos. Y en cuanto al ‘amor de Dios’, en principio, Juan Ruiz no lo refiere en lenguaje cortés como se da en la poesía religiosa de Guillermo Lull.

Ahora bien, si se supone que el *Libro* está concernido al ‘amor de Dios’, entonces lo debe estar a un resultado moral, en este caso, la elección entre el ‘amor de Dios’ y la persecución del sexo opuesto; sin embargo, es ya bastante notorio que en la obra ruiziana la búsqueda carnal ocupa un gran espacio, por tanto, “it seems logical to conclude that Juan Ruiz chose *buen amor* as title of his work believing that it meant, and would be taken to mean, the pursuit of women as extolled by the poets” (“«Lo que buen amor»” 23). En fin, con esta aproximación del término cortés *fin amor* al “buen amor” de Juan Ruiz, G. B. Gybbon-Monypenny concluye: “Juan Ruiz’ intention is to show that the *buen amor* of the poets is in reality the *loco amor* of the moralists” (“«Lo que buen amor»” 24).

Por último, B. Dutton, en sus dos artículos sobre el asunto del “buen amor”, “«Con Dios en buen amor»: a semantic analysis of the title of the *Libro de buen amor*” (1966) y “«Buen amor»: its meaning and uses in some medieval text” (1970) —el segundo es una extensión del primero—, se basa, en parte, en el trabajo de G. B. Gybbon-Monypenny y logra desarrollar más ampliamente las ideas que aquel estudioso deduce. B. Dutton realiza una búsqueda de la utilización del “buen amor” en obras españolas anteriores y posteriores a la obra ruiziana y concluye que el “buen amor” se manifiesta como: (1) ‘amor de Dios’, en Berceo y López de Ayala; (2) caridad y amor fraternal, en López de Ayala y el *Poema de Yuçuf*; (3) amor cortés, en el *Poema de Fernán González* y el *Cancionero de Palacio*;

(4) simpatía, en obras de los siglos XV y XVI; (5) la frase “buen amor” relacionada con (2), en obras de los siglos XIII y XIV (“«Buen amor»” 103).

En lo referente al “buen amor” usado en el sentido moral o religioso verifica que hay acepción en dicho sentido en obras de Berceo, López de Ayala y el *Libro de Alexandre* por lo que esto “invalidate Gybbon-Monypenny’s assertion that the term is not used in religious o moralistic texts” (“«Con Dios»” 167). Y todavía más, el crítico encuentra que como ‘amor de Dios’ se hallan casos donde la expresión aparece sin artículo como en Berceo, que no se lo antepone al “buen amor” y, no obstante, con él se quiere significar “love of God and man and yet he does not seem to have felt any association with courtly love” (“«Con Dios»” 166), incluso, aun en el lenguaje cortés de los poemas religiosos de G. Lull, el uso del término es sin artículo y esto es ya significativo.

En seguida, B. Dutton pasa a la búsqueda del uso del término *bon’ amor*, aludiendo, como G. B. Gybbon-Monypenny, ya un acercamiento con el “buen amor” ruiziano en diferentes texto provenzales y catalanes (y aun castellanos), con la cual establece:

It thus appears that in a religious, moral or social sense (all Christian values) *buen amor* and *bona amor* have as their opposite *mala amor*, whilst in a sexual sense, that is as courtly love, *buen amor* is already part of *mala amor* (i. e., Augustinian *amor mundi*), dismissed as *loco amor* or *fol’ amor* by the moralists. From religio-moralistic point view, *buen amor* can only be *amor celestial* or *amor natural* as exclusively used by Riquier, whereas any sexual or even non-religious love (i. e., *amor mundi*) is dismissed as *mala amor*. The specifically sexual *buen amor* = courtly love is termed, with no distinction as to degrees of refinement, *loco amor*, *fol’ amor* (“«Buen amor»” 109).

Sin embargo, advierte que se debe dejar claro que en Juan Ruiz el uso del término no es como en aquellos casos literarios observados, excepción hecha en el título del *Libro de buen amor* y de “the intentional juxtapositions of term’s exclusive meanings” (*idem*). Este punto es importante para B. Dutton, pues de éste desprende la observación de que Juan

Ruiz explota la ambigüedad que subyace en el “buen amor” como oposición a “mal amor” y en “buen amor “ como amor cortés, ya que, según el crítico, Juan Ruiz está consciente de las implicaciones que se desprenden de la lectura del *Libro*, y no de escucharla: “The reader naturally tends to miss the point, but hearer would not. The fact that we read the book instead of hearing it enables this pun to lead to the ambiguities indicated above. (The exploitation of graphical puns that are only partially homonymic in speech might lead to the view that Juan Ruiz was thinking of readers rather than hearers as he wrote)” (“«Con Dios»” 167). Esta hipótesis la fundamenta con la distinción que hay entre el “buen amor” que se opone al “mal amor” y el “buen amor” entendido como amor cortés, que, para B. Dutton, radica en un aspecto fonético (“phonemic”): en el primer caso se indica con un nivel tónico [‘buen a ‘mor]; en el segundo, como un caso proclítico [buena ‘mor], se trata de un “misnomer” que a nivel gráfico debería escribirse *buenamor* (“«Con Dios»” 167-168). Así, una vez establecida la distinción, ésta le permite a Juan Ruiz llevar a cabo una serie de juegos de palabras sobre todos los niveles de escritura, explotando todos los significados del término.

Por consiguiente, para B. Dutton el “buen amor” puede ser visto como: (i) el nombre del *Libro* (una ambigüedad en sí misma, es decir, un juego conceptual); (ii) un término de simpatía; (iii) “de buen amor” = “de grado”; (iv) amor cortés (donde únicamente *buen* identifica un tipo de amor); (v) “buen amor” opuesto a “mal amor”, esto es, el ‘amor de Dios’, y también se puede entender como caridad. Ahora bien, como siempre es posible establecer relaciones entre estos puntos, el crítico reduce el significado del término a dos casos: “(i) the love of God, and consequently charity, brotherly love and (ii) the courtly love of the poets, *loco amor*. The first kind of *buen amor* is good in the same sense as *buenas obras*, but in the second it is simply a label for courtly love” (“«Buen amor»” 111).

Bajo estas consideraciones, B. Dutton realiza el análisis de las estrofas que contienen el “buen amor” y encuentra, por ejemplo, que Juan Ruiz crea complejidad y confusión deliberadamente en las estrofas 932 y 1630, en las que explota esta identidad gráfica haciendo un juego conceptual entre “buen amor” entendido como simpatía y como el nombre de su libro, en el caso de la primera estrofa; y como “de grado”, amor cortés y título del *Libro*, en la otra. Finalmente, B. Dutton establece estas conclusiones:

a) Juan Ruiz explota cada tergiversación y giro de significado en el “buen amor”; lo hace para resaltar su creencia de que “buen amor” es un nombre equívoco y aceptado (“misnomer”), moralmente peligroso cuando se considera como amor cortés. Es por eso que Juan Ruiz reconoce la contradicción que implica desde el punto de vista moral y religioso, y como es de suponerse, en su obra manipula cada giro semántico. “This produces a sort of Empsonian analysis of multiple ambiguity *avant le fait* and it is a tribute to his originality and genius that we must have recourse to the modern linguistic in order to tabulate the manner of his achievement” (“«Con Dios»” 174).

b) El objetivo del *Libro de buen amor* es lo que señala G. B. Gybbon-Monypenny: mostrar que, en realidad, ese “buen amor” de los poetas no es sino el “loco amor” de los moralistas; “but the manner in which Juan Ruiz achieves this objective is, I believe, far more subtle than Gybbon-Monypenny’s article leads one to suppose” (“«Con Dios »” 175): “Gradually Juan Ruiz make the reader more and more aware of what a misnomer *buen amor* is for the courtly love of the poets. The naïve, like Trotaconventos, are misled by the label *buen*, which seems to give moral approval to *amor*, itself understood in a rather gross manner. What the term means depends on the education and social attitudes of the hearer. A plebeian will understand it as agreeable dalliance and sensuality, a member of the new literate courtier class as courtly love, and a man of the religion as the true love, that is of

God, and as charity which is the expression of the same love among men” (“Con Dios” 174).

c) El término no es raro en la literatura (castellana) como lo afirma G. B. Gybbon-Monypenny; ejemplos bastante significativos aparecen en las obras de Berceo y López de Ayala.

d) “The term is incongruous, and hence in a Bergsonian sense, funny, as a name for courtly love, sexual love, and the calling his book *Libro de buen amor*, and talking of *buen amor* in all its meanings and in all sorts ambiguous context, the moral danger lurking behind the apparently approving name is made clear, and the grotesque consequences of its literal interpretation by such people as Urraca, who were incapable of the delicate sophistry of fin’ amor, shown to be ludicrous” (“«Buen amor»” 120).

Estas dos últimas tesis de los críticos anglosajones sobre el significado del “buen amor” son bastante sugestivas por su carácter aduciente y, tal vez, si aquellas canciones anunciadas en la autobiografía estuvieran presentes confirmarían sus conclusiones sobre el significado del “buen amor”, puesto que estas canciones mostrarían el sentido cortés de Juan Ruiz por el hecho de estar anunciadas en un marco que lo requiere, no obstante, tendrían, por fuerza, que mantener el estilo paródico o imitativo y, sobre todo, cómico-burlesco que mantienen las canciones incorporadas, la trova cazurra y las cuatro cantigas de serranas. Ahora bien, lo que se puede desprender de muchas de las posturas que adopta la crítica ruiziana en cuanto al “buen amor”, es aquella característica general que se desprende también de la mayoría de los estudios sobre el asunto, es la relación estrecha que se observa entre el amor cortés y el concepto de “buen amor”, en el sentido de amor sexual.

APÉNDICE C

Específicamente dentro de la autobiografía el uso de la *cuaderna vía* es mayoritario, no obstante, ésta se alterna con elementos líricos y lírico-narrativos de verso corto. Por lo que respecta a los primeros son de tipo religioso y son expresados con clara religiosidad y alto lirismo; se dan en las estrofas 1046-1066; se trata de las Pasiones de Jesucristo preludiadas por el pequeño poema mariano (ests. 1046-1048). Acerca de estos elementos líricos G. B. Gybbon-Monypenny considera que no guardan relación con las aventuras del protagonista por la sierra de Guadarrama:

La combinación de introducción narrativa y canciones, más la situación geográfica de Santa María del Vado [...], crean la impresión de que esta sección forma una parte del viaje por la sierra. Y, sin embargo, tiene un carácter tan distinto que cabe sospechar que la conexión entre estas *Pasiones* y la aventura de las serranas es arbitraria, establecida únicamente por las cs.1043-44, ya que no hay alusión al santuario, y las *Pasiones* pertenecen más bien al repertorio de canciones religiosas del autor (*Libro* n. ests. 1043-1066).

En cambio, esta conexión es más que evidente con los otros elementos lírico-narrativos en verso corto porque sirven de reforzamiento a lo que se acaba de decir en verso de *cuaderna vía*, además con ellos también se remarca el gusto juglaresco de Juan Ruiz. Se trata de los episodios de la panadera Cruz y el de las andanzas del arcipreste con las serranas de la sierra de Guadarrama donde se intercalan, en el primer caso, una trova cazurra y, en el segundo, las cuatro cánticas de serrana, todos elementos de corte popular y expresados en un tono burlesco y paródico. El aspecto burlesco es evidente y se desprende del mismo contexto de donde se intercalan; el paródico, en las cánticas de serrana es mucho más notorio porque la relación de estas con las pastorelas se manifiesta mediante la subversión del sentido en el entorno físico y cortés del encuentro del poeta con la bella pastora: “Juan Ruiz, sobre todo en las dos primeras canciones presenta una forma paródica

invirtiendo sus elementos básicos: es invierno, el paisaje es espantoso, y el viajero aterrado intenta defenderse contra la agresión de la serrana, agresión que luego se convierte en requerimiento sexual no muy del agrado del viajero” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 19-20).

Por lo que respecta a la trova cazurra se trata más bien de una imitación que de una parodia porque si nos apegamos a la noción estricta de ésta, no hay subversión semántica. El efecto de subversión, por llamarlo de alguna manera, radica más en el carácter métrico, es decir, se invierte la informalidad poética que resalta en estas composiciones: “el autor no sigue la práctica cazurra concerniente a la libertad de versificación, sino que utiliza —como en otras ocasiones— la forma más popular en la Castilla medieval, [el estribote]” (von der Walde 107); no obstante, se mantiene el tono irreverente: “En lo que Juan Ruiz sí sigue a los juglares cazueros es en el carácter obsceno y blasfemo de su composición” (*idem*). Bajo esta consideración de irreverencia a lo sagrado algunos críticos ven una auténtica parodia que se puede justificar, en mi consideración, por la parte en *cuaderna vía* que recupera el sentido sacrílego, además por el carácter cómico que se resalta en las composiciones y sus marcos; sin embargo, con respecto a este punto, es conveniente notar que la burla, en gran medida, va dirigida hacia el protagonista mismo.

A este respecto J. L. Bueno señala la postura de A. Zahareas: “Juan Ruiz está parodiando los lamentos de los trovadores ante la pérdida de sus amores y concluye que esta parodia es divertida «because he plasters the terms of the passion of Christ which is tragic in another context on a common love failure»” (367); y también este crítico expresa su propia posición: “En mi opinión, todo el pasaje es una parodia litúrgica de la adoración solemne de la cruz que tenía lugar anualmente el Viernes Santo. Juan Ruiz describe una aventura amorosa en términos litúrgicos” (*idem*). Con este mismo sentido J. F. Burke parte

de las observaciones de A. L. de Ferraresi y L. Combet, quienes ven la inversión religiosa de la pasión de Cristo al caso amoroso del arcipreste: “Tal como el divino amante, el amante loco es escarnecido, burlado y enclavado a la Cruz” (*De amor y poesía* 195); “il pourrait bien s’agir, plutôt que de l’idealisation d’un épisode ‘bas’, du rabaissement d’une réalité supérieure (‘noble’), telle que la devotion de la croix” (“Un cas typique” 15); para dar, como consecuencia, su criterio:

I believe that the poem is either a parody or a kind of dramatic opposite in the binary sense of the type of religious writing which might have been expected to accompany the Veneration or Adoration of the Cross ceremonies as they took place and still take place on Good Friday. In constructing this parody or ‘opposition’ Juan Ruiz has used elements as might be expected from the liturgical tradition. He has also combined with these elements certain aspects of a folkloric nature which he must have known and derived from the practices which took place in the time of Holy Week and Easter in Spain in the Middle Ages. (“Again *Cruz*” 253-254).

Por otro lado, aunque se anuncian en otros casos la introducción de nuevas composiciones —“el autor hace como que introduce una canción en medio de la narración en nueve casos más: las cs. 80, 104, 171, 915, 918, 1319, 1325, 1507, 1625” (Gybbon-Monypenny, Introducción” 20); además de la lista de este crítico no deben quedar relegados los anuncios de las estrofas 92, 122, 947 y 1021—, éstas no aparecen, no obstante, con base en las dos anteriores y descartando el hecho de que se pueden dar como material perdido (ya sea por omisión deliberada de los copistas o por mutilación intencional de alguna mente escrupulosa que vio gran insolencia en las composiciones, o bien por una falta auténtica, pues a pesar de que las canciones son anunciadas, al menos, en alguno de los tres manuscritos sobrevivientes,⁸² en ninguno se encuentra el más mínimo vestigio de su existencia, incluso, si se piensa en la hipótesis de la mutilación intencional, no se justifica

del todo la desaparición, puesto que la trova cazurra hubiera sido la primera candidata en sufrir dicho final por su tono altamente obsceno y, sobre todo, sacrílego) uno se puede preguntar que si la intercalación de las canciones anunciadas se hubiera hecho, ¿no provocaría, acaso un tedio en la lectura o en la recitación? Pues la mayoría de estas composiciones tendrían que mantener la misma función paródica y burlesca de aquellas dos que si aparecen, ya que relatarían, como se ve, casi siempre fracasos del protagonista. Es decir, ¿con éstas no se podría provocar una desatención por el hecho de ver una cansada reiteración en los desenlaces nada satisfactorios para los deseos del protagonista? Puesto que si recordamos los acontecimientos, en los dos casos de aparente triunfo las enamoradas mueren, lo que implica nuevamente fracasos.

Por otra parte, más allá de la mora (quien por su calidad es inferior a una mujer cristiana) que rechaza la propuesta de Trotaconventos en favor del protagonista, se observa, con relación a la elección de las mujeres que pretende el arcipreste, que éstas pertenecen a un nivel social más o menos elevado con respecto a la panadera y a las serranas y que a ellas no les correspondería canciones de tipo muy popular como las dirigidas a la panadera y a las cuatro serranas, para ellas correspondería quizá una clase de canciones plenamente cortesas de aquel tipo que de seguro llegan a Juan Ruiz, en las cuales “es de sospechar que sus temas se reducían al loor de la dama o a la cuita amorosa, por ausencia, muerte o rechazo” (Blecua XXXI). A todas luces resalta, entonces, que no es que le falte a Juan Ruiz la técnica para inventarlas, o mejor dicho, parodiarlas o imitarlas (si resulta que, en realidad, nunca existieron), más bien se puede suponer que él lo hace de modo intencional para mantener acaparada la atención del público sobre el *Libro*, al crear expectativa, por

⁸² Por ejemplo en 92b, así “como los aludidos en 915a, 918b, 947b, 122b y 1319b ya faltan en los mss. de la primera versión del *Libro*, sin que en ellos falten hojas donde cupieran” (Corominas, *Libro* n. v. 92b).

una parte y, por la otra, si lo hiciera, el tono paródico y burlesco que deberían contener estas posibles canciones para ser consistentes con el tono irónico y humorístico y, sobre todo, juglaresco que se lleva en la narración, no se ajustaría, en todos los casos, con el tipo de mujeres a quien van dirigidas ni mucho menos con la situación ameritada. Valga recordar, por ejemplo, la endecha prometida tras la muerte de “Garoça” en el verso 1507a.

APÉNDICE D

Como se sabe el mester de clerecía es un movimiento literario de poesía narrativa de carácter culto y de intención didáctica y amena. Se desarrolla en España, fundamentalmente en Castilla, desde el siglo XIII hasta más allá de mediados del XIV. Mester de clerecía significa oficio propio de clérigos y sabios. El nombre proviene del exordio del *Libro de Alexandre* donde se ofrece un resumen de los caracteres primordiales del género. Se le opone al mester de juglaría, no obstante recoge elementos de la tradición juglaresca y los recrea, incluso se sabe que algunas obras cultas provienen de poemas juglarescos. En cuanto al tema que se desarrolla en esta poesía se tiene que si los poemas épicos desarrollan temas de lo real o de pretendida base histórica, los clérigos amplían en sus obras el campo de visión y poetizan asuntos religiosos (litúrgicos, hagiográficos, doctrinales y marianos), ascéticos, didácticos, amorosos y legendarios; sea de modo unitario o mediante la fusión de varios de ellos. Y en particular, en el siglo XIII, los poetas se enfocan sobre la protagonización y celebración de héroes extraordinarios, figuras sobre las que recae la función didáctica de las obras porque ellos representan las fuentes de la virtud.

El mester clerecía consiste, en absoluto, de una poesía completamente libresca porque las fuentes de este mester son obras literarias y los poetas de este género poseen un concepto riguroso del quehacer literario, se consideran artistas a pesar de lo que significa el oficio literario en el Medievo (v. Apéndice G), porque a ellos:

- (i) les preocupa la unidad de la obra porque la ven con sentido artístico;
- (ii) manifiestan plena conciencia de autoría;
- (iii) la adornan con recursos retóricos y estilísticos de todo tipo (Salvador Miguel, “El mester de clerecía” 395).

Lo que significa que dan a sus obras un gran valor artístico y un gran sentido cultural.

La estructura métrica del mester de clerecía se basa en la *cuaderna vía*: estrofas de 4 versos alejandrinos monorrimos de rima consonante. La unidad de la estrofa es el verso alejandrino (nombre que proviene de haber sido utilizado en las adaptaciones medievales de la leyenda de Alejandro); consta de 14 sílabas y está dividido por fuerte cesura, que no admite sinalefa, en dos hemistiquios heptasílabicos. Esta poesía está destinada a un público general por eso su difusión es amplia y marcadamente oral.

Ahora bien, en consideración con las características del mester de clerecía, y del hecho de que Juan Ruiz tome como base de su autobiografía ficticia las herramientas de dicho mester culto, se puede, en primera instancia, afirmar que él conoce bien este arte de composición y, en segunda, suponer que debido a las condiciones de decadencia en el que se halla este movimiento en siglo XIV, él modifica a conveniencia la técnica para imponer un protagonista de tal calidad en su autobiografía amorosa. La segunda observación ha llevado a la crítica a discutir sobre esta postura ruiziana en torno al mester de clerecía. Algunos estudiosos desprenden de esta situación un carácter netamente paródico en el *Libro*, entre ellos está J. K. Walsh, quien parte de la relación que hay entre el público y la producción anterior a Juan Ruiz en *cuaderna vía*.

Desde el inicio de su estudio el crítico plantea su hipótesis que resulta ser su conclusión: “In addition to the obvious parody, it contains as well a rather substantial one of the *mester de clerezía* and the later cycle of moral poems composed in *quaderna vía*” (Walsh, “Juan Ruiz” 62). Él hace notar que Juan Ruiz escribe su obra en un periodo en el que el mester de clerecía deja de ser la forma poética preferida y que, no obstante, infunde bastante huella de su presencia en el *Libro*. Abundantes fórmulas y dispositivos discursivos

de obras anteriores están inscritas en él, debido a que el mester es limitado en estilo y tono, y a que las “rhyme-words and even entire hemistichs are predictable after a moderate familiarity with the *mester*” (Walsh, “Juan Ruiz” 63). En principio, las limitaciones y la familiaridad del mester son los aspectos que sugieren “a sizable dosage of parody to be extracted from Juan Ruiz’s multiple reference to the *mester de clerezía*” (*idem*). La hipótesis se puede sustentar por el hecho de que el público que recibe el *Libro* está también familiarizado con las obras en *cuaderna vía*, conoce o identifica mucho de su sistema formulario, por tanto, este público percibe la parodia:

An audience presumably comfortable and attentive at a reading of a *quaderna vía* composition would have anticipated such phrases and approved of their familiarity and reappearance, delighting in the new meanings they could accommodate [...]. An audience conditioned to a fixed *clerezía* content for a formula would have sensed a misapplication. Perhaps the phrase reserved for an exultant saint is uttered by a jubilant lover (Walsh, “Juan Ruiz” 84).

Y la confirmación se hace aún más patente porque se pueden encontrar los pasajes del *Libro* con uso formulario de otras obras de clerecía como el *Poema de Fernán González* y el *Libro de Alexandre*, o bien como en aquellas de tipo moral que “I tend to assume that they were written sometime before Juan Ruiz” (Walsh, “Juan Ruiz” 72): los *Castigos de Catón*, los *Proverbios de Salomón* y el *Libro de miseria de omne*.

Incluso, hay parodia del mester que no es tan evidente y ésta se puede identificar por los siguientes criterios:

i) La sensación de que el material no es adecuado o que se está forzando para que sirva, no obstante, la actitud inapropiada del yo hablante; por ejemplo, la lección de los pecados capitales o de los efectos malos del vino es leve con respecto de la discusión de los males del amor o de la educación del amante.

ii) La actitud gesticular del yo hablante desvía el sentido de la fuente; por ejemplo, la serie de pecados capitales no es una lista incidental, sino deliberada, traída a colación por un antagonista acusador, enfadado e impaciente.

iii) El uso y abuso cómico de grandes hemistiquios formularios.

De esta manera, expresa J. Walsh, se puede decir que

now, Ruiz's text still lies within this special formulaic tradition. The proportion of set phrases is not as large as in previous *quaderna vía* pieces, perhaps because his themes so often transcend any that had been tried out in the medium. Yet the formulas are present in great numbers. And it is Juan Ruiz's impish disposition toward obvious parody that should alert us to the likelihood of parody even at the least obvious level — even within the basic metrical and formulaic frame of the work ("Juan Ruiz" 84).

Esta propuesta es tentadora porque aduce una parodia del mester de clerecía en el *Libro de buen amor*, sin embargo, ésta se puede cuestionar por la acertada observación que J. F. Burke hace con respecto a la noción de parodia (el énfasis es mío): "although I am certain that John Walsh has discovered the «lost context», the tradition within which Juan composed, *I am by means certain that we can assume that the poet intentionally meant to parody this tradition, at least in the modern sense of the term «parody»*" ("The *Libro*" 125). Aún más, J. Joset parte de la noción clásica de parodia y arguye razones de peso — con las que estoy de acuerdo— que derriban dicha propuesta, éstas se centran particularmente en las siguientes palabras: "John Walsh [1979] extiende, en la práctica, la acepción de parodia a toda clase de intertextualidad —incluso la clásica relación de un texto con su fuente literaria— sin que se advierta la necesaria subversión semántica" (*Nuevas investigaciones* 74).

Que existen elementos paródicos, y todavía más, pasajes completos con ese sentido en el *Libro*, no se niega, ya que "either that parody is present in the Archipriest's work, or it

is extremely important. Whatever the disagreement about details, *the main point seems by now to be generally accepted* —estimar lo subrayado. Nor is it necessary to stress either the nature or the importance of parody as an element in medieval culture” (Deyermond, “Some aspects” 54). Pero es muy arriesgado atribuir un carácter paródico a todo el trabajo ruiziano desde una óptica generalizadora:

Más conveniente y eficiente es la demostración de una imitación formal (no siempre paródica) basado en el desvío de fórmulas hemistiquiales propias del *mester de clerecía*, presentes en la memoria cultural del público de Juan Ruiz [...]. Un repertorio exhaustivo de esas fórmulas hemistiquiales del *mester* cotejado con lo que de ellas hace el Arcipreste formaría un cimiento sólido a las interpretaciones paródicas, burlescas, o sencillamente jocosas del *Libro de buen amor* (Joset, *Nuevas investigaciones* 76).

Desde esta perspectiva se puede ubicar a Juan Ruiz en el periodo histórico-literario en el que el mester de clerecía se ha flexibilizado porque la rigurocidad de sus normas se ha reducido (la *cuaderna vía* está en descomposición), así que él tiene posibilidades más amplias de composición. Juan Ruiz, al trabajar sobre los elementos de esta escuela de la manera en que lo hace, no la está negando; es parte de su formación artística, por consiguiente, él no es más que un continuador de dicha escuela, la cual ahora evoluciona o decae hacia nuevas formas, como lo advierte M. Brownlee:

What sets Juan Ruiz apart from his predecessors is not a radical break on his part, but rather, on the one hand, an expansion of the poetic possibilities established by the *mester de clerecía* poets of the thirteenth century. His represents continuity and development rather than anomaly. Like predecessors, he too engages in generic experimentation and innovation, as evidenced by his remotivation of forms which are entirely traditional [...]. Beyond this re-deployment of canonical forms, however, what constitutes Juan Ruiz’s unique achievement —based on his theory of reader-response— is his recasting of the imitative discourse of *mester de clerecía* onto representational discourse” (*The status* 130).

Estas palabras nos sugieren más posibilidades, que Juan Ruiz sí conserva las tres características de los poetas de mester de clerecía mencionadas arriba (eso ni dudarle porque él es más que explícito en ese sentido, pues basta remitirnos a sus advertencias artísticas y más tarde a su propio tratamiento de este arte culto) y, aún más, que él las lleva hasta el extremo de anteponer el artista sobre el escritor didáctico (v. Cap. II, “La intencionalidad artística” y el Apéndice G).

APÉNDICE E

Como se sabe la sátira es un fenómeno literario que repercute sobre un nivel extratextual; es una forma literaria que tiene por objeto “corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme extratextuelle dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non littéraires [...], le genre purement satirique en soi est investi d’une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l’efficacité de son attaque” (Hutcheon 144). En el *Libro de buen amor* se cuenta con casos concretos en estilo satírico y los blancos de su censura no es toda la sociedad como lo observa J. Cejador: “*sátira maravillosa de la clerecía y aun de toda la sociedad del siglo XIV*, que a esto se reduce el libro, en un marco digno, que pintase y pusiese ante los ojos del lector aquella corrompida edad del *cautiverio babilónico*” (“Introducción” XV), sino sobre sectores específicos, como el mismo J. Cejador señala, más tarde en sus comentarios introductorios, no obstante, también aludiendo a una sátira general: “Entonces fue cuando, tomando aquella sátira clerical [la de los clérigos de Talavera] como boceto de otra mayor, compuso el *Libro de buen amor*, cuyo intento es claramente satirizar a los clérigos de vida airada que, como aquellos de Talavera, tanto abundan por España (c. 505) (“Introducción XX).

Además es muy evidente que Juan Ruiz no se centra sobre este estilo, como lo dice el crítico también en esta cita. Para el autor del *Libro* “cobran igual importancia, el lirismo, el arte de narrar, la moralidad, la comprensión de las flaquezas humanas, y más que nada, el humorismo” (Scholberg 148). Los pasajes donde satiriza a ciertos sectores de la sociedad de su tiempo son ejecutados siempre “con una técnica de zigzag, de vaivén entre lo serio y lo jocoso, lo moral y lo meramente risible” (*idem*), por supuesto, basada ampliamente en el

manejo de la ironía. Ahora bien, con este toque extremadamente irónico él infiere una preclara ambigüedad a cada uno de estos episodios, ya que la ironía funciona aquí, por una parte, a manera de contraste semántico y de evaluación pragmática (concentración sobre el efecto práctico de las palabras —señales— hacia el blanco a ironizar), por lo tanto, se resuelve, a la vez en forma paradójica mediante una superposición estructural de contextos semánticos, es decir, por el hecho de que se den un significante y dos significados, incluso, más; y por el número manifiesto de señales necesarias para realizar el efecto irónico, envuelto sutil o mordazmente con un tono burlesco y peyorativo. Y, por otra parte, funciona específicamente como ironía situacional (en el caso anterior se tiene una ironía verbal o semántica), esto es, el tipo de situaciones que Juan Ruiz establece en estos episodios y que nosotros debemos reconocer como casos irónicos: incongruencia o contradicción en las situaciones debido a la disparidad entre lo que sucede en el episodio y lo que se espera de él, además por el hecho de que los personajes se autotraicionen al revelar sus fallas y debilidades, incluso su ignorancia o su astucia. Es por ese manejo de la ironía que la sátira ruiziana presenta una gran eficacia en el *Libro*, pues la crítica llega a los blancos apuntados, a la vez que se exonera al autor.

Aquellos sectores satirizados en la obra son, en mayor medida, los representantes de la institución religiosa: “La mofa de los clérigos mundanos, enamoradizos, olvidados de sus votos de castidad, se encuentra por todo el libro” (Scholberg 149). La crítica también se dirige a los que codician el dinero y abusan del poder que éste proporciona, a las alcahuetas y, en menor grado, a la justicia civil entre otros. Ejemplos muy conocidos que muestran censura contra eclesiásticos son aquellos episodios de las “Horas canónicas”, el recibimiento de don Amor, la “Cantiga de los clérigos de Talavera” y el “Ejemplo de la propiedad que tiene el dinero”. En este último no sólo se critica a los religiosos sino

también a los seres que codician el dinero y abusan del poder que éste tiene. Basten como ejemplos de su sátira los comentarios de los siguientes casos.

El episodio de las “Horas canónicas” (ests. 372-387) es una sátira de espíritu goliardesco contra los clérigos que actúan como “garçones folguines”. Los críticos la denominan parodia por el hecho de que se distorsiona el sentido litúrgico por el amoroso (análogo a la trova cazurra), es decir, las actividades consagradas al oficio litúrgico se corresponden con aquellas que el clérigo amante realiza, claro, “al compás de los siete oficios de las Horas” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 56). Para el desarrollo de esta actividad amatoria Juan Ruiz intercala fragmentos de salmos e himnos que pertenecen a cada oficio, por lo que no están en forma fortuita, como bien lo advierte F. Lecoy: “On notera que les vers utilisé ne sont pas pris au hasard parmi les différents offices de la journée et répartis suivant un ordre arbitraire; ils se présentent, au contraire, à une exception près, dans le ordre même de leur récitation dans la réalité” (226). Así, las “Horas canónicas” no se están parodiando y los salmos e himnos se citan, en latín, como complemento de una situación o una acción que describe la actividad amorosa del clérigo; el objetivo satírico está precisamente sobre la evaluación negativa de esta dinámica clerical.

Este episodio resulta bastante ambiguo por el uso que hace Juan Ruiz de la ironía situacional, pues, en apariencia, resulta equívoca la dirección de la censura; es el arcipreste, en este momento, quien está acabando de imprecicar a don Amor por ser causa del pecado, mas en el fondo, lo hace por no brindarle ayuda en sus empresas amorosas; sin embargo, el blanco de la crítica es un clérigo y no aquel personaje alegórico. Por lo tanto, “lo que a primera vista dificulta la aceptación del episodio como sátira es la posición moral del censor” (Scholberg 150), ya que el arcipreste al ser un clérigo es objeto de su propia condena, lo que significa que, él menos que nadie, no debería emitir un juicio o una crítica,

no obstante, hábilmente lo hace. Este acierto literario de Juan Ruiz sobre las cualidades impuestas a su arcipreste satirizante lo explica, con estas palabras, A. Zahareas:

As the satirical speaker of this liturgical parody, he offers us three distinguishable aspects of his person: first, the high-thinking priest who hates blasphemers and who defends the love o God; second, the naïve lover, the one of inexperience and awkwardness who has failed —by implication, one who might be anxious to succeed—; third, the skilful exposé of the ‘designs’ in worldly, profane love, that is, the satirist who knows subterfuges and their effects (Parody of canonical” 108).

Por lo que se refiere a la “Cantiga de los clérigos de Talavera” nuevamente la censura va dirigida contra los clérigos. Sobre ella se presentan varias observaciones: no se trata de una cantiga sino de un poema de corte narrativo en *cuaderna vía* (Gybbon-Monypenny, *Libro n. ests.* 1690-1709); la composición carece de conclusión y no forma parte de la autobiografía (de ahí que la voz arciprestal no coincida con aquélla del héroe autobiográfico, además de que se considere una composición accesorio y de autor ajeno: “Kelly piensa que es una añadidura posterior, tal vez una invención del copista Paradinas” (Gybbon-Monypenny, “Introducción” 12)); la crítica ve diferentes interpretaciones surgidas principalmente de la ambigüedad que reluce por el uso de la ironía semántica y situacional en el tratamiento del amancebamiento de los clérigos (irónicamente se nos muestra como una virtud), no obstante, todos parecen coincidir en considerarla una sátira humorística.

Para esta composición el modelo que utiliza Juan Ruiz es identificable; el poema ruiziano se funda en la poesía goliardesca, esto es, él adapta, imita y parodia a conveniencia algunos poemas derivados de la *Consultatio sacerdotum*, atribuida a Walker Map. Un rasgo importante de esta manipulación técnica que debe notarse con respecto de las características que se muestran en la autobiografía, es la introducción de personajes históricos. Se podría pensar que Juan Ruiz lo hace por razones de verosimilitud en el ataque satírico, puesto que

la situación es propiamente burlesca y cómica por las reacciones de los miembros del cabildo ante el “mandato” de “don Gil”, o sea, ante la prohibición del concubinato. En principio, son ellos quienes profieren una inconformidad absurda y ridícula, es decir, de los argumentos que vociferan se desprende el carácter de humor y burla de la situación, la cual es completamente irónica debido a la emisión de dichas respuestas ante el mencionado mandato de la autoridad.

Ellos insinúan ser víctimas del autoritarismo del “arçobispo” con sus declaraciones a pesar de su indeseable proceder moral y social que con seguridad es evaluado por el receptor —aquí las ironías semántica y situacional se conjugan y, así, la ironía ahora generada viene de las frases expresadas por estos religiosos porque lo que dicen se opone a lo que Juan Ruiz quiere dar a entender, esto es, la señal de evaluación y la incongruencia de la situación en la que se hallan. En esta evaluación negativa e incongruencia situacional se fundamenta el aspecto verosímil que infunde Juan Ruiz al episodio para alcanzar el sentido satírico, según lo señala K. Scholberg :

La identificación específica de los representantes en esta farsa y la intensidad relativa con que los escarnece Juan Ruiz me inclinan a creer que el episodio si tiene un propósito satirizante y más intencionado que el mero propósito que divertir. También me parece que la mofa está dirigida tan evidentemente contra los tres miembros más importantes del cabildo que me cuesta trabajo creer que en este caso fuera lo opuesto, es decir, criticar burlescamente a los fervorosos que querían imponer reglas excesivamente rigurosas (161).

En suma, es claro, por lo que vemos en estos dos ejemplos, que Juan Ruiz usa con perfección el estilo satírico; él sabe igualmente disimular sus ataques, envolviéndolos con una con atmósfera verbal y situacional confusa. Ésta es la habilidad para excusarse por lo expresado y radica, sin lugar a dudas, en la utilización de la ironía como generador de la

sátira y en la atribución del discurso satírico a personajes desautorizados y desconfiables (incluso el mismo arcipreste es uno de ellos).

APÉNDICE F

La complejidad de este episodio ha dado motivos suficientes para señalar fallas estructurales que conllevan a una plausible falta de unidad, la cual es atribuida, por algunos críticos, a un descuido de Juan Ruiz durante la escritura: “Olvídose el Arcipreste de que está representando el papel de don Melón y pone su nombre, *Hita*” (Cejador, *Libro* n. est. 485). En el mismo sentido, J. Joset observa al comentar la estrofa 891:

Como ya vimos ahí está el fallo de la estructura narrativa en el *LBA*. Quien habla aquí es Juan Ruiz, el autor del *Libro*, el comentador de la ficción. Por motivos ya dichos, ha de separar por completo el yo-Melón ficticio, creado por la necesidad de la adaptación, del yo-autor y del primer yo-protagonista-arcipreste que sigue su carrera. Tal fallo en la adaptación de la fuente, salvado por el autor, no es caso raro en textos medievales y, quizá, del todo normal en la mentalidad de la época (*Libro* n. v. 891a).

Aunque más tarde, este crítico reconsidera su observación y advierte que

nos enfrentamos con una «entidad narrativa que da cuerpo a distintos y sucesivos hablantes», aún más flexible y multiforme de lo que sospechaba en 1974. Así Alfonso Rey lleva toda la razón al reprocharme el haber tildado de «fallo estructural» la sustitución del yo del arcipreste por don Melón en la adaptación del *Pamphilus de amore*. El yo multifuncional de Juan Ruiz-Don Melón responde a la misma condición «acogedora» de la estructura global de la obra. Su dualidad es «coherente con el resto del *Libro de buen amor* y explicable en el ámbito literario de su tiempo» (Joset, *Nuevas investigaciones* 25-26).

Otro caso de transformaciones complejas del yo hablante es el episodio del encuentro del arcipreste con las serranas de la sierra de Guadarrama (ests. 950-1042). El yo hablante en el papel de protagonista narra las acciones y, a la vez, con ellas, describe las situaciones que envuelven el espacio donde se llevan a cabo. Él alude, en primera instancia, un entorno agreste que se corresponde con el aspecto físico de las mujeres (basta ver la enumeración de sus rasgos físicos que hace de la serrana Alda, en la cuarta *narratio* en cuaderna vía, los cuales son grotescos y agresivos, como se sugiere que los son también en

las otras tres serranas); en sus encuentros con cada una de ellas, nada favorables para él, según cuenta, es asediado sexualmente. Bajo estas condiciones, el protagonista declara que de lo sucedido escribe las cantigas (v. 958d, para la primera cantiga; v. 986a, para la segunda; vv. 996ab, para la tercera; y est.1021, para la última).

Cada una de estas composiciones se asocia con el caso acontecido y el orden se mantiene: el pequeño marco, en cada encuentro, encierra la cantiga respectiva, con lo que resulta una amplificación del marco, como ocurre también con la trova cazurra (ests. 112-122). Para cada una de las cantigas, el yo hablante adopta una identidad diferente. Con la “Chata” es identificado como un escudero: “«A la he», diz, «escudero»” (961c); en la segunda cantiga sólo es referido por Gadea como “sandio”, en el verso 991i, y “¡Roín, gaho, envernizo!”, en el verso 992d; por su parte, Menga lo cree pastor (esta identificación no se da en la cantiga, sino en su marco): “Preguntó me de muchas cosas, coidós que era pastor” (994a); y, finalmente, Alda lo denomina hidalgo: “«Fidalgo»,diz” (1031 b). Sobre estos cambios de identidad no se da ninguna explicación; el protagonista simplemente los asume como tales, por lo que R. B. Tate sugiere que las cuatro cantigas son originalmente escritas por separado porque no hay elementos comunes entre las cuatro composiciones: “One cannot draw easy conclusions from the common elements in the lyrics. Suffice it to say that I and II are at a remove from III and IV and that the protagonist cannot be clearly identified as the same figure in each song” (“Adventures” 223). Además, agrega que si bien se pueden establecer más semejanzas entre los marcos que encuadran las cantigas, no es fácil hacerlo para éstas últimas entre sí (“Adventures” 225). De sus observaciones se desprende entonces una falta de unidad en hilo narrativo de la autobiografía.

Una postura más radical es la G. B. Monypenny, quien supone todo el pasaje serrano disjunto a la obra y, por consiguiente, en incongruencia unitaria e integración

forzada: “El viaje del «yo» por la sierra es un elemento ajeno al concepto básico del *Libro*, es decir, a las aventuras del Arcipreste en busca del amor de alguna dueña. Aquí se trata de un viajero miedoso, aterrorizado, por la montaña y por el tiempo glacial, acometido por serranas agresivas y monstruosas” (*Libro* n. ests. 950-1042). Incluso, la sugerencia sobre la inserción forzada se remarca más con su observación sobre una conexión arbitraria entre este pasaje y el siguiente, el de las Pasiones de Cristo (v. Apéndice C).

La respuesta que da M. S. Brownlee a estas posiciones es acertada, pues hace notar que los cambios de identidad del protagonista de uno a otro a lo largo de las cuatro cantigas, referidos siempre en primera persona, están en concordancia con el programa de “permutaciones” del yo hablante del *Libro*. Además, la naturaleza proteica del yo hablante señala un tipo de asimetría genérica, es decir, aunque la identidad del protagonista se revela sólo en tres cantigas (I, II y IV), los cambios de identidad son consistentes, pues, en el caso de la tercera (III), la identidad se revela en el marco que la encuadra. Lo que significa que los cambios de identidad no generan una incoherencia entre la voz de las cantigas y aquella de los marcos que las encuadran. Y por lo que se refiere al carácter independiente y anterior de las cantigas con respecto de la obra, éste no influye en la función que se realiza en el episodio, y si se insiste en que ese carácter conduce a ver la falta de unidad provocada por una incapacidad de Juan Ruiz al escribirla, la estudiosa sentencia:

The *serrana* episode, I maintain, are not simply recycled “filler” which is unrelated to the rest of the work. Rather, these episodes are integral to the poetics of Juan Ruiz in their function (like portrayal of Trotaconventos, or of the Archpriest in Endrina episode) as part of the program of permutations of narrator-protagonist which itself constitutes one strand in a vast network of permutations operative on all levels of the *Libro* (“Permutations” 101).

Uno de los episodios que parece tener un aspecto menos complicado en cuanto a las transformaciones del yo hablante, es aquel de “la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma” (ests. 1607-1314). Aquí en esta alegoría el yo hablante se planta en un marco de referencia meramente testimonial y desde ahí nos narra el combate entre los dos ejércitos de estos personajes alegóricos, es decir, actúa como un cronista de batalla y refiere el combate *como* (notar el énfasis) narrador épico. Bajo esta situación, “desaparece, por ejemplo, en este pasaje la complejidad y plurirreferencia del YO autobiográfico, aspecto tan relevante en otros episodios del *LBA*. El YO narrador queda aparentemente reducido al YO del juglar que se presenta como testigo y copartícipe de lo narrado” (Girón Alconchel, “Sobre la lengua” 59).

Ahora bien, no se tiene exactamente un narrador épico porque no se trata de una batalla sino de un banquete opíparo como lo sugiere J. Corominas, los despliegues de los ejércitos serían la disposición que guardarían en una mesa medieval, en una gran vianda (*Libro n. est.* 1081), la batalla simbolizaría el esfuerzo que hace el cristiano para soportar el periodo de abstinencia, los días de ayunos, de ahí que la personificación del jueves lardero (est. 1068) tenga sentido: “El jueves lardero suele ser abundante y bien rociada, en despedida del tiempo sin ayunos” (Corominas, *Libro n. est.* 1078).

La pretendida parcialidad que da el rasgo del narrador épico se sustenta entonces por las observaciones anteriores; él toma partido por don Carnal como lo haría el auténtico narrador del género

mediante un comentario exclamativo muy del estilo épico: «Faza la medianoche, en medio de las salas, / vino doña Quaresma: «*Dios Señor, tú me valas*»; / dieron bozes los gallos, batieron de las alas, / fueron a don Carnal estas nuevas malas» (1099). Al decir de la potencia del ejército de Cuaresma expresa un juicio valorativo que supone también la misma valoración: «más *negra* fue aquésta que non la de Alarcos» (1110d). Nótese que califica de *negra* la batalla de Alarcos, que realmente lo fue para los cristianos. Pero aquí este significado de *negra* se

aplica con distinto sentido: la batalla de que ahora se ocupa va a ser *negra* para Carnal y los suyos, entre los cuales está el narrador. La ironía (J. Joset, II n. v. 1110d) pone de manifiesto que el locutor narrador es el mismo de otros episodios del *LBA*, aunque aquí adopte simuladamente el punto de vista de narrador épico (Girón Alconchel, “sobre la lengua” 59).

Esta identidad, que ahora el yo hablante asume, es necesaria para el discurso épico que se enuncia, por lo tanto, la función que realiza con esta transformación es la de remarcar el cometido que este pasaje del *Libro* cumple: parodiar el estilo épico. Ésta es precisamente la conclusión de J. L. Girón Alconchel con respecto al episodio (“Sobre la lengua” 60). En ese mismo sentido, A. Deyermond asegura que, en efecto, éste es uno de los objetivos del episodio: “The principal objects of parody are the epic, in first part, and the religious procession, in second part [...]. In the Archpriest’s parody, the effect is of pure comedy, not of censure. He uses some of the stock motifs of medieval epic, which are rendered absurd when the combatants are fish and joints of meat” (“Some aspects” 64-65).

Este último caso sobre el uso de la parodia presenta condiciones análogas a las comentadas en el Apéndice D, claro está, acerca del sentido paródico: ¿en dónde estaría la subversión semántica que conduce a la confirmación de la parodia? Esto se puede explicar a partir de la ironía que observa J. L. Girón Alconchel y que “pone de manifiesto” la dualidad del yo hablante. Así como la ironía es una marca de diferencia de significación que se resuelve de manera paradójica mediante una superposición de contextos semánticos (v. Apéndice E), la parodia representa una marca de diferencia de significación en medio de una superposición de contextos meramente textuales, valga la redundancia, la primera actúa a nivel intratextual; la segunda, a nivel intertextual —la parodia “rallient la difference à la synthèse, l’alterité à l’incorporation” (Hutcheon 144): el yo hablante está simulando ser un narrador épico porque hay un discurso aparentemente épico.

APÉNDICE G

Ya es bastante comentado por la crítica que los modelos que Juan Ruiz integra en su obra son muy conocidos en el medio, en el sentido lato de la palabra. Esto es, ellos no se han limitado a un grupo privilegiado porque a nivel popular también son reconocidos por la gran divulgación (oral) que se ha hecho de muchos de éstos de generación en generación y, en gran medida, por el carácter que tiene el concepto de lectura en la Edad Media. En este sentido J. L. Girón Alconchel señala que “la lectura medieval condiciona el empleo de la lengua, la textualidad medieval es una «textualidad oral»” (“Sobre la lengua” 39) y esto lo lleva a coincidir con B. Cerquiglioni, quien considera que la lectura medieval no es solitaria sino pública y, por consiguiente, colectiva (“Sobre la lengua” 40). Además, también observa que hay “un contexto cultural constituido por las referencias continuas a los libros y lecturas *doctrinales* (de filosofía y teología) y a los textos y recitaciones de los *juglares*” (“Sobre la lengua” 48). Por lo tanto, la recitación y la lectura oral son formas de difusión del texto —en particular, él se refiere a los de clerecía (*idem*).

Con estas ideas, aunadas, por un lado, a las consideraciones de algunos críticos que ven en el *Libro* un tipo de cancionero, lo que, en cierta medida, ya implica una un carácter oral y popular y, por otro, a las significativas expresiones de la misma obra que versan sobre esto: “E por que mejor de todos sea escuchado” (15a) y “En general a todos fabla la escriptura” (67a), y otras más, se puede sustentar las hipótesis de los críticos que postulan que el público de Juan Ruiz es el público general (y popular). Sin embargo, la posición extrema, aquella que postula un público selecto tampoco resulta insostenible. Es por esto que también sobre este asunto se exhibe una gran polémica al tratar de determinar el tipo de receptor a quien va dirigida la obra.

Entre la crítica que quiere ver un sentido propiamente “popularista”, es decir, la primera postura, se encuentra R. Menéndez Pidal, él cual centra la obra ruiziana en un ámbito completamente juglaresco, pues parte del presupuesto siguiente: “«fablévos en juglaría» no tiene un valor figurado sino muy real” (*Poesía juglaresca* 143), y con el cual establece que

gran parte o todo lo que nos queda del incompleto *Libro de buen amor* es arte juglaresco. Hay juglaría en el metro irregular del *Libro de buen amor* [...]; hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas [...]; hay juglaría en las oraciones, loores, gozos de Santa María; en los ejemplos, cuentos y fábulas [...]; las hay en las trovas cazurras, en las cantigas de escarnio [...]; en las pinturas de toda la vida burguesa [...]; en la parodia de gestas caballerescas [...]; lo hay sobre todo en la continua mezcla de lo cómico y lo serio, de la bufonada y la delicadeza, de la caricatura y de la idealización (*Poesía juglaresca* 143-144).

Luego, en consideración con la estrofa 1629 agrega que Juan Ruiz se inspira en la juglaría estudiantil o clerical y, sobre todo, en la popular, por lo que “él siente con más viveza que nunca el valor totalmente juglaresco de su obra cuando la devuelve al pueblo de donde la tomó y la entrega expresamente a la transmisión vulgar de boca en boca, de mano en mano. El libro queda abierto para que todo mundo quite y ponga en él las cosas que le dé la gana, como si fuera de todos” (*Poesía juglaresca* 145). Estas afirmaciones las fundamenta con un “testimonio” que hace referencia a un repertorio de un juglar del siglo XV y en el que también se expresa: “agora comencemos del *Libro del Arcipreste*”.

Dentro de la segunda postura, que acertadamente J. Joset denomina anglosajona (“Invitación” 3), está la de Gybbon-Monypenny, quien describe un panorama cultural completamente desolador de la España del tiempo de Juan Ruiz, no obstante, realista y convincente hasta cierto punto por su comprensión histórico-cultural. Para G. B. Gybbon-Monypenny, el pueblo es analfabeta y tiene poco acceso a la cultura; la nobleza está

orientada hacia otras actividades y su interés literario se dirige hacia la épica y la clerecía, y ya más en la época de Juan Ruiz, “se centraba en la educación de la clase gobernadora y nada más” (“Introducción” 26). Esto significa que obras como la de Juan Ruiz no cubren el interés y gusto literario de toda una sociedad. Por consiguiente, el público, —y no todo— que tiene la capacidad intelectual de reconocer los “ecos literarios” y apreciar su obra es el clero: “El único grupo social, pues, en el que lógicamente pensaría Juan Ruiz como público, al componer su *Libro* en la forma en que lo conocemos, tenía que ser el clero (*idem*). Y aún más, entre un grupo cercano de amigos se haría la lectura: “Los amigos se reunirían en grupo para oír recitar el *Libro* por uno que tuviese el manuscrito” (“Introducción” 28).

Dentro de esta corriente que insiste en la selección del público se tienen la opinión de J. N. H. Lawrance, él postula un público erudito, pues no está de acuerdo con la deducción que, por lo general, se hace de la noción de transmisión oral: ésta implica un receptor iletrado, y aún más, analfabeta. El crítico advierte que la mentalidad moderna ve como en el Siglo de Oro español aún se preserva la ejecución oral y no por esto deduce una sociedad inculta. Con respecto al asunto del público ruiziano, él supone, entonces, que “the very orally of the poem emphasizes how learned and sophisticated the audience of the *Libro de buen amor* must have been” (“The audience” 222). Y, claro, esto se sustenta por el nivel de información que se muestra en la obra misma en cuanto al conocimiento medieval: “Juan Ruiz’s allusions to medieval learning are not remains of indigested reading dressed up for an unlettered audience but skillful literary artifices which exploit the doctrine he shares with his listener, a small group of courtly or clerical companions or patrons” (“The audience” 223). Así, con esta suposición de un público sofisticado para un poeta sofisticado

en un “sophisticated *mellieu* of scholasticism”, el crítico analiza las estrofas 71-76 y 1606-1617 desde un punto de vista histórico-literario, y concluye que

such passages require the complicity of a quick-witted and learned audience. I believe that Juan Ruiz’ original listeners were able to pick up instantly the themes and technicalities which I have had to expound in ponderous detail. We should beware the assumptions which befuddle us, perhaps unconsciously, when we talk of oral delivery and an illiterate audience. There never be was a «público callejero»; nor was the *Libro de buen amor* ever intended for repertory of a *juglar cazurro*” (“The audience” 237).

En contraste con las dos posturas extremas J. Joset hace ciertas observaciones pertinentes sobre el público ruiziano, él asevera, en principio, que las insinuaciones juglaresca (alusiones textuales, fórmulas, etc.) son insuficientes, para establecer una “naturaleza juglaresca” y justificar, así, una recitación de memoria o una lectura en voz alta como medio de transmisión de la obra, y después agrega que “resulta difícil creer que el *Libro* fuera concebido exclusivamente para lectura individual y silenciosa” (*Nuevas investigaciones* 111). Ciertamente es que la transmisión puede valerse de la oralidad como medio para realizarse y esto se sustenta por la insistencia del uso del verbo oír, por ejemplo, en las estrofas 12b, 14ab, 15a, 1627abc y 1629; pero, igualmente, puede ser la vía escrita aludida en el prólogo (Pr. ls. 46-48, 55-61); pero por esto no se tiene la implicación de una lectura individual y silenciosa.

De lo anterior J. Joset deduce lo siguiente: “Estas y otras evidencias me llevan a pensar en una lectura en alta voz, no necesariamente de toda la obra a la vez y no obligatoriamente por un juglar profesional, con intermedios cantados (las piezas líricas), delante de un público no forzosamente callejero y más bien restringido” (*Nuevas investigaciones* 112). Con esta consideración el estudioso quiere decir que no necesariamente la oralidad implica la generalización del público, como se pretende

establecer en las teorías “popularistas”; pero tampoco la restricción conduce a la predilección del público culto. Es verdad, advierte J. Joset, que la ambigüedad del libro solicita un público que entienda las “sutilezas y los dobles sentidos”, sin embargo, se debe diferenciar al “oyente implícito” o ideal deseado por todo escritor, del aquel público concreto o real que debe ser “heterogéneo”, puesto que se corresponde con un “texto culturalmente mixto”.

El público real que más se aproxima al esperado, al público ideal, es aquel que está “probablemente compuesto por el grupo social que tenía más capacidad intelectual para entender las sutilezas de la «estructura», o sea, el clero” (“Invitación” 3). Sobre el sentido del público heterogéneo se encuentra S. Kirby, quien hace una justa observación en su análisis a las estrofas 321-371 (el *exemplum* del pleito de la zorra y el lobo ante don “Ximio”) donde hace notar que la consideración del uso de los términos judiciales y legales, así como de los retóricos, no infiere la dirección hacia un público especializado:

the involved legalistic and rhetorical character of Don Ximio episode raise problems of audience. Only exceptionally cultivated listeners or readers would have been able to grasp fully the artistry of the Don Ximio story. But this view does not rule enjoyment of the episode by less-well-educated spectators; the latter would have reveled in what they regarded as the trickery and double-talk of all legal proceeding, exemplified the Archpriest's fable” (“Juan Ruiz y Don Ximio” 286).

Una opinión similar es expresada por B. Dutton en cuanto a la significación del “buen amor”:

Gradually Juan Ruiz make the reader more and more aware of what a misnomer *buen amor* is for the courtly love of the poets. The naïve, like Trotaconventos, are misled by the label *buen*, which seems to give moral approval to *amor*, itself understood in a rather gross manner. What the term means depends on the education and social attitudes of the hearer. A plebeian will understand it as agreeable dalliance and sensuality, a member of the new literate courtier class as courtly love, and a man of the religion as

the true love, that is of God, and as charity which is the expression of the same love among men (“Con Dios” 174).

Ahora bien, en relación con las anteriores consideraciones sobre el público ruiziano y con las advertencias que en la obra se hacen sobre el asunto, en especial, las estrofas 15 y 67 (con las que J. Joset reprende a G. B. Gybbon-Monypenny (“Invitación” 3)), por un lado; y las estrofas 45 y 1629 más el fragmento del prólogo 88-90, por el otro, se puede pensar en la búsqueda de un público más específico por parte de Juan Ruiz, esto es, un “público artista”. Esta suposición no es arbitraria, pues vemos que Juan Ruiz se declara artista y no sólo en sentido que se espera del escritor medieval, es decir, el didáctico, que siempre define la función de su obra para su público de una manera precisa:⁸³

Onde yo de mi poquilla çiençia e de mucha e de gran rudeza, *entendiendo* quantos bienes fazen perder al alma e al cuerpo e los muchos males que les *apareja e trae* el loco amor del mundo, escogiendo e amando con buena voluntad salvación e gloria del paraíso para mi anima, fiz esta chica escriptura en memoria de bien, e conpuse este nuevo libro, en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar. Las quales leyendo las e oyendo las omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar descogerá e obrar lo ha [...].Otrosí, los de poco entendimiento no se perderán, ca leyendo e coidando el mal que fazen, o que tienen en la voluntad de fazer, los porfiosos de sus malas maestrías, e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mugeres, acordarán la memoria e non despreciarán su fama (Pr. ls. 55-67).

⁸³ Y claro, se debe hacer manifiesto el carácter general del autor porque no tiene sentido la individualidad, y por eso en la estrofa 1629 se deja claro el sentido de colectividad; pero de manera restringida, como bien lo subraya A. Zahareas: “The *envoi* of the *Libro* is actually an open invitation to handle the material of the work; one can either “gloss” its content or “emend” its from. Such an invitation is typical of the implications of didactic or jongleresque art in the Middle Ages: the author’s artistic control is denied, and the basic principle of artistic creation—as in most moralizing or jongleresque art—is the independence of the material, the fact that it belongs to all. The qualifying condition “sy bien trobar sopieren” is very important because the concept of *trobar*, has gone through many meanings in the *Libro*. Here it is not uttered by a jongleur but by Juan Ruiz who, on commenting upon his work, stresses all the artistic implications of *trobar*, i. e., rhyme, composition, talent. Thus the literary raw material, i. e., the stuff which passes from author to author, is here consciously controlled more than in any other Spanish medieval writer” (“Juan Ruiz’s *envoi*” 210).

O bien en la pose del artista relajado que quiere dar una función alterna a su obra: “Enpero, por que es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los cossejo, qiueren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien, amando a Dios; otrosí al que quisiere el amor loco” (Pr. ls. 73-77).

Sobre todo, de la misma manera se puede notar que Juan Ruiz también lo hace con una intención completamente artística, esto es, desde la postura del escritor que sabe que lo es: “E conpose lo otrosí a dar a algunos lección e muestra de metrificar e rrimar e de trobar. Ca trobas e notas e rrimas e ditados e versos que fiz conplida mente, segund que esta çiençia requiere” (Pr. ls. 88-90), y que lo demuestra a lo largo de su trabajo, como ya lo hemos visto (estas tres posturas que adopta Juan Ruiz son las que, más arriba en “Amor ruiziano” y “Sobre el metro y la rima”, he denominado funciones de la obra). Es sobre esto donde Juan Ruiz no bromea, por el contrario, es franco y sincero como lo es con su religiosidad, estas condiciones son, por consiguiente, las que lo confirman como un escritor no limitado a ciertos fines y lo más importante es que él está consciente de su situación.

Es verdad que él mismo pide a Dios “que pueda fazer un libro de buen amor aqueste, / a los cuerpos alegre y a las almas preste [...] / E por que mejor de todos sea escuchado” (13cd y 15a) y más tarde declara que “En general a todos fabla la escriptura” (67a). O sea, no delimita su público (el “cuerdo” y el “non cuerdo” escogerán a su conveniencia y capacidad) y el “todos” lo comprueba; sin embargo, en la estrofa 45 advierte que en su “escriptura” tratará de un asunto difícil y serio (el que no haya aquí especificación sobre cuál, indica que puede ser cualquiera), por lo que el tratamiento lo hará, a veces, bajo un tono humorístico: “E por que de buen seso non puede onme rreir, / avré algunas *burlas* aquí a enxerir” (45ab). Y cuando este humor sea escuchado no se debe

discutir el porqué lo hace, al menos que sea de manera artística: “cada que la oyeres, non quieras comedir / salvo en la manera del trobar e del dezir” (45cd).

Estas condiciones que impone sugieren que Juan Ruiz piensa también en un público con ciertas cualidades artísticas a quien transmitir su “lección e muestra de metrificar e rrimar e de trobar” sobre cualquier tema y, como vimos ya, también implica dar prueba a cualquiera —“todos”— de saber usar muy bien esta “çiençia”. La suposición del público artista que Juan Ruiz busca idealmente es aún más patente en la estrofa 1629, ya que éste se diferencia del “todos”, pues, es muy significativo que el “todos” tenga una cualidad amorfa mientras no se singularice en el público artista. En primer lugar, los versos c y d infieren un público general, el “todos”, es él quien puede tener acceso a la obra como sea, precisamente, porque Juan Ruiz le impone libertad al *Libro* para llegar a cualquiera: “ande de mano en mano, a quien quier quel pidiere / como pella a las dueñas tome lo quien podiere” (1629cd). Los dos versos a y b son los que hacen referencia al público ideal: “Qual quier omne que lo oya, si bien trobar supiere, / puede más y añadir e enmendar, si quisiere” (1629ab).

Aquí nuevamente se condiciona como sucede en la estrofa 45, es decir, se insiste en la facultad de “trobar” porque si cumple la exigencia, “si supiere”, entonces, se tiene la autorización para “añadir e enmendar” la obra misma (como Juan Ruiz lo hace con sus modelos), si así lo desea. Esto lo observa muy bien G. B. Gybbon-Monypenny, aunque, claro, dentro de su postura de ver un público selecto: “Juan Ruiz apela, más que a los eruditos, a los poetas, pensando en el valor poético, parece, más que en la materia” (*Libro* n. vv.1629ab). El hecho de que no se considere la “materia”, el asunto o tema a tratar, señala, en principio, el paralelismo que se guarda con la estrofa 45 y, sobre todo, que lo que

importa es estilo propio para hacerlo sobre cualquiera que sea la “materia” y recrearlo sobre cualquiera que sea el modelo, de ahí que el “añadir e enmendar” tenga lugar.

En fin, Juan Ruiz orienta su obra hacia un receptor general, entendido en el concepto del público heterogéneo de J. Joset; no obstante, a nivel de receptor implícito, él efectúa una particularización, se dirige al artista (sin pérdida de generalidad, al escritor), éste es su público ideal en el que piensa cuando produce, el cual, con la relación que el mismo J. Joset propone entre el caso real e implícito, en el plano de lo concreto, debe recaer sobre un público intelectual, que es aquel que más se acerca al caso ideal. Así, se tiene, entonces, que el receptor ideal de Juan Ruiz es el artista intelectual aquel que tiene la agudeza para rebasar el restringido plano temático y arribar al plano artístico, el de la composición, que es el terreno que pisa el autor del *Libro*. Desde este terreno Juan Ruiz insiste repetidamente en la comprensión de su obra porque quiere dejar claro, en primera instancia, que se está “leyendo” un libro —no es gratuito que el verbo oír en relación con leer y entender surja en muchas partes—, el cual no representa más que un objeto que puede ir “de mano en mano” y, en segunda, que lo que realmente interesa, en ese objeto, es la habilidad artística para decir las cosas, esto es, como se acoge un estilo propio, una manera de saber escribir bien sobre asuntos complicados.

Éste es el motivo de la convocatoria dirigida al público artista; en una palabra, es la propuesta de su poética, no exactamente en el sentido de la observación de T. Hart: “El *Libro de buen amor*, pues, es una especie de patrón literario en el que los poetas jóvenes encontrarán modelo de las más diversas clases de poesía” (47), sino más amplia por el hecho de que el contenido del *Libro* mismo puede estar sujeto a enmiendas y añadiduras; el mismo pasa a ser elemento del conjunto de modelos y, por tanto, es susceptible de ser imitado, adaptado, parodiado o parafraseado como lo ha hecho Juan Ruiz con los suyos. En

suma, lo que busca Juan Ruiz a través de su público ideal es la continuación de su manera de escribir sobre cualquier asunto o tema, por eso la invitación a “añadir e enmendar” es para un público específico, el “que bien trobar sopiere”, como bien lo observa A. Zahareas:

if one considers the expression “sy bien trobar sopiere” which qualifies “Qual quier omne”. Juan Ruiz does not open his book for additions by all those who listen but to additions only by the few who know poetry. The conjunction sy has the forceful meaning of “provided that”: i. e., it sets down the condition of “bien trobar” and thus demands that one be skilled at poetical composition before handling the *Libro* [...]. Juan Ruiz is opening the doors of his *Libro* to other writers, to those who in turn can control the raw material. When Juan Ruiz allows his literary material to step out of his *Libro*, he does not give up his control, as do the jongleurs or most of the didactic writers. He claims that all can read it, use it, or enjoy it, but only artists can handle it. That is, when his material leaves the *Libro* and is passed around, it does not gain complete independence as it would in the oral tradition of the jongleurs or didactic tradition of medieval moralist. His poetic material is delimited because it is characterized, because it is stamped with the qualification of art: *saber*, *trobar*, *bien* are terms which point out the emergence of writing from more technique or preaching to a state of conscious artistry” (“Juan Ruiz’s envoi” 208-209 y 210).

OBRAS CITADAS

Adams, Kenneth W. J. "Juan Ruiz's manipulation of rhyme: some linguistic and stylistic consequences". Gybbon-Monypenny, ed. "*Libro de buen amor*" studies. London: Tamesis, 1970. 1-28.

Bandera, Cesáreo. "La ficción de Juan Ruiz". *Publications of the Modern Languages Association of America* 88 (1973): 496-509.

Battaglia, Salvatore. "Dall'esempio alla novela". *Filología Romanza* 7 (1960): 21-81.

-----, "L'esempio medievale". *Filologia Romanza* 6 (1959): 45-82.

Beltrán, Luis. *Razones de Buen Amor . Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*. Valencia: Fundación Juan March-Castalia, 1977.

Biglieri, Aníbal. "Inserción del *ejemplum* medieval en el *Libro de buen amor*". *Revista de Filología Española* LXX (1990): 119-132.

Blecua, Alberto. "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr. y notas Alberto Blecua. 3ª ed. Letras Hispánicas 70. Madrid: Cátedra, 1996. XIII-CV.

Bremond, Claude, Jacques Le Goff, Claude Schmitt. *L'«exemplum»*. Turnhout:Brepols, 1982.

Brey Mariño, María. "Prólogo a la primera edición". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Versión modernizada y pról. María Brey Mariño. 19ª ed. Odris Nuevos. Madrid: Castalia, 1998. 5-24.

Brownlee, Marina Scordilis. "Permutations of the narrator-protagonist: the *serrana* episodes of the *Libro de buen amor* in light of the doña Endrina sequence" *Romance Notes* 22 (1981): 98-101.

-----, *The status of the reading subject in the «Libro de buen amor»*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 24. Chapel Hill: Department of Romance Languages, The University of North Carolina, 1985.

Bueno, Julián L. "La «troba caçurra» de Juan Ruiz: parodia litúrgica". *Romance Notes* 21 (1985): 366-370.

Burke, James F. "Again Cruz, the baker-girl; *Libro de buen amor*, ss. 115-120. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 4 (1980): 253-270.

- , "The *Libro de buen amor* and the medieval meditative sermon tradition". *La Corónica* 9 (1980-1981): 122-127.
- Cándano Fierro, Graciela. *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de "exempla" en la Europa del siglo XIII*. Colección de Bolsillo 13. Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México: 2000.
- , *La espiná y la rosa. La ambivalencia en torno al 'dogma' y al 'instinto' en el «Libro de buen amor»*. Cuaderno del Seminario de Poética 13. México: Instituto de Filología, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- , "Mujer frente a saber en las colecciones de *exempla* (siglo XIII)". Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.). *Edad Media: marginalidad y oficialidad*. Publicaciones de Medievalia 17. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 33-58.
- Cantarino, Vicente. "La lógica falaz de don Juan Ruiz". *Thesaurus* 29 (1974): 435-456.
- Cañas Murillo, Jesús. "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr. y notas Jesús Cañas Murillo. Clásicos Plaza & Janes 23. Barcelona: Plaza & Janes, 1984. 17-49.
- Capecchi, Fernando. "Il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz arcipreste de Hita, *Cultura Neolatina* 14 (1954): 59-90.
- Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1954.
- Cejador y Frauca, Julio. "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr. y notas Julio Cejador y Frauca. 6ª ed. Clásicos Castellanos 14 y 17. Madrid: Espasa-Calpe, 1951. VII-XL.
- Combet, Louis. "Un cas typique de 'cazurismo' la *trova* de la *panadera* Cruz dans le *Libro de buen amor*". *Les Langues-Neolatines* 66 (1972): 9-33.
- Criado de Val, Manuel. *Teoría de Castilla la Nueva. Dualidad castellana en los orígenes del español*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1960.
- Corominas, Joan. "Prólogo". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. y notas Joan Corominas. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1967. 7-68.
- Delumeau, Jean. *Les péché et la peur. La culpabilization en Occident (XIIIe-XVIe siècles)*. París: Fayard, 1984.
- Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Tr. L. Alfonso López. Letras e Ideas. 10ª ed. Barcelona: Ariel, 1984.

------. "Some aspects of parody in the *Libro de buen amor*". Gybbon-Monypenny, ed. "*Libro de buen amor*" studies. London: Tamesis, 1970. 53-78

Díaz-Mas, Paloma, Carlos Mota. "Introducción". Sem Tob de Carrión. *Proverbios morales*. Ed. intr. y notas Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota. Letras Hispánicas 448. Madrid: Cátedra, 1998. 11-102.

Diez Borque, José M., Angela Ena Bordonada. "La prosa en la Edad Media". *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Coord. José M. Diez Borque. T. I. Madrid: Taurus, 1980. 96-209.

Dutton, Brian. "'Buen amor': its meaning and uses in some medieval text". Gybbon-Monypenny, ed. "*Libro de buen amor*" studies. London: Tamesis, 1970. 95-121.

------. "'Con Dios en buen amor': a semantic analysis of the title of the *Libro de buen amor*". *Bulletin of the Hispanic Studies* 43 (1966): 161-176.

Ferraresi, Alicia Colombí de. *De amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*. México: El Colegio de México, 1976.

García de la Sierra, Rodrigo. "El discurso institucional en la obras didácticas". *Acta Poetica* 20 (1999): 75-89.

Girón Alconchel, José Luis. "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr., selec. y notas José Luis Girón Alconchel. Castalia Didáctica 8. Madrid: Castalia, 1990. 15-47.

------. "Sobre la lengua de Juan Ruiz. Enunciación y estilo épico en el *Libro de buen amor*". *Epos* 1 (1984): 35-70.

Godinas, Laurette. "*Exempla* y cultura jurídica en el *Libro de buen amor*". *Medievalia* 23 (1996): 12-21.

Gybbon-Monypenny, G. B. "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparisons". *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 63-78.

------. "Estado actual de los estudios sobre el *Libro de buen amor*". *Anuario de Estudios Medievales* 3 (1966): 575-609.

------. "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr. y notas G. B. Gybbon-Monypenny. Clásicos Castalia 161. Madrid: Castalia, 1990. 7-78.

------. "«Lo que buen amor dize con rrazon te lo pruebo»" *Bulletin of Hispanic Studies* 38 (1961):13-24.

- Hart, R. Thomas. *La alegoría en el “Libro de buen amor”*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Tr. José Gaos. 6ª ed. Madrid : Alianza Editorial, 1984.
- Hutcheon, Linda. “Ironie, satire, parodie. Un approche pragmatique de l’ironie”. *Poétique* 46 (1981): 140-155.
- Jones, Harold G. “Las rimas moduladas del arcipreste”. 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*, SERESA, Barcelona, 1973. 211-216.
- Joset, Jacques. “Introducción”. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. Ed. intr. y notas Jacques Joset. Clásicos Castellanos 14 y 17. Madrid: Espasa-Calpe, 1974. IX-XLVI.
- , “Invitación para releer a Juan Ruiz”. *Ínsula* 503 (1989): 3.
- , *Nuevas investigaciones sobre el “Libro de buen amor”*. Crítica y Estudios Literarios. Madrid: Cátedra, 1988.
- Kantor, Sofía. *El “Libro de Sindibad”. Variaciones al eje temático “engaño-error”*. Anejos de BRAE. Madrid: Real Academia Española, 1988: 9-33.
- Keller, John E. “Another look at exemplo 48 in *El Conde Lucanor*: «de lo que aconteció a uno que provava sus amogos»”. *La Córónica* 13 (1984): 1-9.
- Kirby, Steven D. “Juan Ruiz and Don Ximio: the Archpriest’s art of declamation”. *Bulletin of Hispanic Studies* 55 (1978): 283-287.
- Lacarra, María Jesús. *Cuentos de la Edad Media*. Odes Nuevos 13. Madrid: Castalia, 1987.
- , *Cuentística medieval en España: Los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- , “Introducción”. *Sendebat*. Ed. intr. y notas María Jesús Lacarra. Letras Hispánicas 304. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lapesa, Rafael. “El tema de muerte en el *Libro de buen amor*”. *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967. 53-75.
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica. Fundamentos de una ciencia literaria*. Tr. José Pérez Riesco. Biblioteca Románica Hispánica. T. I. Madrid: Gredos, 1966.

- Lawrance, Jeremy. H. "The audience of the Libro de buen amor. *Comparative Literature*. 36 (1984): 220-237.
- Lecoy, Felix. *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. Reimpr. Farnborough: Gregg International, 1974.
- Le Goff, Jacques. *La civilización del occidente*. Paidós Orígenes 9. Barcelona: Paidós, 1999.
- , "El hombre medieval". Ed. Jacques Le Goff. *El hombre medieval*. Tr. Julio Martínez Mesanza. Madrid : Alianza Editorial, 1987.
- Lida, María Rosa. *Dos obras maestras*. 3ª ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.
- , *Estudios de literatura española y comparada*. 2ª ed. Buenos Aires: 1969.
- , "Introducción". Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. "*Libro de buen amor*". *Selección*. Intr. y notas María Rosa Lida. Buenos Aires: Losada, 1941. 7-18.
- , *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*. 1ª reimp. México: FCE, 1983.
- , "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*". *Revista de Filología Hispánica* 2 (1940): 105-150.
- Luoni, Flavio. "Récit, exemple, dialogue". *Poétique* 74 (1988): 213-232.
- Manjarrez, Graciela. "Género y estructura del *Libro de los engaños*". *Signos Literarios y Lingüísticos* 2 (2000): 179-188.
- Marmo, Vittorio. *Dalle le fonti alle forme. Studi sul "Libro de buen amor"*. Napoli: Liguori Editore, 1983.
- Márquez Villanueva, Francisco. "El buen amor". *Revista de Occidente* III-27 (1965): 269-291.
- Mateo, Isabel. "El Arcipreste y el arte de su tiempo". 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*, SERESA, Barcelona, 1973. 483-487.
- Menéndez, Pelayo. *Orígenes de la novela*. T. I. Nueva Biblioteca de Autores Españoles 1. Madrid: Bailly, Baillière e Hijos, 1905.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea. Con otros estudios de literatura medieval*. 2ª ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

- . *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Colección Austral 300. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.
- . *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. 6ª ed. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.
- Michael, Ian. "The function of the popular tale in the *Libro de buen amor*". Gybbon-Monypenny, ed. "*Libro de buen amor*" studies. London: Tamesis, 1970. 177-218.
- Moffatt, Lucius G. "The evidence of early mentions of the Archpriest of Hita or his work". *Modern Language Notes* 75 (1960):33-44.
- Molho, Maurice. "Yo libro (*Libro del buen amor* 70)". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986. 317-322.
- Muñoz García, Ángel. *Seis preguntas a la lógica medieval*. Publicaciones de *Medievalia* 24. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Orduna, Germán. "Introducción". Pero López de Ayala. *Rimado de Palacio*. Ed. intr. y notas Germán Orduna. Clásicos Castalia 156. Madrid: Castalia, 1991. 9-92.
- Osterc, Ludovik. *Dulcinea y otros ensayos cervantinos*. México: Joan Boldo i Climent, Editores, 1987.
- Oyola Eliezer. *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Barcelona: Puvill-Editor, 1979.
- Palafox, Eloísa. *Las éticas del "exemplum": Los "Castigos del rey don Sancho IV", "El conde Lucanor" y el "Libro de buen amor"*. Publicaciones de *Medievalia* 18. México: UNAM, 1998.
- Paredes Núñez, Juan. *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval. Problemas de terminología*. Propuesta 11. Granada: Servicio de Publicaciones, Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- Prieto, Antonio. *Coherencia y relevancia textual (De Berceo a Baroja)*. Madrid: Alhambra, 1980.
- Raden, Matthew. "Writing from the margin to center: the case of Don Juan Manuel and Shem Tov". *Hispanofila* 135 (2002): 1-17.
- Rey, Alfonso. "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval". *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (1979): 103-116.
- Reynal, Vicente. *El lenguaje erótico medieval a través del Arcipreste de Hita*. Colección Nova Scholar. Madrid: Playor, 1988.

- Ricard, Robert. "Les péchés capitaux dans le *Libro de buen amor*". *Les Lettres Romanes* 20 (1966): 5-37.
- , "Pour une histoire de l'*exemplum* dans la littérature religieuse moderne" *Les Lettres Romanes* 8 (1954): 199-233.
- Rico, Francisco. "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*". *Anuario de Estudios Medievales* 4 (1967): 301-325.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. *Literatura, historia y alienación*. Barcelona: Labor Universitaria, 1976.
- Ruiz, Juan (Arcipreste de Hita). *Libro de buen amor*. Ed- intr y notas G- B. Gybbon-Monnypeny. Clásicos Castalia 161. Madrid: Castalia, 1990.
- Salvador Miguel, Nicasio. "El mester de clerecía". *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Coord. José M. Diez Borque. T. I. Madrid: Taurus, 1980. 389-460.
- Saugnieux, Jöel. "Introducción". Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*. Biblioteca Universitaria Everest. León: Everest, 1986.
- Scholberg, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España Medieval*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos, 1971.
- Seidenspinner-Núñez, Dayle. *The allegory of good love: parodic perspectivism in the "Libro de buen amor"*. Berkeley, Los Ángeles, London: University California Press, 1981.
- Sobejano, Gonzalo. "Consecuencias y diversidad en el *Libro de buen amor*". 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*, SERESA, Barcelona, 1973. 7-17.
- , "Escolios al 'buen amor' de Juan Ruiz". *Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. T. III. Madrid: Gredos, 1963. 431-458.
- Sotelo, Alfonso I. "Introducción". *El conde Lucanor*. Ed. intr. y notas Alfonso I. Sotelo. Letras Hispánicas 53. Madrid: Cátedra, 1987.
- Spitzer, Leo. "Entorno al arte del arcipreste de Hita". *Lingüística e historia literaria*. 2ª ed. Madrid Gredos, 1974. 87-134.
- , "Sobre el *Libro de buen amor*. Nota sobre el yo poético y el yo empírico en los autores medievales". *Estilo y estructura en la literatura española*. Intr. Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Crítica, 1980, 103-118.

- Stierle, Karlhainz. "L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire" *Poétique* 10 (1970): 176-198.
- Suleiman, Susan. "Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman a thèse. *Poétique* 32 (1977): 468-479.
- Tate, R. B. Adventures in the *sierra*". Gybbon-Monypenny, ed. "*Libro de buen amor*" *studies*. London: Tamesis, 1970. 219-229.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Urbina, Eduardo. "«Humanamente hablando»: Juan Ruiz y Quevedo ante la muerte". *Revista de Estudios Hispánicos* 16 (1982): 35-44.
- Vasvari, Louise O. "La digresión sobre lo pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 34 (1985-1986): 156-180.
- Walde Moheno, Lillian von der. "La 'troba caçurra' y algunos elementos de cultura popular en el *Libro de buen amor*". Concepción Company ed. *Amor y cultura en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991. 99-121.
- Walsh, John K. "Juan Ruiz and the *mester de clerezía*. Lost context and lost parody in the *Libro de buen amor*". *Romance Philology*. 33 (1979): 62-86.
- Wiesner-Hanks, Merry E. *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*. Trad. Mónica Rubio Fernández. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. 12^a ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Zahareas, Anthony. "Juan Ruiz's envoi: the moral and artistic pose". *Modern Languages Notes* 79 (1964): 206-211.
- ". "Parody of the canonical hours: Juan Ruiz's art of satire". *Modern Philology* 42 (1964): 206-211.