

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

DEL «LOCO AMOR» A LA «MISERIA DE OMNE»: LA IMAGEN DEL CUERPO ANTE LA CRISIS DEL FEUDALISMO EN DOS POEMAS CLERICALES

Juan García Única

Universidad de Granada

Basta con detenerse un momento a contemplar la espalda desnuda de una persona a la que se ama, a observar cada relieve de la misma o el ritmo peculiar de su respiración, para darse cuenta de que cada cuerpo lleva escrita su propia historia. Pese a esta evidencia, sin embargo, la historia del cuerpo está aún por escribir. En su reciente *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Jacques Le Goff y Nicolas Truong concluyen que: «Le corps a donc une histoire. Le corps est notre histoire» (Le Goff y Truong 2003: 197). En dicha obra, estos mismos autores no dejan de advertirnos que historiar el cuerpo es enfrentarse a la historia de un olvido. Es posible incluso que se trate de un olvido parcial, pues como ellos mismos indican, desde las tímidas alusiones de Michelet a la fistula de Luis XIV hasta las cuantiosas investigaciones de Peter Brown, pasando por hitos ya consagrados de la sociología como Bajtin, no faltan alusiones más o menos rigurosas, más o menos consistentes, a una realidad tan aplastantemente obvia como es la existencia del cuerpo y su función en la configuración de las ideas.

Otra cosa es el olvido histórico que los estudios literarios referentes a la Edad Media española han dispensado al cuerpo. Olvido extraño si se tiene en cuenta que precisamente la Edad Media, al menos en los textos, sólo piensa en el cuerpo y en la carne, por ser el pecado su elaboración más insistente. Resulta significativo que la preocupación por el cuerpo, al margen de ser reciente, se plantee con más contundencia desde ámbitos que no tienen tanto que ver con disciplinas asociadas tradicionalmente al estudio de la palabra escrita como con el estudio de la actividad física.¹ Una evidente escasez bibliográfica le deja la primera impresión al investigador –seguramente injusta– de que el cuerpo es capaz de tomarse muy en serio a la palabra escrita, pero no tanto la palabra escrita al cuerpo. Es por eso que nuestra modesta contribución parte deliberadamente del examen de algunos conceptos que tienen más que ver con la construcción de la historia de la literatura española que con la construcción de una inexistente historia del cuerpo. Nuestra aportación es también parcial, puesto que vamos a examinar la imagen del cuerpo en un pequeñísimo sector de nuestra historia literaria (concretamente en dos poemas escritos, bien es cierto que de muy diferente manera, bajo los parámetros del discurso de la «clerecía»). Como ocurre con el cuerpo, la historia de la literatura también tiene –valga la redundancia– su historia, y difícilmente se puede afrontar el estudio de ninguna obra relacionada con el discurso en vulgar de los clérigos sin fijar un punto de partida con respecto a la inagotable polémica en torno al concepto «mester de clerecía».

Considerado ya desde finales del siglo XIX por Menéndez Pelayo como la «primera escuela de poesía erudita» (Menéndez Pelayo 1891: XXXI) de nuestra literatura, el concepto «mester de clerecía» se ha ido asentado poco a poco bajo la consideración de escuela literaria de carácter culto por contraposición a la escritura popular de los juglares. Aunque la polémica es larga y las limitaciones de este trabajo no nos permiten sintetizarla aquí, la conceptualización más canónica del «mester», recientemente, ha quedado condensada a la perfección por Isabel

¹ Precisamente por encontrarnos en León, es de justicia destacar los trabajos que desde la Universidad de esta ciudad, junto con M^a Paz Brozas Polo, ha llevado a cabo el profesor de la Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte Miguel Vicente Pedraz (Vicente Pedraz y Brozas Polo 1995).

Uría en su impresionante *Panorama crítico del «mester de clerecía»* al definirlo como «una escuela que, en el plano formal, se caracteriza por un singular sistema de versificación» (Uría 2000: 17), dejando fuera de la misma a los textos del siglo XIV, pues su tendencia al uso del verso de dieciséis sílabas en lugar del de catorce y su aparente dispersión temática y formal no se ajustarían en puridad a esta etiqueta como sí se ajustan los poemas del XIII. Pero esta vertiente más tradicional, sin embargo, ya en los años cincuenta había sido puesta en duda por Raymond S. Willis en un conocidísimo artículo en el que consideraba la famosa estrofa 2 del *Libro de Alexandre* como la exposición individualizada del «mester» del autor, negando su carácter de «manifiesto» literario y, de paso, su carácter de escuela.²

Es posible que, tanto si consideramos el «mester» como la plasmación de una escuela literaria de un grupo de autores como la suma de una serie de obras individuales sin carácter de escuela alguno, estemos incurriendo en un acto de «preformismo» según la definición de dicho fenómeno que Jacques Derrida nos ofrece como «doctrina ideológica [...] según la cual la totalidad de los caracteres hereditarios estarían incluidos en el germen, en acto, y bajo dimensiones reducidas que respetarían, sin embargo, ya las formas y la proporciones del adulto futuro» (Derrida 1989: 37). En ambos polos se dan por supuestos una serie de parámetros «preformados» que, en nuestra opinión, son más propios de un concepto moderno de literatura que de la concepción que el hombre medieval podía tener de la letra escrita. Y es que, si consideramos el «mester» como una escuela poética que surge al amparo de la estrofa 2 del *Libro de Alexandre*, de alguna manera estaríamos dando por supuesto que el concepto de «manifiesto literario», tan caro a las escuelas poéticas del siglo XX, ya estaría de alguna manera, «en germen», formándose en los textos medievales castellanos; de la misma manera que si consideramos unas determinadas características métricas (la cuaderna vía) como aquello que confiere unidad a los poemas de «clerecía», daríamos por supuesto que la forma es el parámetro definidor de lo literario, idea por cierto muy difícil de desterrar de la mente del lector moderno debido al impacto de la escuela formalista. Por otra parte, si nos centramos en la concepción más individualista de los poemas de «clerecía», estaríamos dando nuevamente por supuesto que los discursos que llamamos «literarios» se han sustentando siempre sobre una noción de individuo, de autor-sujeto en sentido moderno, que no es tan claro que pueda aplicarse a la manera de concebir los textos medievales.

Y es que, en lo concerniente a nuestro tema, desde estas dos posiciones el cuerpo sólo podrá pensarse de dos maneras bien delimitadas: 1) Desde categorías poético-formales: lo cual nos llevaría a pensar el cuerpo como objeto de la retórica, de la «descripción» (el cuerpo del santo, el de María, etc.); y 2) Desde una especie de «progresismo anticipador»: es decir, un poeta genial, que destaca sobre los otros, llevado por su destacada individualidad «descubre» el cuerpo y sus posibilidades «transgresoras» frente a los modelos retóricos establecidos, adelantándose así a las ideas de su época. Ambas tendencias parecen confluír, por ejemplo, en todo un clásico de los estudios ruicianos como es *El mundo poético de Juan Ruiz*, donde su autor, Carmelo Gariano, nos dice lo siguiente acerca de la obra del Arcipreste:

El descubrimiento del cuerpo humano añade una nueva dimensión a la poesía de Juan Ruiz. Los artistas de la Edad Media no sintieron, por lo común, en sus descripciones el hechizo de las atracciones del cuerpo humano. La hermosura física fue siempre exaltada, es verdad, por poetas y artistas. Más que nada se ensalzaba como reflejo de la belleza divina, y la suma de toda hermosura estuvo condensada en la Virgen María, junto

² Por supuesto que para hacerse una idea del alcance de la polémica no basta con ceñirse a estos trabajos que nosotros consideramos sólo como polos especialmente significativos de dos posturas. Sin embargo, nada entenderíamos del tema sin los nombres de Gómez Moreno, Deyermond, López Estrada, Francisco Rico, Nicasio Salvador Miguél, etc.

con la aureola de su mística dulzura. Los trovadores provenzales cantaron la belleza de la mujer amada como una entelequia estética. Los dolcestilnovisti italianos y sus epígonos la identificaron con la hermosura angélica. En cambio, el interés que el Arcipreste siente por las cosas de la vida lo lleva a fijar su mirada sobre el cuerpo humano con un enfoque realista. Con esto, la poesía medieval regresa de sus torres de marfil al mundo de todos los días. (Gariano 1968: 31).

Y es que resulta especialmente significativo que Gariano introduzca la idea de «lo somático» como una de las claves de lectura para entender el mundo poético de Juan Ruiz. Un mundo poético caracterizado según este autor por su poderosa individualidad, su «descubrimiento» marcadamente atípico del cuerpo desde una perspectiva realista. Quedan así fijadas dos direcciones para la lectura del *Libro de buen amor* si seguimos la obra de Gariano. Hacia atrás el texto se proyecta con la fuerza de su novedad, de su genialidad en fuerte contraste con la tradición que lo precedía. Hacia delante, el lector moderno debe reconocer «lo somático» como una de las claves más reveladoras del estilo poético de Juan Ruiz, como un recurso retórico más, si bien es cierto que algo atípico por su «enfoque realista» supuestamente novedoso.

Sin negar la eficacia de tales observaciones, nosotros pretendemos en estas líneas intentar una lectura diferente del cuerpo que nos exige partir de una forma de ver los poemas «de clerecía» algo distinta de la que tradicionalmente hemos conocido. Por eso recordamos que, como muy brillantemente observó Foucault, lenguaje y conocimiento están íntimamente relacionados en la epistemología medieval, pues el lenguaje:

existe desde un principio, en su ser bruto y primitivo, bajo la forma simple, material, de una escritura, de un estigma sobre las cosas, de una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras más imborrables. En un sentido, esta capa del lenguaje es única y absoluta. Pero de inmediato hace nacer otras dos formas de discurso que la encuadran: por encima de ella, el comentario, que retoma los signos dados según un propósito nuevo y, por debajo, el texto cuya prioridad oculta bajos las señales visibles para todos, que supone el comentario. De allí, tres niveles del lenguaje a partir de un ser único de la escritura. (Foucault 1997: 50).

Es por eso que escribir en la Edad Media es practicar una especie de «escritura en marcha» que no se detiene nunca. Escribir es glosar la Escritura, y la glosa siempre mira al Libro para descubrir, en el futuro, un sentido que ya estaba establecido desde el principio de los tiempos, pues cada escritura tiene, además de la peculiaridad de ser una glosa en sí misma, la capacidad de ser a su vez infinitamente glosada. Se trata de una operación cognitiva que sólo está al alcance de unos pocos y cuya práctica es competencia de un tipo de clérigos que Francisco Rico define como «un linaje de intelectuales que ahora sienten con creciente intensidad el deseo o la conveniencia de difundir en vulgar las riquezas de la cultura latina» (Rico 1985: 4). La «maestría», por tanto, «podía cifrarse en una minucia versificatoria, pero no se limitaba a la provincia de la literatura ni suponía sólo una distancia intelectual: era indicio de un *status* envidiable, denotaba un boyante acomodo en la jerarquía social» (Rico 1985: 127).

Y tanto, pues los poemas que venimos llamando «de clerecía», no serían desde nuestra perspectiva sino la producción específica de un discurso en vulgar propio de un estamento, el clerical, que en la jerarquía social cumpliría con la labor, nada insignificante, de interpretar la verdad a través de la práctica de la escritura o, lo que es lo mismo, el discurso de un estamento legitimado para leer la Escritura al tiempo que, con la práctica de la glosa, no sólo la lee, sino que la produce. Se trata de un discurso lo suficientemente amplio como para acoger también los dos textos que nos ocupan, el *Libro de buen amor* y el *Libro de miseria de omne*, sin que eso

signifique que, en su amplitud, no presente todo tipo de modulaciones, desde el carácter idológicamente más estable de los poemas del XIII hasta la dispersión temática –fruto de una sociedad en crisis– que presentan nuestros poemas del XIV.

En un magno estudio Peter Brown hace notar que el cristianismo había introducido con San Pablo la idea de la «visibilidad» del cuerpo, y desde entonces éste ya «no era una cosa neutral, situada entre la naturaleza y la ciudad. Pablo lo definió firmemente como el templo del Espíritu Santo. Era un lugar de orden claramente visible, sometido a limitaciones que era sacrílego rebasar» (Brown 1993: 83). Esta idea de la «visibilidad» del cuerpo funciona a la perfección en los poemas clericales del siglo XIII a través de la necesidad que en ellos se aprecia de forjar un modelo positivo, «visible» para el auditorio, de la figura sobre la que se centra el poema. Esto nos da una imagen relativamente armónica de la sociedad feudal, pues la ausencia de dolor en el parto de la Virgen María o en la muerte del Santo en la obra de Gonzalo de Berceo, así como los signos corporales del linaje que apreciamos en los libros de *Alexandre* o de *Apolonio* no son sino la descripción, acorde con el lugar natural que ocupan cada una de estas figuras dentro de la sociedad medieval sacralizada, de cada personaje de acuerdo con su estado. El cuerpo, que en la práctica cotidiana era para los poderosos una «forma de distinción social» (Vicente Pedraz 1996), constituyó en los poemas «de clerecía» del siglo XIII poco menos que una «forma de distinción moral» que se iba haciendo visible en cada verso.

La pregunta que nos ocupa, no obstante, es qué ocurre cuando ya no es la figura del santo ni del rey, sino el cuerpo grotesco de la serrana, o la descripción sistemática y con todo lujo de detalles de la dueña en un mundo en el que proliferan las viejas Trotaconventos, lo que entra en escena. ¿Qué ocurre cuando ya no es el tránsito de la «buena muerte» lo que toman como referencia los poemas, sino una proliferación de todo tipo de «miserias» del hombre? ¿Qué ocurre cuando irrumpe en la «clerecía» eso que Gariano llamaba el «enfoco realista»?

Miguel Ángel Ladero Quesada data en el siglo XIV «un auge económico basado en premisas que, mucho más adelante, contribuirían a situaciones de estancamiento y arcaísmo» (Ladero Quesada 2002: 824). Es decir, que la llamada «crisis del siglo XIV» no se desarrolló como una revolución, sino como un proceso lento en el que, en lo ideológico, se tendió a legitimar el inmovilismo y la quietud (ambos estados perfectos en sentido escolástico aristotélico) frente a una sociedad que daba síntomas evidentes de una creciente inestabilidad. En este lento pero inexorable movimiento ideológico, el cuerpo, en los poemas «de clerecía», va poco a poco dejando de ser tan sólo el cuerpo «visible» de la figura, para pasar a ser un cuerpo «reconocible» que cada persona tiene que asumir, o incluso negar. Es como si de pronto la «clerecía» se viese obligada a asumir incómodamente el cuerpo, la sexualidad, toda vez que, como señalan Le Goff y Truong: «Le XIV^e siècle en crise préférera repeupler la Terre plutôt que le Ciel et naturalisera les valeurs sexuelles» (Le Goff y Truong 2003: 48). La «reconocibilidad» corporal, por tanto, supone una individualización mucho más acusada que permite, entre otras cosas, reconocer el pecado en el propio cuerpo. En una sociedad en crisis, la imagen relativamente armónica anterior es sustituida por el debate acerca de lo que se ajusta a su lugar natural y lo que no. Y nada más apegado a la naturaleza que el cuerpo. Es obvio, por tanto, que una cierta regularización de los cuerpos se aprecia en los poemas del siglo XIV con una fuerza hasta ahora inusitada, y de ahí que se anteponga ante todo la necesidad de tematizar la locura como aquello que contraviene el lugar natural, en el primer caso, o como recordatorio de la baja condición del hombre, obligado a la penitencia, en el segundo. En uno y otro caso, las imágenes corporales juegan un papel fundamental desde el momento en el que la «clerecía» las utiliza, no ya sólo haciéndolas «visibles», sino «reconocibles» para un auditorio. De ahí también que, frente a la figura modélica anterior, ahora proliferen el ejemplo que se pretende valedero como aviso para la práctica cotidiana. No sólo los signos en los que se lee la voluntad divina son corpóreos, sino que el propio cuerpo significa. Y de qué manera.

Aunque se suele situar la Peste Negra de 1348 como el punto de referencia para la crisis, Julio Valdeón ya nos mostró en su día que desde finales del XIII y durante la primera mitad del siglo XIV hay signos suficientes de decaimiento del sistema feudal. Entre ellos una serie de malas cosechas (en especial las de 1333, y 1343-47) que merman la población. El mismo Julio Valdeón llama la atención sobre el hecho de que desde 1330 –prácticamente coincidiendo con la fecha que la crítica ha dado para la composición del *Libro de buen amor*– aumentan las alusiones a la pobreza de las gentes (Valdeón Baroque 1969). La regresión (motivada por la crisis agraria, la inflación de precios, las tensiones sociales, etc) viene después de un periodo –que toca techo– de desarrollo de las ciudades y el comercio (Valdeón Baroque 1975). Ante este panorama tan revuelto la propia «clerecía» clama por un sector realmente preparado, dentro de sí misma, para llevar a cabo su función.³

Paradójicamente no siempre se ha asociado al *Libro de buen amor* con el discurso propio, eclesiástico, de los clérigos. Ya Menéndez Pidal consideraba la obra del Arcipreste como «la despedida burlona de la época didáctica» (Menéndez Pidal 1941: 145). En las últimas décadas, con la espectacular difusión de la teoría carnavalesca de Mijal Bajtin (Bajtin 1998) en España, y debido a la presencia del episodio de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, la consideración del *Libro de buen amor* por parte de la crítica de esta supuesta parte no-oficial ha adquirido una nueva dimensión con la proliferación de una serie de lecturas desde lo carnavalesco que pretenden señalar la parte «progresista» del poema convirtiéndolo en el paladín de la vertiente «popular-carnavalesca», opuesta a la «culto-oficial» de nuestra literatura castellana. Francisco López Estrada llega a considerar el *Libro de buen amor*, incluso, como «la expresión de un alma que hoy sólo podemos comprender si sabemos interpretar su participación en un orden de la festividad propia de la época» (López Estrada 1989: 110). En una consideración de la dicotomía Carnaval/Cuaresma que trasciende los límites de la obra del Arcipreste y de cualquier otra obra, Le Goff y Truong consideran la función del cuerpo medieval dentro de esa dialéctica como el lugar de una paradoja: «Dans les pratiques populaires, le corps est endigué par l'idéologie anticorporelle du christianisme institutionnalisé, mais résiste à son refoulement» (Le Goff y Truong 2003: 35). Estos autores consideran la dialéctica Carnaval/Cuaresma como una «dinámica del Occidente», gracias a su valor simbólico como representante de las más diversas tensiones.

Pero si bien es cierto que en el *Libro de buen amor* nos encontramos con una innegable tensión entre una serie de términos (loco amor/buen amor, Carn(av)al/Cuaresma; cuerpo/alma; vida/muerte, etc.), también lo es que la crítica tiende a poner el acento en uno u otro polo, convirtiendo a Juan Ruiz ora en un rígido moralista, ora en un genio trasgresor de su tiempo. Y eso cuando no se limita a señalar sin más el balanceo entre uno y otro polo como la característica fundamental del *Libro de buen amor*. Es cierto que la obra es, en gran media, el resultado de la tensión dialéctica entre buen amor/loco amor, pero eso quizá no quiera decir que ésta se trate de una tensión muerta ni sin resolver. Juan Ruiz, de acuerdo con su función social como miembro perteneciente al estamento de la «clerecía», nos pone cara a cara frente al problema de la interpretación de la verdad, de la lectura de los signos sacralizados que, como no puede ser de otra manera en una sociedad en crisis, adquiere especial relevancia debido a la aparente dualidad de los mismos. La necesidad de afrontar el problema de la interpretación de la verdad contando con un estamento especialmente preparado cobra especial relevancia precisamente por la necesidad de extraer un sentido positivo, de acuerdo con la voluntad divina, sobre la aparente

³ De ahí la insistencia en la necesidad de una élite clerical (los *scolares* frente a los *claustrales*) especialmente preparada para la interpretación de la verdad que encontraremos, por ejemplo, en las estrofas 125 y 126 del *Libro de buen amor* (muy significativas en tanto que Juan Ruiz nos muestra en ellas una peculiar visión del sistema de los tres órdenes), entre otros pasajes de la obra del Arcipreste. También la estrofa 77 del *Libro de miseria de omne* es una buena muestra (en este caso parece ser la clásica polémica entre dominicos y franciscanos en torno a la soberbia del saber la que se vislumbra al fondo) de una preocupación en este sentido que atraviesa todo el poema.

dualidad. Y para eso nada mejor que empezar por detectar el sentido negativo de los signos, el que se asocia con el «loco amor», el más cercano, en definitiva, al auditorio no preparado para la tarea intelectual que emprende el Arcipreste. Reconocer los signos del «loco amor» (es decir, detectar aquello que no persigue el inmovilismo como fin, lo que rehuye su lugar natural establecido por el plan divino) es hacerlos, de alguna manera, «reconocibles» a un auditorio que no pertenece a ese estamento legitimado para la interpretación de la verdad. Con esto, en realidad, el *Libro de buen amor* se articula como un discurso en el que, en última instancia, el deseo de regularización de la sexualidad y del cuerpo impregna casi cada página.⁴

El «loco amor» es tematizado así, bien es cierto que de forma no exenta de humor, como la parte del «signo amor» que trastoca el orden natural de las cosas, y esto se hace reconocible a través de imágenes explícitamente corporales pues, como nos plantea la estrofa 156, el amor: «al mançebo mantiene mucho en mançebz / e al viejo faz perder mucho la vejez; / faz blanco e fermoso del negro como pez / lo que non vale una nuez amor le da gran prez» (p. 48).⁵

La aparición de la ciudad como espacio fundamental de la vida medieval, así como el parejo desarrollo del mercado y el «aver monedado», tienen también sus implicaciones corporales. En el caso de la ciudad porque el discurso amoroso cortésano, que tan a su manera reelabora el Arcipreste, no hubiera sido posible sin la formación de la corte, y porque personajes como las dueñas y las alchuetas pertenecen de alguna manera a dos espacios sociales distintos, ambos producto de la ciudad. Pero es que además la ciudad establece una separación valorativa con el campo, con el espacio rural, y cada personaje es corporalmente codificado de acuerdo con su pertenencia a uno u otro espacio. Que las dueñas «de buen linaje e de mucha nobleza» (168a, p. 50) están codificadas de acuerdo a un patrón preestablecido lo demuestra el hecho de que la primera dueña a la que decide cortejar el Arcipreste, descrita en la estrofa 169 («De talla muy apuesta e de gesto amorosa; / loçana, doñeguil, plazentera, fermosa, / cortés e mesurada, falaguera, donosa, / graçiosa e donable, amor en toda cosa», p. 50) es prácticamente calcada a la descripción de Doña Garoza en la estrofa 581 («De talla muy apuesta, de gestos amorosa, / doñeguil, muy loçana, plazentera e fermosa, / cortés e mesurada, falaguera, donosa, / graçiosa e risueña, amor en toda cosa», p. 149).

La construcción de ese *Ars Amandi* que es el *Libro de buen amor* viene determinada por el espacio, y el espacio de la ciudad, como decimos, está corporalmente habitado por las dueñas. Don Amor, siguiendo a Ovidio, aconseja al Arcipreste que busque mujer «fermosa, donosa e loçana» (431a, p.114). Los signos corporales en los que reconocer a la dueña quedan perfectamente delimitados por Don Amor entre las estrofas 431 y 435: mujer hermosa, de talla media, que no sea villana, cabeza pequeña, rubia, cejas apartadas, ojos grandes y relucientes, dientes menudillos y proporcionados, orejas pequeñas, cuello alto, nariz afilada, encías bermejas y labios bermejos, boca pequeña y faz blanca y libre de vello. En resumen, dice Don Amor: «Puna de aver muger que la vea sin camisa, / que la talla del cuerpo te dirá: esto aguisa» (435cd, p. 116). Y es que las huellas del linaje, la calidad social de las dueñas, están escritas a manera de signo corporal en su propia apariencia. Igualmente sucede con el famoso elogio de las «dueñas chicas», que «son frías como la nieve e arden como el fuego» (1608d, p. 416). Si la dueña que recomienda servir Don Amor en la estrofa 446 debe ser «En la cama muy loca, en la casa muy cuerda» (446a, p.118), las dueñas chicas son «en cama solaz, trebejo, plazenteras, rientes, / en

⁴ A pesar de su carácter negador de los valores oficiales, una vez que es asumido por la estructura temporal cristiana, también el Carnaval es de alguna manera una práctica regulada que trata de imponer la medida y el comedimiento, como nos recuerda Gutiérrez Estévez: «la polaridad entre el hedonismo carnavalesco y el ascetismo cuaresmal muestra el espacio que, en la vida social ordinaria, se reserva al comedimiento que no es ni lujuria, ni castidad, ni gula, ni ayuno» (Gutiérrez Estévez 1989: 56-57).

⁵ Citaremos siempre por la edición de Alberto Blecuca, de la obra (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996, 3ª ed.), limitándonos a señalar el número de página entre paréntesis, junto con el número de estrofa, cuando se requiera, en el mismo cuerpo del texto.

casa cuerdas, donosas, sosegadas, bienfazientes» (1609bc, p. 416). Y como las otras dueñas, también la dueña chica «tiene mucha beldad, / fermosura, donaire, amor e lealtad» (1613cd, p. 417). La mujer, pensada siempre en los textos medievales «bajo el signo del doble» (Olalla 1995), lleva en el caso de la dueña inscritos los dos modelos paradigmáticos para concebir la sexualidad femenina: el de Eva y el de María. Eva en la cama, María en la casa.

En el otro lado, y condicionada por el espacio rural, campestre, que ocupa, encontramos la famosa descripción de la serrana entre las estrofas 1010 y 1020. Hábil para engañar al Arcipreste, pero áspera y desabrida, con voz «gorda e gangosa» (1017c, p. 251), «cabellos chicos, negros, más que corneja lisa» (1012b, p. 250), como «el su pescueço negro, ancho, velloso, chico» (1013b, p. 250), y además barbada («Mayores que las mías tiene sus prietas barvas», 1015a, p. 251). La serrana no es ni hermosa ni bien mesurada, sino una figura de «mala vista» cuyas formas tienden a no distinguirse del entorno natural que le es propicio («las orejas mayores que de añal burrico», 1013a, p. 250, o «Su boca de alana e los rostros muy gordos, / dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos, / las sobreçejas anchas e más negras que tordos», 1014a-c, p. 251). Es posible que la principal traba en la descripción de la Serrana sea su absoluta ausencia de linaje, pues al carecer de éste, la distinción entre cuerpo y naturaleza queda relegada en favor de su total adscripción a un medio que es únicamente natural.

Y no es sólo que el espacio codifique moral y culturalmente a los cuerpos que lo habitan. La creciente importancia de la economía monetaria es tematizada igualmente desde el signo del «loco amor» pues, al igual que ocurría con éste, el dinero es también un gran trastocador de lugares naturales que «fazié verdad mentiras e mintiras verdades» (494d, p. 129). La imagen corporal de esa desnaturalización provocada por el dinero no deja de estar presente de manera implícita, pues dice el Arcipreste del mismo: «faze correr al coxo e al mudo hablar; / el que non tiene manos, dineros quiere tomar» (490cd, p. 128).

En definitiva el Arcipreste se nos muestra siempre como un clérigo perfectamente capacitado para leer y reconocer los signos tanto del «buen amor» como del «loco amor». Los signos corporales tienen una especial relevancia si tenemos en cuenta que no son sino los síntomas visibles, transparentados, del alma que sustenta cada cuerpo. En el famoso pasaje en el que Trotaconventos describe las figuras del Arcipreste entre las estrofas 1485-1489 es más que posible, por tanto, que podamos ver un ejemplo de lectura de signos corporales –siempre en clave irónica– más que una descripción del propio autor para la posteridad. Es un aspecto sobre el que ya llamó la atención Peter N. Dunn (Dunn 1970) en un inteligente trabajo en el que se plantea la posibilidad de que el Arcipreste, sencillamente, nos esté descubriendo los signos corporales de un personaje de temperamento sanguíneo y, como tal, dado a la lujuria, al «loco amor», un «doñeador alegre». Cada elemento de la descripción es plenamente significativo tal y como nos muestra Dunn; y así, entre otras cosas, nos dice que según la ciencia fisonómica medieval, el «cuerpo bien largo» (1485b, p. 380) es propio de hombres de temperamento sanguíneo, como lo son también los ojos pequeños, que indican pequeño corazón, malicia, y las «espaldas bien grandes» (1487, p. 381) y los pies chicos, propios del hombre fornicador y mujeriego. Son sólo algunos de los signos con los que Trotaconventos describe al Arcipreste, y ciertamente ninguno de ellos es azaroso. No puede serlo en una obra que se articula como compendio de saberes, haciendo gala de la habilidad en la interpretación de los signos por encima de su dualidad, en una sociedad que se muestra cada vez más inestable.

Mucho menos compleja es la respuesta que ante la crisis nos ofrece el anónimo *Libro de miseria de omne*, obra que no nos plantea el inagotable desafío interpretativo que supone el *Libro de buen amor*. Pero obra poco estudiada al fin y al cabo, sobre la que casi todo está por decir. Que el *Libro de miseria de omne* contribuye al discurso de la «clerecía» como legitimación de un estamento que se atribuye la labor de la interpretación de la verdad a través de la práctica de la escritura lo demuestra el hecho de que el poema se inscribe, al ser una versión romanceada del *De contemptu mundi*, de Inocencio III, en la tradición clerical de la glosa. Sea de

finales del XIII, de la primera mitad del XIV o de la segunda del XIV, es evidente que el propio imaginario del poema no nos hace pensar en la imagen de una sociedad ni tan siquiera relativamente armónica, sino en un ambiente más bien desolador en el que la necesidad de la penitencia es reclamada con insistencia.

No hay dualidad alguna en el *Libro de miseria de omne*, sino un exacerbado organicismo que parece estar concebido desde una visión del mundo sublunar como la parte degradada, negativa, mísera, de la Creación. Desde el *Explicit prologus* queda claro que el hombre participa de esa degradación pues, en primer lugar, nace con dolor y es fruto del pecado, como indica la estrofa 6: «¿Por qué m engendró mi madre así, fijo de dolor / que siempre en amargura aya vida sin sabor? / Muerto fuese en su vientre sería de mí mejor, / non temería al diablo nin sería pecador» (p. 122).⁶ De hecho, la estrofa 18 nos muestra que el hombre está amasado, en contraste con los demás elementos de la Creación, con el más vil de los cuatro elementos, el limo: «Del vil limo de la tierra omne fue de Dios formado; / del fuego fizo estrellas ond es el cielo pintado; / del aire fizo los vientos que pueden correr privado; / desend fizo de las aguas las aves y el pescado» (p. 123).

Es desde este brutal organicismo desde donde deben asumirse realidades como el dinero. En la historia de Cosdroe se nos presenta la pérdida de la riqueza como causa de dolor: «la persona que la pierde finca trist e dolorosa» (179d, p. 142). No hay ambigüedades ni dudas posibles con respecto a la carne, que se recuerda en la estrofa 192 como la tercera enemiga del hombre junto al diablo y al mundo: «El tercero enemigo del que vos quiero contar / sabedes que es la carne que se quiere deletar, / porque ave con el alma guerrear e batallar, / ca no l plaze con su vida nin con su buen ayunar» (p. 144).

La interrelación entre el alma y el cuerpo que había en el poema del Arcipreste deriva aquí en una contraposición alma/carne en la que la segunda es abiertamente despreciada. La objetivación del cuerpo que encontramos en el *Libro de miseria de omne* sólo nos lleva a la construcción del mismo como enemigo, como «cruel compañero» (202, p. 145) del hombre. La separación entre el hombre y su propio cuerpo encuentra su caldo de cultivo en el tópico del cuerpo como cárcel del alma, no como su casa: «Desend clámase el alma e tiénese por lazada / com el omne que yaz preso e su carne es penada, / ca se tiene que yaz presa e muy mal encarcerada / quanto tiempo en el cuerpo de omne stá encerrada» (204, p. 145).

El *Libro de miseria de omne* no nos muestra modelos a seguir, sino que apela directamente al cuerpo para hacerlo reconocible como espacio de todo pecado. El imaginario organicista en este estado puro tiende a implantar el miedo en la conciencia colectiva, y así se hacen reconocibles, por ejemplo, los signos corporales del pecado de la lujuria: «Las malezas de luxuria quiérovoslos demostrar: / tuelle fuerça, tuelle vista, el cuerpo faz ensuciar, / faz al omne seer ronco e las riquezas menguar, / desend faz perder el alma, con Dios non puede regnar» (348, p. 163).

Compilar todo el imaginario organicista que contiene el poema es tarea imposible para las reducidas dimensiones de nuestro trabajo. Rescataremos, para ir dándolo por concluido, la comparación comprendida entre las estrofas 57 y 59 del cuerpo con un árbol, según la cual las raíces son como los cabellos, el cuello y la cabeza como el tronco y la copa, vientre, pecho y costado son como la madera sobre el tronco, los ramos, los brazos y las piernas, y las ramas, las orejas y los dedos. Hecha la comparación, concluye violentamente el poeta: «Aquesta pintada forma mientras bibe es preciada, / desde que muere sus amigos no l quieren tener en casa; / atal es como la foja que del viento es rebatada, / que la sube en las nubes, d'ella non sabemos nada» (59, p. 128).

⁶ Como en el caso anterior, seguimos la edición de Jane E. Connolly (*Translation and Poetization in the 'Quaderna Via'. Study and Edition of the 'Libro de miseria d'omne'*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987), limitándonos a señalar entre paréntesis el número de página y la estrofa cuando sea necesario.

A pesar de lo sombrío del poema esta imagen resulta hermosa. El cuerpo es como la hoja del árbol que cae y es llevada por el viento hasta las nubes. De su paso por la tierra no queda la ambigüedad resuelta, el humorismo hiperactivo del Arcipreste, sino el recuerdo del momento exacto en el que se marchitó. Momento que estaba inscrito desde su propio nacimiento y que debe ser purgado a través de la penitencia. Momento que convierte al cuerpo en el recordatorio de su propia muerte, de su propia miseria. Es posible que precisamente ésa sea la imagen definitiva de este extraño, menor pero inquietante, poema.

Es posible también que desde el medievalismo algún día aprendamos el trayecto que va del cuerpo en la escritura a la escritura del cuerpo sin que ese casi inexplorado peregrinaje nos cause tanta extrañeza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BROWN, Peter (1993), *El cuerpo y la sociedad. Los hombres, las mujeres y la renuncia sexual en el cristianismo primitivo*, Barcelona, Muchnik.
- DERRIDA, Jacques (1989), «Fuerza y significación», en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 9-46.
- DUNN, Peter N. (1970), «De las figuras del arcipreste», en Gybbon Monypenny, G. B. (ed.), "*Libro de buen amor*" *Studies*, London, Tamesis Books, pp. 29-51.
- FOUCAULT, Michel (1997), «La prosa del mundo», en *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI, pp. 26-52.
- GARIANO, Carmelo (1968), *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel, «Una visión antropológica del Carnaval», en Huerta Calvo, Javier (ed.), *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 33-59.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2002), «Sociedad bajomedieval: crisis y recuperación económica», en Álvarez Palenzuela, Vicente Ángel (coord.), *Historia de España de la Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- LE GOFF, Jacques, y TRUONG, Nicolas (2003), *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1989), «Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana», en Huerta Calvo, Javier (ed.), *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 63-117.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1891), *Antología de poetas líricos castellanos. Desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Tomo II, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1941), «Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías», en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 139-145.
- OLALLA, Ángela (1995), «Bajo el signo del sobre (La mujer en los textos de 'agravio' y 'defensa' medievales)», en Paredes, Juan (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre - 1 de octubre 1993)*, Volumen III, Granada, Universidad de Granada, pp. 473-479.
- RICO, Francisco (1985), «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, pp. 1-23 y 127-150.
- URÍA, Isabel (2000), *Panorama crítico del «mester de clerecía»*, Madrid, Castalia.
- VALDEÓN BARUQUE, Julio (1969), «Aspectos de la crisis castellana en la primera mitad del siglo XIV», *Hispania*, 29, pp. 5-24.
- _____ (1975), *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI.
- VICENTE PEDRAZ, Miguel (1996), «El imaginario corporal en la Edad Media y las formas de la distinción social», *Revista de Educación Física*, 60, pp. 38-42, y 61, pp. 38-41.
- VICENTE PEDRAZ, Miguel, y BROZAS POLO, M^a Paz (1995), «Legitimación de la dominación masculina a través de la representación del cuerpo en la Edad Media cristiana», en *Aplicacions i fonaments de les activitats físico-esportives. Primer volum de les actes del Segon Congrés de les Ciències de l'Esport, l'Educació Física i la Recreació de l'INEFC-Lleida*, Lleida, Institut Nacional d'Educació Física de Catalunya, pp. 163-172.

- VICENTE PEDRAZ, Miguel, y BROZAS POLO, M^a Paz (1995), «Metáforas organicistas como representación de la sociedad en la Plena y Baja Edad Media», *Perspectivas de la Actividad Física*, 17, pp. 48-56.
- WILLIS, Raymond S. (1956-1957), «'Mester de clerecía'. A Definition of the *Libro de Alexandre*», *Romance Philology*, X, pp. 212-224.