

---

# Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media

---

Jesús Cañas Murillo  
Fco. Javier Grande Quejigo  
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura  
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media



Cáceres  
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.<sup>a</sup> edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

*Impresión:* Dosgraphic, s. l.

LA IRONÍA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*Armando López Castro  
*Universidad de León*

La tradición del concepto de ironía ofrece dos modalidades básicas a lo largo del pensamiento occidental: la ironía socrática, enteramente reflexiva, que muestra un sentimiento de irresoluble conflicto entre lo condicionado y lo incondicionado, según lo expresa Aristóteles en su *Ética a Nicómaco*; y la ironía romántica, de carácter literario, que nace de la dialéctica entre la necesidad de la naturaleza y la libertad del espíritu, convirtiéndose esa distancia en el centro de la contemplación estética, formulación expuesta por Friedrich Schlegel en su artículo «Sobre la comprensión», publicado en el último número de la revista *Athenaeum*. En ambos casos, la ironía surge de un contexto real y va ligada a una experiencia del límite, que sólo se puede realizar en una situación intermedia de indecisión y ambivalencia. Por eso tiene lugar en las épocas históricas de crisis y de cambio, como lo fue el siglo XIV en España, donde la sustitución de la jerarquía feudal por la movilidad burguesa dio como resultado el desarrollo de la conciencia individual («oímos por primera vez en castellano una voz poética que habla desde la conciencia de su persona», escribe Américo Castro en 1948). Así pues, desde el punto de vista literario, la ironía se presenta como una diferencia entre lo dicho literalmente y lo propiamente dado a entender. En esta diferencia se contiene el germen de la ironía literaria, que en el *Libro* del Arcipreste adquiere valor poético por estar integrada en la totalidad del discurso y resulta inteligible para el oyente gracias a su repetición. Lo específico del estilo irónico consiste en prescindir de lo racional y hacer participar, en el juego de la ficción, al lector, que está siempre más interesado en el placer de la lectura que en el control de la teoría<sup>1</sup>.

Cuando se llega a las capas profundas de la historia, al fondo de lo anónimo y colectivo, lo que se percibe no son separaciones, sino continuidades. De esta manera, centrándose en la Edad Media, resulta evidente que, sin negar su peculiar visión teocéntrica, en su momento otoñal, al que pertenecen los siglos XIV y XV, es difícil deslindar lo religioso y lo profano, lo individual y lo colectivo, el didactismo y la ame-

---

<sup>1</sup> Para una visión de las diferentes formas de ironía en el discurso de las ciencias humanas, véase el estudio de P. Schoentjes, *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2001. Refiriéndose a las circunstancias que favorecen la aparición de lo individual en el siglo XIV, señala J. Goytisolo: «La extrema movilidad social y política del siglo en el que vivió el Arcipreste, la fagocitosis de un castellano pujante sin gramáticas ni academias, la convivencia y emulación de tres culturas en un horizonte común favorecerían estos fenómenos de permeabilidad, interpenetración, influjo y trasvase que hoy enriquecen y alteran cualitativamente la vida y expresión artística de las grandes ciudades», de su ensayo «El Arcipreste de Hita y nosotros», recogido en *Edad Media y Literatura Contemporánea*, Madrid, Trieste, 1985, pp. 28-29.

nidad. Precisamente es la conciencia de tal dualidad, el esfuerzo por armonizar los opuestos, lo que mejor define el arte de Juan Ruiz, pues cuando la crítica se polariza sobre uno de los componentes, excluyendo al otro, su interpretación resulta incompleta («Toute interprétation qui voudrait sacrifier l'un de ces deux aspects a l'autre est incomplète», señala Lecoy en sus *Recherches*). Sería necesario, al menos como punto de partida, mantener la unidad de intención moral y propósito artístico en el juego de la ficción, pues lo que produce placer es lo que se presenta como verosímil, aunque no lo sea. La experiencia literaria, que vive gracias al contraste entre lo real y lo ideal, requiere del lector asumir la autonomía plena de lo estético bajo la forma de la diferencia, conservar una cierta conciencia de la lucidez de la distancia en que lo irónico se funda, pues el mundo real es iluminado cuando se le proyecta sobre la ficción de la posibilidad.

Es ya un lugar común llamar la atención sobre la ambigüedad en el *Libro* del Arcipreste. Ahora bien, tal recurso expresivo mantiene una analogía con otros similares, como la sátira, la parodia y la ironía, tal vez por remitir todos ellos a una visión ambivalente de la existencia, de modo que cada uno de esos conceptos debe emplearse con la mayor claridad posible para comprender el efecto total del poema. En lo que se refiere a la naturaleza y alcance de la ambigüedad, ésta expresa un «significado doble», según el cual la intención de querer comunicar a la vez dos o más significados implica también el hecho de no distinguir entre ellos. Uno de los mejores ejemplos en el *LBA* tiene lugar en el juicio de la raposa por acusación del lobo (estr. 350-352), cuyo resultado viene a ser una apología de la ambigüedad, pues el hecho de que ninguno de los contrincantes gane el pleito indica que ambas partes tienen razón. Lo mismo sucede con la disputa entre los griegos y los romanos (estr. 46 y ss.), destinada a demostrar que la misma cosa puede interpretarse de dos maneras muy diferentes; o incluso con el sentido del «buen amor» del título, cuya disparidad interpretativa revela el deseo de Juan Ruiz de no someterse a un solo sentido fijado. Respecto de la sátira, basada en el contraste y destinada a la crítica social, su abundante uso en la Edad Media, bajo las formas de parodia, fábula o visión, tiene como principal función «disminuir el objeto por medio del ataque». En tal sentido, uno de los ejemplos de sátira social más intensa sería sin duda el «Enxiemplo de la propiedad qu'el dinero ha» (estr. 490-513), en donde la combinación de burla y crítica sirve para acentuar lo ilógico del poder del dinero, que introduce el desorden en el mundo.

En cuanto a la parodia, cuya esencia radica en la imitación de la comicidad, que incluye tanto el remedo de un autor como de una obra concreta, resulta inseparable de la burla y entra de lleno en la corriente humorística. De los tres tipos más usuales, la verbal, la formal y la temática, es esta última la más frecuente en el *LBA*. Una buena muestra la encontramos en la «pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma» (estr. 1067-1209), donde Juan Ruiz nos ofrece un testamento burlesco de la epopeya castellana, en forma similar a lo que había hecho *La Batalla de las ranas y los ratones* respecto a la épica homérica y a lo que había de hacer Lope de Vega en la *Gatomaquia*. De las tres formas señaladas, tal vez sea la ambigüedad la que tiene una mayor presencia en el discurso crítico del Arcipreste, en parte debido a su perfil vacilante para pasar de un sentido a otro, si bien todas ellas se organizan en torno a una es-

critura siempre recomenzada, cuya virtualidad responde al deseo de que el arte es un juego<sup>2</sup>.

En el ámbito del pensamiento humano hay dos formas expresivas relacionadas entre sí: la analogía, que pertenece al tiempo cíclico de la naturaleza; y la ironía, al lineal de la historia. Mientras la primera, basada en la correspondencia del ritmo universal, inspira a Dante y a los neoplatónicos renacentistas, la segunda, fruto de la ruptura de la unidad, aparece como el reverso de la palabra que cuestiona el sistema, el mismo espíritu de controversia que animó a Sócrates a burlarse de la elocuencia de los sofistas y a Juan Ruiz a subvertir los códigos de la retórica escolástica. Ambos fundaron, con su crítica sutil y dialéctica, un saber humano que inquieta con el trastorno de la duda. Si el mundo oficial está lleno de engaños, la verdad reside sólo en una actitud inconformista ante la vida, que abarca en igual medida al lenguaje, pues gracias a la expresión irónica, que anula la inseguridad, la poesía se libera de la palabrería y vuelve a hablar con toda la espontaneidad del primer impulso. El siglo XIV fue una época de movilidad y, dentro de ella, Juan Ruiz representa un principio de alerta contra toda normativa, afectando esta experiencia de la transitoriedad a su vida y a su obra. Por eso, a la hora de buscar una relación entre ambas, en lugar de repetir ciertos esquemas prefijados ya expuestos por la crítica, como son el canon litúrgico, el retórico-escolástico y el poético-literario, en lo referente a la experiencia vital del autor; y el enfoque autobiográfico, el didáctico-moralizante y el artístico en cuanto a la composición del poema, debiéramos fijarnos en ciertos cortes transversales, determinadas estructuras, que permiten apreciar la efectividad de una escritura que se va configurando como actitud más que como programa. Aunque el uso de la ironía está presente a lo largo de todo el libro, me centraré, de acuerdo con el título, en cinco de esos cortes o estructuras: las piezas prologales, la aventura de Ferrán García, el episodio de don Melón y doña Endrina, la entrevista con doña Garoza y el epílogo.

Empezando por el exordio, conviene antes recordar que la ironía suele aparecer más en épocas de incertidumbre que de estabilidad. Al pensamiento sistemático del siglo XIII, producto de una estructura social fuertemente jerarquizada, que se refleja en la frecuencia de *summas* y *tractados*, sucede el relativismo del XIV, donde lo que cuenta es la actitud personal, el pensar por cuenta propia. En ese clima de desconcierto, si uno no sabe qué hacer, lo mejor es volverse irónico. Sumido en lo concreto el hombre se olvida de lo trascendente y de esta situación ambigua entre lo finito y lo infinito brota la ironía, que es una forma de anular la inseguridad en que se vive. Para un observador atento y crítico de la realidad social, como lo fue el Arcipreste, el uso de la ironía no sólo le permite distanciarse de los hechos para valorarlos con mayor objetividad, sino también apelar a la inteligencia del lector, al que deja una libertad de interpretación, para descubrir la realidad que se oculta bajo las apariencias.

---

<sup>2</sup> En cuanto al sentido lúdico de la vida, tan desarrollado en la Europa de los siglos XIV y XV, tengo en cuenta el estudio de J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972. Sobre la ambigüedad, remito al trabajo de W. Empson, *Siete clases de ambigüedad*, México, FCE, 2006. Respecto a la sátira, al de Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971. Y en cuanto a las distintas formas de parodia, al de Ruth C. Flowers, *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices*, Washington, Catholic University of American Press, 1951.

De ahí que la cita bíblica que encabeza el prólogo en prosa («Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradiaris: firmabo super te oculos meos»), a la que acompaña la glosa «Ca por el buen entendimiento entiende onbre el bien e sabe dello el mal», tenga su continuidad en el prólogo en verso, cuyas estrofas finales (15-18), al presentarnos la dualidad de un mismo hecho, se aplican también al sentido de la obra en su conjunto:

- |   |    |
|---|----|
| E porque mejor sea de todos escuchada,<br>fablarvos por trobas e por cuento rimado:<br>es un decir hermoso e saber sin pecado,<br>razón más placentera, fablar más apostado.        | 15 |
| Non creades que es libro neçio, de devaneo,<br>nin tengades por chufa algo que en él leo:<br>es, segund buen dinero yaze en vil correo,<br>ansí en feo libro está saber non feo.    | 16 |
| El axenuz, de fuera negro más que caldera,<br>es de dentro muy blanco más que la peñavera;<br>blanca farina está so negra cobertera,<br>açucar dulce e blanco está en vil cañavera. | 17 |
| So la espina está la rosa, noble flor,<br>so fea letra está saber de gran dotor;<br>como so mala capa yaze buen bebedor,<br>ansí so mal tabardo está el buen amor.                  | 18 |

Para los filósofos medievales la generalidad de los conceptos ha de estar fundada en las cosas mismas. Como intérprete de Aristóteles y Santo Tomás, Juan Ruiz sentía la obligación de expresarse en el lenguaje escolástico y destacar el entendimiento sobre la memoria y la voluntad. Pero, como artista independiente, se desprende de su creación literaria para que ésta adquiriera vida propia. Esta autonomía engloba en su unidad lo didáctico y lo artístico, por lo que ambos componentes deben estar presentes en la interpretación del *Libro*, que así se convierte en expresión de un medio cultural en el que moralismo y amenidad, de acuerdo con la fórmula clásica del *delectare et prodesse*, no deben aparecer separados. Si el uso de lo burlesco, en sus formas de ironía, sátira y parodia, tiene un fin subversivo, no sorprende que el «loco amor» se presente a primera vista más atractivo que el «buen amor», aconsejando al lector, bajo la fórmula de la *captatio benevolentiae*, propia de los exordios, a ir más allá de la apariencia del texto. En realidad, aunque los prólogos parecen afirmar la postura ortodoxa del autor, la ambigüedad con que se presentan las comparaciones («ansí en feo libro esta saber non feo», «ansí so mal tabardo está el buen amor»), a las que podrían añadirse otras expresiones similares, como «las del buen amor con razones encubiertas» (68a), «do cuidares que miente dize mayor verdat» (69a), da a entender que el verdadero significado está escondido. Por eso, esta serie de comparaciones ponen de relieve el tópico de la «corteza e meollo», muy difundido en la literatura medieval, como proceso de interpretación alegórica («tolgamos la corteza, al meollo entremos», señala Berceo en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*), según el cual, al indicar el autor que bajo la superficie del libro se encuentra su sustancia (el

buen amor), sugiere también que su comprensión debe limitarse a un solo sentido. Si la función de la ironía es mantener los dos niveles separados, la apariencia y la realidad, su efecto corrector es reunirlos en una visión más amplia tras el conocimiento de la realidad subyacente. En este sentido, la ironía va más allá de la referencialidad tópica, haciendo que el lector se encuentre penetrado por la revelación de un significado oculto que une las partes bajo la superficie. Su clarividencia es signo de concentración, de conciencia plena, pues en la Edad Media el libro desempeña una función cósmica<sup>3</sup>.

La alternancia entre la exposición narrativa en cuaderna vía y el dinamismo lírico de las canciones populares, además de dar variedad a la obra, muestra el profundo arraigo de la tradición juglaresca («Agora comencemos del *Libro del Arcipreste*», dirá un juglar en el siglo XV, al sentir disminuir el interés del público). Los *cantares cazurros*, compuestos por juglares de baja condición social y dirigidos a un público callejero, tienen como finalidad hacer reír, por lo que utilizan un arte propio, basado en el vitalismo de la expresión y el tono humorístico. Tales rasgos se advierten en el episodio de Ferrán García, cuyo desenlace irónico, además de subrayar la unidad entre el estribillo del cantar y la glosa de las estrofas, nos ofrece un discurso ambiguo, lleno de insinuaciones eróticas, en el que se pasa de lo serio a lo cómico con el objeto de revelar, mediante el uso de un lenguaje equívoco, la vanidad del propio sujeto que, tras confiar en un mal consejero, se ve expuesto a una situación ridícula. El episodio, tomado en su conjunto como unidad significativa, es el siguiente:

Mis ojos non verán luz, pues perdido he a Cruz.	115
Cruz cruzada, panadera tomé por entende[de]ra, tomé senda por carrera como [...] andaluz.	116
Cuidando que la avría, díxielo a Ferrand Garçía que troxiése la pletesía e fuese pleités e duz.	117
Díxomo queíl plazía de grado, e fízose de la Cruz privado: a mi dio rumiar salvado, él comió el pan más duz.	118

<sup>3</sup> La interpretación del *LBA* ha girado, en gran medida, en torno a dos posturas: la didáctica, defendida por Lida de Malkiel («Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 32), y la artística, mantenida por Zahareas (*The Art of Juan Ruiz, Archipriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pp. 7 y 59), sin llegar a matizar que ambos puntos de vista son complementarios. Para la visión del Libro como símbolo de la sabiduría divina, en el cual todo se contiene, véase el estudio de E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, FCE, 2ª ed., 1976, t. I, pp. 423-489. En cuanto al uso de la ironía en las piezas prologales, véase el artículo de Bertha G. Arnstedt, «Ironía y sentido en los prólogos del *Libro de buen amor*», en *Anales de Estudios Clásicos y Medievales*, 1, 2004, pp. 313-326.

Prometiól por mi consejo trigo que tenía añejo e presentól un conejo, el traidor falso, marfuz.	119
¡Dios confunda mensajero tan presto e tan ligero! ¡Non medre Dios tal conejero que la caça ansí aduz!	120
Quando la Cruz veía, yo siempre me omillava, santiguávame a ella doquier que la fallava; el conpañio de çerca en la Cruz adorava; del mal de la cruzada ya non me reguardava.	121
Del escolar goloso, compañero de cucaña, fue esta otra troba, non vos sea estraña: ca de ante nin después non fallé en España quien ansí me feziese de escarnio magadaña.	122

A diferencia de la estrofa paralelística, utilizada por los juglares gallegos, donde el lirismo reside en el efecto causado por la serie de variaciones sucesivas, en el zéjel o villancico el tema lírico se concreta en el estribillo («Mis ojos non verán luz, / pues perdido he a Cruz»). Así pues, lo primero que el poeta ofrece al oyente es la pérdida o fracaso de la aventura amorosa, que tanto las estrofas del cantarillo cazurro como las de la cuaderna vía se encargan de comentar. A partir de ese estribillo, que constituye el tema de toda la composición con su ambigüedad, ya que el «no ver la luz» subraya al mismo tiempo el aspecto devoto y el amoroso y «Cruz» alude tanto al nombre de mujer como a la cruz de Cristo, se entienden las restantes acepciones, desde la paronomasia inicial («Cruz cruzada»), en donde la fusión de nombre y participio sirve para insistir, a nivel de significante, en la caída de la panadera con el mensajero, hasta el hipébaton del verso final («de escarnio magadaña»), que permite con su alteración destacar lo ridículo, pasando por expresiones de claro sentido sexual («entendedora», «el pan más duz», «un conejo», «el conpañio de çerca», «del mal de la cruzada»), todo el episodio abunda en palabras o frases con doble sentido, cuya relación sirve para intensificar una situación de engaño, a la que alude no sólo el modismo «tomé senda por carrera», que anticipa la equivocación, sino también el apelativo dado al consejero («marfuz»), tomado de la zorra o *marfusa* (véase 332b y 1437a). De todas ellas, más importante que la ironía de situación, expresada con el cantar cazurro, que parodia la adoración de la Cruz y el texto litúrgico «Per Crucem ad lucem», o la ironía verbal de la expresión «del mal de la cruzada», basada en la dilogía, que lo mismo puede aludir a la mujer que ya se había cruzado con el mensajero como a los maridos engañados por sus esposas durante la larga ausencia de las Cruzadas, lo más importante es el paralelismo irónico de cada palabra a lo largo de la estrofa 121 (Santa Cruz – dueña Cruz; humildad – humillación; santiguarse – hacerse cruces; adorar – amar extremadamente), que así se presenta como síntesis del conjunto. El hecho de que sea el mensajero el que se aproveche de la amante, y no el narrador de la aventura amorosa, viene a confirmar, a través del juego literario que oscila entre la vida y la liturgia, una situación humana radicalmente incompleta, pues igual que el yo necesita del otro para

completar la visión de sí mismo, también el éxito necesita del fracaso para producir una mutua determinación en la relación amorosa. En el fondo, el contraste que aquí se marca entre lo religioso y lo sexual sirve para tomar distancia y no aferrarse a un solo sentido o punto de vista, para potenciar la escritura en toda su complejidad<sup>4</sup>.

La tradición del *corpus eroticum* ovidiano, con sus dos elementos constantes: la utilización de la alcahueta para mediar en la seducción y la satisfacción sexual del amante, se convirtió en el modelo principal, aunque no el único, de los episodios amorosos del *LBA*. De entrada es necesario separar, en lo que al hilo de la trama se refiere, el exordio (estr. 1-70) y el epílogo (estr. 1626-1634), en los que habla el autor, del resto del *Libro*, a través del cual se desarrolla una «ficción autobiográfica», donde los hechos son transformados por la imaginación poética. Por eso, en el episodio de don Melón y doña Endrina (estr. 653-891), que debido a su extensión y fuerza integradora se convierte en el núcleo estructural del conjunto, la conciencia de que toda interpretación de la realidad es incompleta, sentido último de la ironía, es la que genera un conflicto entre el individuo que busca la certidumbre perdida y un mundo aparente que ya no ofrece certezas. A partir de esta tensión, la expresión poética deja de proponerse como simple imitación de la realidad para convertirse en juicio moral de la voz que habla desde una situación concreta. De ahí que, al faltar las coplas referentes a la conquista de Endrina por Melón, tal vez suprimidas por su carácter escabroso, los comentarios del sujeto poético al final del episodio pasen a ser realidad integrada de la visión poética, gracias a la cual la experiencia de la relación amorosa y el juicio sobre ella forman una sola identidad. Tales reflexiones, añadidas sin duda para dar verosimilitud al episodio, sólo alcanzan validez objetiva en el proceso oscilante de una escritura radicalmente ambigua, según se percibe en los consejos de la vieja, que tratan de presentar como inseparables los dos planos, el del error y el acierto, en una constante tensión:

El cuerdo gravemente non se debe quexar, 887  
quando el quexamiento non le puede pro tornar:  
lo que nunca se puede reparar nin emendar,  
dévelo cuerdamente sofrir e endurar.

A las grandes dolencias, a las desaventuras, 888  
a los acaecimientos, a los yerros de locuras,  
debe buscar consejo, melezinas e curas:  
el sabidor se prueba en coitas e en presuras.

La ira, la discordia a los amigos mal faz, 889  
pone sospechas malas en el pecho do yaz:

<sup>4</sup> Refiriéndose al efecto distanciador de la ironía, ha señalado W. Jankélévitch: «Porque la ironía es agilidad, conciencia extrema. Hace que nos volvamos, como suele decirse, *atentos a la realidad*, y nos inmuniza contra las limitaciones y las distorsiones de un pathos intransigente, contra la intolerancia de un fanatismo exclusivista», en *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982, p. 33. Sobre la relación del Arcipreste con la tradición juglaresca, remito al estudio de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pp. 230-239. En cuanto al fondo sexual del episodio, véase el ensayo de Louise O. Vasvari, «La semiología de la connotación. Lectura polisémica de *Cruz cruzada panadera*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXII, 1983, pp. 299-324.

aved entre vós concordia e paz,  
el pesar e la saña tornadlo en buen solaz.

Pues que por mí dezides que el daño es venido, 890  
por mí quiero que sea el vuestro bien avido:  
vós se[e]d muger suya e él vuestro marido;  
todo vuestro deseo es bien por mí conplidoî.

Doña Endrina e Don Melón en uno casados son: 891  
alégranse las conpañas en las bodas con razón;  
mi villanía he dicho, aya de vós perdón,  
que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón.

Instalarse en lo autobiográfico equivale a entrar de lleno en el territorio de la ficción, pues del yo que fuimos o pretendimos ser, ¿cuál es el más verdadero? El sujeto poético sólo puede aparecer tras la destrucción o metamorfosis del yo histórico, de ahí la insistencia del autor en transformar lo vivido, en convertirlo en experiencia de ficción. La obra de arte requiere cierta diferencia para ser objetiva. Al desarrollarse bajo las máscaras del amante apasionado (don Melón) y del juicioso moralista (el Arcipreste), lo que Juan Ruiz pide al lector es que conserve la distancia entre lo real y lo ideal, pues sin ese choque la experiencia literaria no es posible. Tras la disputa del protagonista con don Amor y doña Venus, que a raíz de sus fracasos amorosos, debidos en parte a su inexperiencia, le aconsejaron buscar una medianera para lograr sus conquistas, comienza la relación con doña Endrina, joven viuda a la que el amante logra gozar gracias a las artimañas de Trotaconventos. Si la insistencia en el casamiento es sincera desde el principio, las estrategias de la vieja y la violencia del amante no son nada ejemplares, de manera que a lo largo del proceso amoroso la seducción se convierte en violación. Como buen conocedor del derecho canónico, Juan Ruiz no puede aceptar una boda entre *raptor* y *rapta*, hecho que el oyente medieval consideraba imposible, y mantiene cierta reticencia ante la boda como desenlace feliz, por eso deslinda hábilmente la ficción de la realidad, lo didáctico de lo biográfico («Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino», 909ab), que confirma la escisión entre el yo ficticio (don Melón) y el yo narrativo (el Arcipreste). Al proyectar su personalidad en don Melón, el Arcipreste quiere dar un ejemplo de loco amor que culmina en matrimonio, o lo que es lo mismo, el fin justifica los medios siempre que aquél sea justo. La conclusión feliz de la aventura («Doña Endrina e Don Melón en uno casados son») y la atribución de lo escabroso a la fuente latina («que *lo feo* de la estoria diz Pánfilo e Nasón»), prueban no sólo que el sujeto lírico asimiló los «castigos» de don Amor, sino que además supo convertir la antigua historia en experiencia artística. Porque en el proceso amoroso, que discurre desde el rechazo hasta la condescendencia, Juan Ruiz ha logrado una mujer distinta a fuerza de ser ella misma. En la medida en que la viuda, con su conducta ambigua y reticente, intenta ganarse una feminidad personal que está más allá de las convenciones vigentes, se sale del sentido común y entra a formar parte de la interpretación literaria. Su disposición a ir más allá de lo trivial la convierte en criatura artística mediante la adquisición de un lenguaje, previamente escogido, que gira en torno a la distinción entre apariencia y realidad. El autor no se limita a situar esta figura en el contexto de otras figuras, sino que la dota de vida propia a través

del diálogo y veladas alusiones, que la dejan en un fondo misterioso y atractivo. Así es doña Endrina: tanto más esencialmente humana cuanto más contradictoria, tanto más real cuanto más imaginaria<sup>5</sup>.

La Edad Media estableció una doble visión de la mujer: como Eva, cuyo rasgo principal es la debilidad, y como María, que se convirtió en guía de acción. No es casual que en la obra del Arcipreste, las dos mujeres más reconocidas, doña Endrina y doña Garoza, pervivan en la memoria del lector por su fuerte personalidad y resuelta decisión. Además, en el caso de la monja, que se mueve entre el pudor y el deseo, no es el sometimiento al galán el que guía su conducta, sino su capacidad de razonar y elegir, que tanto recuerda al «buen entendimiento» de la esposa del sultán Saladino en el enxiemplo L del *Conde Lucanor*, lo que permite reconocer cierto grado de reivindicación de la mujer, pasando así doña Garoza de solicitada a seductora. Como hombre medieval, Juan Ruiz no pudo abstraerse de esta contradicción entre la atracción sexual de Eva y la aspiración ideal de María, por eso, de los varios momentos en que transcurre el episodio de doña Garoza, diálogo del protagonista con Trota-conventos (estr. 1332-1343), entrevista de la vieja con doña Garoza (estr. 1344-1395), segunda entrevista de la alcahueta con la monja (estr. 1396-1493) y la entrevista de ésta con el amante (estr. 1494-1505), tal vez el tercero resulte el más expresivo, al menos desde el punto de vista erótico, pues el retrato físico que hace la vieja del amante (estr. 1485-1489), basado principalmente en las cualidades que distinguen al amante *cortés*, es el que despierta el deseo de la monja y su imposibilidad de reprimirlo:

«Sodes las monjas guardadas, deseosas, loçanas; 1491  
los cláerigos cobdiçiosos desean las ufanas;  
todos nadar desean, los peçes e las ranas:  
a pan de quinqe días, fanbre de tres semanas».

Díxol Doña Garoça: «Verme he, damí y espacio». 1492  
«¡A la he!», diz la vieja, «amor non sea lasçivo;  
quiero ir a dezírgelo –¡yuy!, ¡cómo me engraçio!–;  
yo.l faré cras que venga aquí, a este palaçio».

La dueña dixo: «Vieja, ¡guárdeme Dios de tus mañas! 1493  
Ve, dil que venga cras ante buenas conpañas:  
fablarme ha buena fabla, non burla nin picañas,  
e dil que non me diga de aquestas tus fazañas».

El mundo de la Baja Edad Media, al que pertenece el Arcipreste, es un mundo en constante actividad y transformación, reflejo de la lucha del individuo con el poder, que trató de silenciar las voces diferentes, y de la que han quedado algunas huellas,

<sup>5</sup> Aludiendo a la ironía como fundamento de la verosimilitud del poema, señala P. Ballart: «En última instancia, pues, la ironía es la herramienta de la que el poeta dispone para dotar a sus versos de un acento interpersonal que los ampare del histrionismo, la falsa impostación y el engolamiento retórico», en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 387. En cuanto a la relación entre biografía y ficción, tengo en cuenta, entre otros, los ensayos de F. Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de Buen Amor*», en *Anuario de Estudios Medievales*, IV, 1967, pp. 301-325; y de A. Rey, «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LVI, 1979, pp. 103-116.

más o menos desconocidas, que es necesario leer a través de un lenguaje simbólico. De todo ese mundo reprimido y culpabilizado forman parte los temas de «la malcasada y sus amores» y «la monja pesarosa», tan frecuentes en la lírica tradicional, cuya marginación y austeridad tanto contrastan con el apasionado vitalismo de los clérigos amantes, visible en la «Cantiga de los clérigos de Talavera». Al elaborar literariamente el segundo de los temas, Juan Ruiz sabía que el amor con las monjas era considerado incestuoso por los moralistas, de ahí que sustituya lo satírico por lo sentimental, prestando mayor atención a lo didáctico, según ponen de manifiesto las fábulas insertadas en la narración, como la del gallo que en un muladar encuentra un zafiro, cuyo valor no sabe apreciar (estr. 1381-1391), aplicada al entendimiento del libro, e ilustrando con ella el tema clave de la obra: la oposición entre lo aparente y lo auténtico. Tal integración contradictoria, que a nivel estilístico se expresa mediante los juegos del discurso indirecto y directo, el deslizamiento de la función de personaje a la de narrador y el zigzagueo humorístico, ya señalado por Lida de Malkiel, no hace más que indicar que no hay escisión entre lo físico y lo espiritual. La súbita atracción de Garoza por las cualidades físicas del amante, tras el retrato que le hace la vieja, es lo que desencadena la liberación de sus ansias reprimidas, de su amor insatisfecho, pues la insatisfacción es la esencia del deseo. Si la ironía ofrece un fondo de significado opuesto al manifiesto, la unión final con lo divino («con Dios en limpio amor», 1503c) no debe ocultar la exaltación sensible en que se mueve el episodio, pues a lo espiritual sólo se puede llegar a través de lo corpóreo («Nosotros no somos ángeles, si no tenemos cuerpos», dirá más tarde Santa Teresa, *Vida*, 22, 10). En una época de sistematización escolástica, el lenguaje afectivo del Arcipreste, lleno de exclamaciones e imágenes plásticas, se propone como tensión hacia algo todavía no logrado. El deseo que se asume como ausencia, como falta o carencia de amor, es ya disposición de acogida. Y así, esta monja, a la vez prudente y ansiosa, consciente de la lucha entre sus deseos y su estado religioso, nos está presentando, en su proceso dinámico de interiorización del deseo como posesión, el fundamento de la unidad de su persona. Por eso su lenguaje, en lugar de devolvernos a la consolación de un tiempo insatisfecho, el de la triste soledad de los conventos, se expresa como movimiento reiterativo del deseo y nos abre a la culminación en el amor. Pues sólo el que acepta su carencia, está dispuesto para una mayor unión<sup>6</sup>.

Si en el exordio el autor había insistido en cómo fue escrito el *Libro* y en cómo hay que entender cuanto en él se contiene, exigiendo del lector el «buen entendimiento», ahora en el epílogo, tras tener en cuenta las múltiples alusiones a su doble interpretación («fasta que el libro entiendas, d'él bien non digas nin mal, / ca tú entenderas

<sup>6</sup> Refiriéndose al zigzag humorístico del episodio, señala Lida de Malkiel: «Ya se ve que lo distintivo de esta arquitectura es encaminar al lector en una dirección para sorprenderle inmediatamente con la opuesta, y en este caso, el más largo y elaborado de los que presenta el *Libro*, la sorpresa gira entre la categoría general y el personaje particular, cuya reacción la desmiente», en *Juan Ruiz*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, p. 263. En cuanto a la búsqueda de la distancia, propia de la ironía, véase el estudio de V. Bozal, *Necesidad de la ironía*, Madrid, Visor, 1999. Respecto a la moralidad de las fábulas como contrapunto al entretenimiento del discurso narrativo, tengo en cuenta los ensayos de I. Michael, «The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*», en G. B. Gybbon-Monipenny (ed.), *Libro de Buen Amor*, London, Tamesis Books, 1970, pp. 177-218; y M<sup>a</sup> J. Lacarra, «El *Libro de buen amor*, Ejemplario de fábulas a lo profano», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 237-252.

uno e el libro dize ál», 986cd), apela de nuevo al entendimiento del lector, invitándole a «añadir e enmendar» a partir de su formación artística («si bien trobar sopiere»), lo cual alude de forma irónica a la capacidad de su genio inimitable. El hecho de que el autor no ofrezca una versión definitiva del *Libro*, según prueban las varias versiones en el proceso de elaboración textual, no hace más que confirmar su doble sentido, pues el cuerdo lo entenderá correctamente y se salvará, mientras que el loco lo interpretará de forma equivocada y se condenará. Ahora bien, si el prólogo en prosa alude a la condición pecadora del hombre («porque es humanal cosa el pecar») y el epílogo en verso a la necesidad del entendimiento («por vos dar solaz a todos»), la coherencia textual exige mantener unidos, a pesar del tiempo transcurrido, el prólogo y el epílogo, puesto que sólo desde esa unidad se aclara el sentido total de la obra. Las coplas del epílogo revelan que al Arcipreste le interesaba más el proceso de búsqueda que el acabar un texto para publicarlo, la oscilación vital del juego entre el buen y loco amor:

- |  |      |
|--|------|
| Cualquier omne qu.l oya, si bien trobar sopiere<br>más á y [a] añadir e emendar, si quisiere;<br>ande de mano en mano a quienquier qu.l pidiere,<br>como pella a las dueñas, tómelo quien podiere. | 1629 |
| Pues de buen amor, enprestadlo de grado:<br>no.l neguedes su nonbre ni.l dedes refertado,<br>no.l dedes por dineros vendido nin alquilado,<br>ca non ha grado nin graçias buen amor el comprado.   | 1630 |
| Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa<br>non creo que es chica, ante es bien grand prosa,<br>que sobre cada fabla se entiende otra cosa<br>sin la que se alega en la razón fermosa.          | 1631 |
| De la santidat mucha es bien grand liçionario,<br>mas de juego e de burla es chico breviario;<br>por ende fago punto e çierro mi almario:<br>séavos chica fabla, solaz e letüario.                 | 1632 |

Uno de los principios de la retórica clásica consiste en saber acabar el discurso, en no dejar nada suelto a la improvisación. Para el Arcipreste terminar el *libro* supone una etapa final en la comprensión de su propia experiencia, confiando en que ésta tendrá sentido para otros lectores como resultado de haber sabido utilizar el lenguaje adecuado. En cuanto al tema, se insiste tanto en la relación de lo didáctico con lo lúdico, aunque concediendo mayor importancia al propósito docente («De la santidad mucha es bien grand liçionario, / mas de juego e de burla es chico breviario»), como en la integración de *texto* y *glosa* dentro del conjunto. Respecto a la estructura, tal vez lo que más destaca es el uso de la simetría, visible en la correspondencia de los cuatro cantares a la Virgen con los gozos del comienzo, lo que prueba la unidad compositiva del *libro* a pesar de su variedad temática. Y en lo referente al género literario, el carácter de obra abierta («mas non lo çerraré»), propio de la recitación juglaresca, supone la incorporación del lector en el proceso de escritura. Porque si bien el Arcipreste no es un juglar, sino un autor culto, conocía el estilo

juglaresco, basado en la diversión y la burla. Desde este punto de vista, más importante que la petición de oraciones, que es un tópico de los epílogos medievales, como vemos en las obras de Berceo y en el *Libro de Alexandre*, lo es la consideración del *libro* como un texto de sentido oculto que hay que descifrar («que sobre cada fabla se entiende otra cosa»), puesta de relieve en la estrofa 1630, donde la polisemia del sintagma «buen amor», que lo mismo puede aplicarse a lo espiritual que a lo humano, es una prueba del deseo de Juan Ruiz de no limitar la interpretación del lector con sugerencias explícitas, de que éste busque por sí mismo el significado de la obra. De acuerdo con ello, al mantener el autor irónico una situación oscilante entre la fijación didáctica y la apertura burlesca, lo que el lector percibe es que la obra verdadera no consiste en su forma definitiva, sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla. La visión del texto irónico como un espacio de juego, fugaz y paradójico, en el que sólo es reconocible una realidad potencial al margen del discurso, implica, en el *Libro de buen amor*, una agilidad mental de alto riesgo («la manera del libro entiéndela *sotil*»), consistente en captar la continuidad de una forma a otra, cuando no su convergencia, dentro de un mundo de extraordinaria variedad. El discurso irónico sería para Juan Ruiz una forma de poner en duda las creencias aceptadas, el lenguaje congelado de la ideología, de reconstruir lo superficial para llegar a lo más profundo<sup>7</sup>.

Los casos de ironía presentados, aunque son representativos, no pretenden agotar el estilo de un autor que se mueve entre la ejemplaridad y la burla. Desarrollarlos sistemáticamente sobrepasaría con mucho las dimensiones de este ensayo. A los episodios señalados cabría añadir otros no menos significativos: los tecnicismos forenses usados por el mono juez en el fallo final de don Ximio (estr. 352-371); el falaz comportamiento del sujeto poético con la serrana de Cornejo (estr. 999-1001); el contraste entre adulación y engaño en el enxiemplo de la raposa y el cuervo (estr. 1438); la fingida caridad del canónigo de Talavera (estr. 1706-1707). En tales episodios el uso de la ironía, al combinar lo serio con lo ridículo, participa del efecto de la ambigüedad, de su doble significado, que también se da en otras formas relacionadas con ella, como la parodia o la sátira. Sin embargo, para que la ironía funcione, no sólo debe haber intercambio, sino también una constante tensión entre dos planos distintos, un juego trágico donde nada es estable ni unívoco. Y puesto que la tragedia traduce una conciencia desgarrada, la función de la ironía no sólo es virtual, sino también estética. Bastaría comparar la «pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma» (estr. 1067-1209), cumbre del arte paródico y basada en la imitación de la tradición burlesca, con la transformación que se produce en el episodio de doña Garoza, sobre todo en la entrevista de ésta con el amante (estr. 1494-1505), para darnos cuenta de la diferencia entre ambas, pues mientras la parodia imita y repite, la ironía hace

---

<sup>7</sup> Para el proceso de reconstrucción en que se basa la ironía, que consiste en rechazar lo que parecen decir ciertas afirmaciones, sustituyéndolas por otras menos estables, véase el estudio de Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 65-79. En esta misma línea dialéctica, que considera a la ironía «en términos de una polaridad entre el yo y el otro», se mueve el ensayo de Pal de Man, «El concepto de ironía», en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 231-260. Respecto a la forma de interpretar el libro, que forma parte del movimiento contradictorio, propio del arte de Juan Ruiz, remito al estudio de J. Joset, *Nuevas interpretaciones sobre el «Libro de Buen Amor»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 54-86.

aparecer y descubre. En este sentido, el discurso irónico constituye una interrogación radical sobre el hacer artístico<sup>8</sup>.

A menudo se olvida, tal vez debido a la heterogeneidad formal del *libro*, que la forma en la que Juan Ruiz se expresa es poética y que la poesía no puede ser reducida a conceptos. En la medida en que lo poético introduce una metamorfosis en las formas del lenguaje, una inquietud incesante que las hace salir de sus propios límites, convierte los elementos disgregados en *composición* auténtica. Tratándose de una obra ecléctica, que yuxtapone planos y formas diferentes en un espacio único de creación artística, la pregunta sería: ¿cómo teje o transforma Juan Ruiz lo que es contradictorio? Su *libro* pone al descubierto la debilidad constitutiva del hombre, escindido entre el «buen amor» y el «loco amor», y como estas dos fuerzas no son armonizables, el lector siente la necesidad de optar por una de ellas, separando lo mimético de lo artístico. Consciente de que las imitaciones se alejan cada vez más de la claridad de la idea, Juan Ruiz utiliza el efecto corrector de la ironía para señalar la diferencia entre lo aparente y lo real. El arte de la ironía, que tiene su base en la imaginación, trata de unir dos perspectivas distintas que se confunden en el texto, la moral y la humorística, siendo tal ensamblaje lo que genera una nueva realidad. En la ruptura del discurso irónico el sujeto se retira para dejar a otro hacer. Tal es su singularidad: hacer evidente lo escondido, revelar la voz originaria, que trasciende toda referencia y a la cual resulta imposible sustraerse.

---

<sup>8</sup> El clásico estudio de S. Kierkegaard, *Sobre el concepto de ironía* (Madrid, Trotta, 2006, vol. I), centrado en la ironía socrática, debe completarse con el más amplio de R. Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad* (Barcelona, Paidós, 1991), que busca un reconocimiento del hombre a partir de la particularidad del lenguaje. Algunos de los ejemplos más representativos de la ironía han sido analizados por C. Gariano en su estudio, *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1974, pp. 98-101. También merecen citarse los ensayos de R. Ayerbe Chaux, «La importancia de la ironía en el *Libro de buen amor*», en *Thesaurus*, t. XXIII, 1968, pp. 218-240; y de A. Deyermond, «Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*», en *Libro de Buen Amor Studies*, *op. cit.*, pp. 53-78.