

LITERATURA MEDIEVAL

Volume III

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte

Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63840/93

ISBN: 972-8081-06-5

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa

Telefones: 795 51 40 (6 linhas)

Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa

Telefones: 342 20 50 • 346 82 01

Fax: 347 82 55

Lectura Retórica de la «Pelea» entre Don Amor y el Arcipreste (*Libro de buen amor*, cs. 181-575)

José Miguel Martínez Torrejón

Columbia University

Es idea común que la «pelea» entre don Amor y el arcipreste constituye el núcleo doctrinal de la primera parte del *Libro de buen amor*, pues en ella se contraponen el elogio y el vituperio del amor humano, las dos posturas fundamentales del *Libro*. Desde el punto de vista argumental, además, los ataques a don Amor son provocados por cuanto sucede antes, y la puesta en práctica de sus consejos conducen al triunfo del episodio de Doña Endrina¹.

La crítica ha prestado atención individualizada a varios de sus aspectos y subsecciones. Sin embargo, no hay un estudio dedicado global y exclusivamente a este episodio, pese a que su independencia formal está marcada por un exordio (181) y un *explicit* (575), así como por la falta de referencias a otros momentos del *Libro*². Tan clara delimitación de un pasaje en una obra de por sí muy fragmentaria, nos invita a leerlo desde dentro, como se ha hecho con otros, al margen de su significado en el conjunto.

La «pelea» está integrada por dos discursos. El primero de ellos, el del arcipreste, se compone de cuatro secciones claramente diferenciadas:

a) 183-216: Males que acarrea el amor. b) 217-372: El amor como origen de los pecados capitales. c) 373-387: Parodia de las horas canónicas. d) 388-422: Recapitulación.

La primera parte se nos aparece como una retahíla más o menos desordenada de acusaciones, ilustrada por un par de cuentos. Sin embargo, una lectura atenta a las prácticas retóricas de su momento nos permite reducir estas acusaciones a tres, y hallar un cuidado orden en su disposición y desarrollo.

En efecto, la copla 182, que sirve de exordio al discurso del arcipreste, lo contiene en esencia todo:

Con saña que tenía, fuilo a denostar;
díxel': «Si Amor eres, non puedes aquí estar;
eres mintroso, falso en muchos enartar;
salvar non puedes uno, puedes çiont mill matar.

El Amor es, pues, mentiroso, artero y destructor, y las 33 coplas siguientes se estructuran como *amplificatio* de estas tres acusaciones. Los procedimientos usados, bien conocidos en tratados medievales de poética y predicación, son la *interpretatio*, o decir lo mismo con otras palabras, y aplicación del principio de causalidad, para decir qué procede de aquello de lo que se habla³. Según la 183, el amor traiciona a quien le sirve, quitándole a su amiga «Con engaños e lisonjas e sotiles mentiras». La siguiente (184) habla del enajenamiento que el amor produce en el hombre, acusación nueva, y se especifica que esto lo consigue «con tu saber». Del mismo modo, en la 185, se le acusa de cómo ejerce su poder, y a veces lo hace «con maestrías çiento». Vuelve en la 186 el tema de la mentira («fazes al que te cree lazar en tu mesnada»), y a partir de la 187 se habla de la destrucción como resultado principal del amor. Este subtema se va a desarrollar mediante tres modos de *amplificatio*: en primer lugar una forma de *expolitio*: hay que hablar de lo mismo sin necesidad de repetir exactamente una idea, y el arcipreste concretiza entonces esa capacidad de destrucción en la debilidad física que sufre el enamorado (188-196). El segundo modo de amplificar la destrucción consiste en dar una serie

de definiciones metafóricas (197), y en tercer lugar se le aplica el *oppositum*, al recordar la felicidad en que vive quien no ha conocido el amor (198-208). El primero y tercero de estos pasos presentan la particularidad de que son a su vez amplificados, esta vez mediante la adición de sendos *exempla*: el del «garçón que quería casar con tres mugeres» (189-96), que ilustra cómo se pierden las fuerzas físicas, y el de las ranas que pidieron rey a Júpiter y acabaron devoradas por la cigüeña (199-208), cuento que hace la apología de la libertad, pero cuyo desenlace apunta hacia la destrucción que trae el amor, pues las ranas no lamentan ser sometidas, sino comidas. Las coplas 209-215 constituyen una *peroratio*, y por ello se repiten allí las ideas expuestas anteriormente, junto con un par de apóstrofes que parecen marcar un final de discurso. Sin embargo, sigue una estrofa puente (215), que da paso a la que hemos llamado segunda sección de la diatriba, y que resultará ser una *digresio* de la primera, otra forma de *amplificatio*⁴: don Amor es causa de los pecados capitales. En la c. 216, exordio del discurso digresivo, se explica la anomalía de que éste siga a la *peroratio*, prolongando el discurso inesperadamente: el arcipreste no se puede contener a la vista de don Amor y ha de seguir hablando.

La 217 es la nueva *narratio* o exposición del nuevo cargo: el amor es codicia, o trae la codicia, y con ella todos los males. Es conocido el proceso por el cual una cita de San Pablo proporciona a la *cupiditas* la animada prole de los siete pecados capitales⁵. Aquí se aprovecha para una nueva *amplificatio*, concretamente una nueva *divisio* o *enumeratio*: el todo («todos los males», según San Pablo) se subdivide en partes y se desarrollan éstas separadamente. Ello explica algunas incongruencias de esta larga digresión, donde, pese a los esfuerzos de algunos intérpretes, varios pecados son atribuidos al amor de forma débil o injustificada. Sucede así con la envidia, tristeza por el bien ajeno que el arcipreste, para traerla al campo del amor, tiene que identificar con los celos, dándole la definición de éstos: temor de perder el bien propio (277). Los casos de la ira, la vanagloria y la hipocresía son aún más problemáticos, pues sólo por intermedio de la codicia se relacionan con el amor. La acidia y la gula se le pueden achacar con más facilidad, pero el arcipreste no intenta demostrar que sean causadas por él, sino al revés. Estos desajustes se deben a la necesidad de hacer coincidir esa maldad total que trae el amor con el esquema de los pecados capitales, respondiendo así al prurito medieval de establecer correspondencias entre la materia tratada y un esquema preexistente⁶. Lo confirma la existencia de los dobles iravagloria y acidia-hipocresía, que pretenden unificar mediante piruetas conceptuales dos pecados netamente distintos: el arcipreste ha considerado oportuno incluir la vanagloria y la hipocresía, pero no quiere enumerar nueve pecados, sino el grupo tradicional de siete.

El juego de la *amplificatio* y las anomalías que crea no se detiene aquí, pues cada una de las ramas en que se ha subdividido esa maldad general es susceptible de nueva ampliación, y el resultado inmediato son los ocho cuentos que corresponden a los pecados. A primera vista, el uso de estos *exempla* narrativos se relaciona con el mundo de la predicación: hay que ilustrar la enseñanza moral para hacerla más comprensible y para reanimar a la audiencia. En segundo lugar, recordemos que en la retórica clásica y en la medieval el *exemplum* es parte de la argumentación, es decir, un modo de probar lo que se está exponiendo: en el caso del arcipreste, que cada pecado procede del amor. Pero sucede que los cuentos de Juan Ruiz se aplican difícilmente al discurso que supuestamente apoyan⁷. Es cierto que el arcipreste hace un mínimo esfuerzo por adaptar el del caballo y el asno, diciendo que el primero va a combatir porque su amo «forzó la dueña», pero ningún otro cuento intenta siquiera una demostración semejante. Algunos, siguiendo el *modus operandi* propio del sermón, ponen de manifiesto cómo la maldad del pecado es castigada. Así sucede con la avaricia (el alano y su pieza de carne), la soberbia (el caballo y el asno), la envidia (el pavón y la corneja), la gula (el león y el caballo)⁸ y la hipocresía (el lobo, la zorra y el simio). El cuento del lobo y la grulla se adjudica a la avaricia, pero es más bien sobre la naturaleza de la ingratitud, pecado que ni siquiera es castigado. Es parecido el del león viejo que se suicida cuando el burro le pierde el respeto, castigo que se debe a su soberbia y prepotencia abusiva, no a su ira⁹.

Creo que estamos ante un caso claro del fenómeno estudiado por Pabst en su conocida obra sobre la novela corta: el declarado propósito moral se relaja ante la posibilidad de narrar una buena historia¹⁰. La retórica, por su parte, es capaz de proporcionar una explicación complementaria de esta última, pues el *exemplum* es otro de los modos habituales de *amplificatio*. Ahora bien, cuando se trata simplemente de alargar la longitud del discurso, la relación del *exemplu*, con la materia tratada es necesariamente más floja que en una argumentación, y desde esta perspectiva entendemos no sólo que se haya relajado la enseñanza, sino hasta que no haya enseñanza alguna.

El último cuento, el del pleito entre el lobo y la zorra, merece mención aparte, pues, siendo ya una rama secundaria de la *amplificatio*, es a su vez amplificada hasta alcanzar la inusitada longitud de cincuenta coplas. Para ello se emplea abundantemente, como en todo el *Libro*, la variación retórica, procedimiento de estilo del que no hablaremos aquí¹¹, y también la *digresio*, que permite la inclusión de largas explicaciones de derecho procesal y que convierte el cuento en un pequeño tratado de jurisprudencia¹². En este caso, sin embargo, la relación entre el cuento y el pecado de hipocresía que ilustra no se pierde de vista, pese a tanta exhibición de conocimientos jurídicos¹³.

Antes de abandonar la sección de los pecados capitales, hay que notar que además de los ocho cuentos que el copista Paradinas destacó con sus epígrafes, son *exempla* los casos históricos que ilustran las consecuencias desastrosas de practicar la lujuria, la envidia, la gula y la ira. Excepto por la historia de Virgilio, que pese a ser él el lujurioso, acaba castigando a la dama que se le resiste¹⁴, todos los demás casos (siempre bíblicos), corresponden perfectamente al pecado que quieren ilustrar, (aunque tampoco estos consiguen atribuir ese pecado al amor). Estos *exempla*, como resultado que son de la *amplificatio*, se distribuyen en grupos de tres, uno para pecado: de nuevo la búsqueda de un orden numérico preestablecido conforma la estructura del discurso.

Cerrada la digresión sobre los pecados en la c. 372, la 373 pone en práctica otro modo de *amplificatio*: el *oppositum*. Si antes se acusaba al amor de todos los males, ahora se le excluye de las obras piadosas («a obra de piedad tú nunca paras mientes», etc. 373a), acusación a la que se aplica la *divisio* al mencionar tres posibles formas de piedad: visitar a los presos, visitar a los enfermos, y la oración. Esta última va a desarrollarse espléndidamente mediante otro caso claro de *amplificatio*: la parodia de las horas canónicas, tercera sección del discurso del arcipreste. El contenido de la c. 374, donde se menciona el conjunto de las horas, se derrama a lo largo de las siguientes catorce coplas, donde, mediante la *divisio*, cada una de las siete horas más la misa recibe tratamiento individualizado. También la piedad negada necesita amoldarse a un esquema preexistente, y se busca de nuevo el siete más uno, que asegura la armonía numérica de esta digresión con la anterior. La relación de ambas es doble, pues también podemos ver la parodia de las horas como una *interpretatio* del último pecado, la hipocresía¹⁵. Por ello, cuando en la c. 388 se da por concluida la digresión, se menciona de nuevo la acidia, el confuso doblete de la hipocresía, y se cierra así el ciclo.

La última parte del discurso interesa menos a nuestro propósito, pues es una *peroratio* donde básicamente se recapitula lo dicho en la primera. El cuento del topo y la rana, con la aniquilación total de los amantes, es colofón apropiado al discurso en vituperio de don Amor.

La respuesta de éste es de índole muy distinta. No ataca al arcipreste, ni se ocupa de dar un detallado mentís al dolido enamorado. Se va a limitar a darle una lección de amor, un discurso didáctico cuya diferencia de contenido con respecto del anterior se marca también desde el punto de vista formal. En primer lugar, mediante la presentación del orador: sabemos enseguida que habla «con mesura» (423a), y comienza su respuesta pidiéndole al arcipreste: «Sañudo non seas, yo te ruego». De este modo toman plena significación las numerosas referencias que hay al principio de la «pelea», donde don Amor es «un omne grande, fermoso, mesurado» (181c), y el arcipreste está «pensando en mi ventura (mala ventura), sañudo e non con vino» (181b), y confiesa que «con saña que tenía fuilo a denostar» (182a). El apóstrofe

con que termina la primera sección de su diatriba confirma que habla influido por la desventura amorosa (213-15). La inclusión de estos y otros detalles similares responde a una necesidad retórica señalada ya por Aristóteles: la de establecer el *ethos* del orador, su credibilidad. Estos llamados recursos éticos son hechos cuya veracidad se demuestra fuera del discurso, por medios ajenos a la retórica. Así, la frustración desde la que habla el arcipreste, o la calma con que le responde don Amor, quien le recuerda la situación de descrédito en que se ha puesto (423-27). En la organización de su discurso no hay nada parecido a la compleja arquitectura de amplificaciones que hemos visto en el del arcipreste. Hay, en cambio, una total consistencia en el contenido, pues todo él se orienta al objetivo que don Amor se propone al principio: mostrar a su interlocutor la técnica de la conquista para que no tenga más motivo de quejas. Sus consejos se dividen en tres categorías, y hay una cierta secuencia entre ellas, aunque no una separación precisa.

El primer grupo se dedica a cómo elegir a la dama, cuyas prendas ideales son descritas y separadas en dos grupos mediante una digresión sobre la necesidad y cualidades recomendables de la alcahueta, digresión justificada por el contenido, pues sólo con la ayuda de una tercera «que la vea sin camisa» (435d) se puede calibrar la parte encubierta de la dama. La sección central del discurso (451-526) la ocupa el entretejido de tres consejos principales: esfuerzo, constancia y generosidad. Cada uno de ellos es ilustrado por un *exemplum*: el de los perezosos que querían casarse con una dueña y la pierden por falta de esfuerzo (457-67), el de don Pitas Pajas, cuya falta de constancia le cuesta los cuernos (474-85), y el largo «Enxiemplo de la propiedad que el dinero ha» (490-13), que no es un verdadero *exemplum* sino una digresión que ilustra en tono satírico lo importante que puede ser la generosidad monetaria hacia los allegados a la dama, la alcahueta y la dama misma. La última sección del discurso la ocupan los talentos de sociedad, que desde antiguo formaban parte de este tipo de tratados de amor. Entre ellos, la recomendación de abstenerse del vino incluye el *exemplum* del ermitaño que se emborrachó. Como en los tres casos anteriores, la relación de este cuento con su contexto es perfectamente didáctica, pues sí muestra cómo el vino hace perder la cabeza.

En suma: en el discurso de D. Amor, marcado por el deseo de coherencia, no se advierte interés alguno por construir artificiosas estructuras. La *inventio* tiene más peso que la *dispositio*. Esta diferencia formal, que Juan Ruiz elabora cuidadosamente, no puede ser gratuita, y su importancia se aprecia mejor en el contexto del género al que pertenece la «pelea»: el de los debates poéticos, género del ámbito de la clerecía, a menudo con trazas de ejercicio escolar y que siempre supone el enfrentamiento irreconciliable de dos puntos de vista.

Conviene puntualizar que este enfrentamiento no suele ser de tipo dialéctico, y en contra de lo que suele decir la crítica, los debates no son siempre un producto de la *disputatio* escolástica, pues los discursos no se contradicen ni se relacionan, sino que apenas se yuxtaponen. Suelen ser dos discursos de tipo epideictico, de elogio o vituperio, para los cuales era recomendable, desde Aristóteles, la *amplificatio* y las series de *exempla*. Juan Ruiz lo sabe, de primera o tercera mano, como sabe que las técnicas de la *amplificatio* pueden esconder la falta de consecuencia en un discurso, y pone todo este saber en práctica, pero precisamente para revelar esa falta de consistencia. Ahí estriba su originalidad: después de haber dado a la «pelea» la cobertura formal de un debate, rompe el esquema y hace hablar del modo habitual sólo a una de las partes. Y es que Juan Ruiz, pensando en sus lectores sutiles, ha escrito un debate distinto, que no está pendiente de un juicio que nunca llega, ni supone la presentación de un problema irresoluble, sino que tiene un vencedor. Desde cualquier perspectiva, la lección de amor triunfa de forma sutil pero firme, pese al agobio que le causa el vituperio moralizante del arcipreste, mucho más extenso y llamativo. Este procedimiento, didáctico al fin, es comparable al practicado en otros pasajes de contenido totalmente opuesto, en los que el Arcipreste sutaliza su mensaje moral y lo disimula bajo una cobertura de risa y atractivo desenfreno. Así las cosas, y sin que ello efecte sustancialmente la interpretación global del *Libro*, esta lectura retórica nos ayuda a ver cómo en él se corresponden y alternan la burla y el buen seso.

Notas

¹ Cito el *Libro de buen amor* por la edición de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1974. («*Clásicos castellanos*», vl. 14).

² En el caso hipotético de una composición independiente, la copla 180 sería el necesario añadido que une dos fragmentos: «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 deseo:/ por esto a las vegadas con el Amor peleo.»

³ Para las diferentes definiciones de *amplificatio* y sus formas, utilizo la terminología de la *Poetria Nova*, de Geoffroy de Vinsauf, y la *Forma praedicandi*, de Roberto de Basevom. V. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1924, pp. 62-64 y 194-262. O. B. Hardison, et. al., eds. *Medieval Literary Criticism. Translations and Interpretations*, New York: Frederick Ungar, 1985, 123-143, y James I. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-London: UC Press, 1974, pp. 352-53.

⁴ Es así para Vinsauf. R. de Basevom, en cambio, sitúa la digresión al mismo nivel que la *amplificatio*, entre los ornamentos del discurso.

⁵ «*Radix enim omnium malorum est cupiditas*», (I Tim. VI, 10). Todos los anotadores del *Libro* incluyen el dato. Luis Beltrán (*Razones de «Buen Amor»: oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Valencia: Castalia y Fundación Juan March, 1977, 132-34) se detiene especialmente en este pasaje.

⁶ Lo señala, por ejemplo, F. Rico, sobre los sermones de San Vicente Ferrer. Cf. *Predicación y literatura en la España Medieval*, Cádiz: UNED, 1977, p. 15. Sobre la importancia del número siete en este tipo de divisiones, cf. Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*. Berkeley-Los Angeles-London: UC Press, 1972, pp. 67-68.

⁷ La crítica suele ignorar o minimizar este hecho. El de Ian Michael («The Function of Popular Tale in the LBA», en G. B. Gybbon-Monypenny, ed. «LBA» *Studies*, London: Támesis, 1970, 177-218) es el estudio más completo y acertado de estos cuentos y su significación. Subraya los esfuerzos del arcipreste por adaptar los cuentos a sus necesidades y reconoce que en ocasiones el atractivo de los cuentos y el gusto de narrarlos se sobrepone a las necesidades didácticas, pero no se ocupa del aspecto estructural que hoy nos interesa.

⁸ Michael (198-99) muestra cómo Juan Ruiz adapta hábilmente este cuento tradicional, usado normalmente para ilustrar cómo el engaño se vuelve contra uno mismo.

⁹ Michael (199) recuerda que el cuento es tradicionalmente usado para ilustrar la cobardía del burro.

¹⁰ W. Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos, 1972. (1^a ed. en alemán, 1967).

¹¹ Los comentarios sobre este aspecto del estilo de Juan Ruiz — y del mester de clerecía — son abundantes. Remito a las páginas de María Rosa Lida, en su edición antologizada (1941), recogida ahora en: *Juan Ruiz, Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires: EUDEBA, 1979, pp. 12-29.

¹² El propio Juan Ruiz reconoce este carácter digresivo cuando advierte al principio: «abogado de fuero, joy' fabla provechosa!» (320d) y cuando concluye diciendo que «aprendieron abogados en esta disputa» (371d).

¹³ Hay también cierta relación entre el cuento y el tema general del debate. V., más adelante, nuestra nota 15.

¹⁴ Michael (196-97) incluye este caso y el de David y Betsabé en su comentario, y afirma que «this is one of the few moments when Juan Ruiz' enthusiasm for a tale makes it difficult for him to adjust it to his main narrative». (197) Añade que Juan Ruiz lleva demasiado lejos el desarrollo del cuento, y por eso al final no intenta conectar con él la moraleja, sino que deja en su lugar una declaración de tipo general.

¹⁵ Creo que ambas formas de ver la relación entre las horas canónicas y los pecados capitales (*oppositum e interpretatio*) son perfectamente compatibles. La conexión específica con el cuento del lobo y la zorra es señalada, y exagerada, por A. Zahareas (*The Art of Juan Ruiz, Archiprest of Hita*, Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965, p. 98), quien subraya que en ambos casos se nos presenta la situación de un hipócrita atacando a otro. Cf. los comentarios de Ian Michael (pp. 200-201) a este respecto. También Beltrán (pp. 52-53) cree en la dependencia de la parodia con respecto del último pecado de la lista.