

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ENTENDIMIENTO Y LOCURA. *ARS PRAEDICANDI* EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Tesis que para obtener el grado de Maestro en Letras (Letras Españolas)
Presenta:

ÁNGEL TREJO BARRIENTOS

ASESORA: DRA. TERESA MIAJA DE LA PEÑA

México D. F.

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Angelina Barrientos y Ángel Trejo por haber procurado encauzar mis manías desde el principio. A Polo por aguantarlas, a veces a la distancia.

A Norma Olivos.

A la Dra. Teresa Miaja por la orientación y la paciencia durante toda la maestría y el largo camino de este trabajo, por sus observaciones y su interés.

A la Dra. Armijo, con quien comencé a conocer la literatura medieval, por las observaciones urgentes a este trabajo. Igualmente a la Dra. Cándano por sus señalamientos. Gracias.

Para Norma y Bruno

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
<i>Ars praedicandi en el Libro de buen amor</i>	8
1.1 Antecedentes de la retórica medieval	9
1.1.2 Retórica antigua y retórica medieval: <i>genus deliberativum</i>	13
1.2 Retórica cristiana	19
1.2.1 Santo Tomás y la predicación universitaria	24
1.2.2 <i>Ars praedicandi</i>	25
1.2.3 <i>Elocutio y dilatatio</i>	27
1.3 <i>Ars praedicandi en el Libro de buen amor</i>	33
CAPÍTULO II	
El prólogo en el <i>Libro de Buen Amor</i>	39
2.1 <i>Inventio y exordio</i> : el sentido del discurso	40
2.1.1 El prólogo en prosa como sermón universitario	43
2.1.2 <i>Thema</i>	48
2.1.3 <i>Divisio</i>	51
2.1.4 <i>Dilatatio</i>	54
2.2 <i>Dispositio</i>	60
2.2.1 La disputa entre griegos y romanos. Exhortación a interpretar	62

CAPÍTULO III	
Homilía en el <i>Libro de buen amor</i>	65
3. <i>Elocutio</i>	66
3.1 Diálogo y confrontación, la <i>disputatio</i> escolástica.	73
3.1.2 <i>De cómo el Amor vino al Arcipreste e de la pelea que con él ovo el dicho Arcipreste.</i>	74
3.2 Homilía	79
3.2.1 Las horas canónicas	82
3.3. Alegoría	86
3.3.1 Juan Ruiz, <i>locutores Dei</i>	90
3.3.2 Liturgia y homilía popular, el <i>fermoso hablar</i> de Juan Ruiz	94
3.4 Ambigüedad	103
CAPÍTULO IV	
Entendimiento y Locura en el <i>Libro de buen amor</i>	107
4.1 Predicación y literatura	107
4.1.1 Libre albedrío o determinación	111
4.1.2 <i>Ars amandi</i> , amor y retórica	118
4.2 Loco amor	124
4.2.1 El <i>loco amor de este mundo</i> : el saber loco	131
4.2.2 <i>Trota conmigo</i> , el loco amor errante de las serranas	133
4.2.3 El loco <i>hablar</i> de Juan Ruiz	135
CONCLUSIÓN	138
BIBLIOGRAFÍA	144

Entendimiento y locura. *Ars praedicandi* en el *Libro de Buen Amor*

por: Ángel Trejo Barrientos

INTRODUCCIÓN

Para acercarse al problema del sentido del tema del *Libro de buen amor* se ha partido de diferentes perspectivas: unas ponen atención en las fuentes, otras en la forma o las estrategias discursivas; siendo cada vez más evidente la necesidad de explicar y, finalmente, entender la obra a partir del ordenamiento del discurso.

Un fragmento que llama la atención es el sermón en prosa que prologa el *Libro*, que tiene la forma de un “sermón universitario” y sigue los preceptos de ordenamiento textual del *ars praedicandi*, aspecto que se extiende a lo largo de la obra. El sermón deja ver claramente también el uso de las artes del predicador para poner en juego los temas que en el *Libro* se plantean, volverlos ambiguos, y potenciar con ello el significado que dichas temáticas van adquiriendo en la medida en que el desarrollo de las mismas se abre más. Así, la retórica en su orden textual y en el sentido de los temas, se plantea como un elemento clave para la interpretación literaria de la obra. En este trabajo pondremos atención en las operaciones retóricas que se ocupan del ordenamiento temático. Con esto podremos establecer el sentido de los conceptos que Juan Ruiz presenta en el *prólogo en prosa*: voluntad, entendimiento, amor y locura.

El objetivo de este trabajo es comprender el *Libro de buen amor* a partir de establecer el significado que adquiere la noción de *locura* en oposición a *entendimiento* en el *sentido global* de la obra. Por eso nuestra interpretación habrá de centrarse en las relaciones entre los conceptos que son presentados como una oposición básica en el prólogo en prosa: *entendimiento y locura*. Esta oposición temática será abordada desde la perspectiva de la retórica del *Libro*, gracias a la utilización de las *partes artis*, podemos observar los procedimientos retóricos cuyo objetivo es establecer el tema, indicar el *sentido* en el que se va a desarrollar, y finalmente ver el propio desarrollo.

Las operaciones que le dan orden al *texto retórico*, las *partes artis* (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*), tienen la función de establecer el *sentido* del texto y *disponer* un orden textual que servir a su *desarrollo*. El sentido global se plantea en la *inventio* y la *dispositio*, mientras que el desarrollo de éstas se verifica en la *elocutio*. Las tres expresan de manera diferente la macroestructura del texto: la *inventio* es la enunciación de un problema, la *dispositio*, su planteamiento y la *elocutio*, su desarrollo.

El *proemio* contiene las dos primeras de estas operaciones retóricas, y el resto de la obra está ordenado en función de este planteamiento inicial que se desarrolla fragmentariamente. Hay fundamentalmente dos tipos de textos en los que se desarrollan estos conceptos: las experiencias del Arcipreste (la *alegoría* del clérigo enamorado) y las *disputatio* en las que se debate en torno al amor por medio de diálogos que entonan diversas figuras alegóricas.

Estas extensiones del planteamiento original del *proemio* son ordenadas por la *elocutio*, que es donde Juan Ruiz despliega su estilo en el uso de los *exempla*, la *disputatio*, la *allegoria* y la ambigüedad. Al acercarnos al contenido retórico del *prólogo* se advierte que en éste no sólo se hace una invocación a Dios y se piden permisos y bendiciones a la virgen, más bien es una invitación al lector a entrar en un debate que el autor, Juan Ruiz, plantea en el *proemio*. Para esto no basta con establecer el sentido de las nociones *amor* y *locura* en el *prólogo*, también hay que observar cómo se manifiesta este sentido inicial en los demás fragmentos de la obra que aquí identificamos como la *elocutio*.

En la búsqueda de los sentidos de los demás fragmentos del *Libro*, encontramos en el *ars praedicandi* el punto de encuentro entre las dimensiones ideológica y literaria del arte de Juan Ruiz, porque permite moverse en el ámbito natural del Arcipreste: la clerecía —sea personaje o autor—, puesto que el propio Juan Ruiz quiso que lo pensáramos así: lo homilético, lo doctrinal, en el contexto del *ars praedicandi*, nos permite establecer una relación con un horizonte de intenciones *literales* o evidentes del autor que lo sitúan en un discurso hegemónico del cual parece querer alejarse cuando es *intencionalmente* ambiguo. Es cierto que los pocos datos que se tiene de un Juan Ruiz histórico no nos permiten afirmar que el autor sea un Arcipreste o que siquiera fuera un clérigo, lo que sabemos es que el autor quiso que quien leyera el libro asumiera que la voz, o la personalidad que se expresa es la de un tal Juan Ruiz Arcipreste de Hita, predicador, que *dice* su

discurso utilizando procedimientos del *ars praedicandi*, lo cual sitúa a la obra dentro de los oficios del clérigo medieval.

Por tanto, el personaje *Arcipreste* no sólo pretende ser la voz didáctica y retórica que en efecto está en la obra, sino que es la personificación del clérigo que, como muchos en su época y hasta la actualidad, está ante la disyuntiva de guardar el celibato o dejarse tentar por el llamado de la *naturaleza*. En este sentido la oposición entre el buen amor (*caritas*) y loco amor (*cupiditas*) son en la obra una disyuntiva del personaje.

En este punto es donde la retórica y la hermenéutica se relacionan y nos permiten ver en el propio discurso tanto los procedimientos de construcción como su posible interpretación; una y otra permiten desarrollar, mediante el uso de la *alegoría*, una confrontación ética. De la contradicción y sobreposición de significados, que ya de por sí deben ser descubiertos, crece el árbol de ideas que Juan Ruiz siembra en el prólogo, un juego de ramificaciones donde los significados, y el sentido que esos significados adquieren en el discurso, se cruzan y se confunden a partir de las relaciones entre las situaciones que experimenta el personaje y los *exempla*; o en la manera en que están interpolados los sermones, las oraciones y las demás formas narrativas que integran el texto. Esto nos permite establecer una relación entre *ars praedicandi* y *alegoría* desde la cual se puede establecer que la ambigüedad del libro es significativa. Permanentemente el autor indica cuál debe ser la interpretación *correcta*, cómo debe leerse la obra. Veo en esta obstinación un *deseo* por no dejar claro cuál es el sentido, por mantener la indeterminación.

Este es un juego en el que convive una reivindicación de la *locura*, con la formalidad que supone la retórica tanto del *ars amandi*, como del *ars praedicandi*; juego que pone de manifiesto el enigmático significado que tiene la *locura en la obra* de Juan Ruiz; y que aquí se vincula con la *locura* como *conocimiento* informal y intuitivo, que está relacionado con los *sabios* anteriores a la filosofía y la retórica. Encontramos en esto el sentido general del *Libro*, el espíritu de la obra de Juan Ruiz.

El propósito de este trabajo es poner atención en la *locura* como el concepto más amplio y ambiguo del *Libro*, como el elemento ordenador de su retórica en tanto que el *buen amor* se desarrolla en oposición al *loco amor*. La atención que se pone en la retórica y en la ambigüedad de la obra nos permitirán establecer que el tema más inquietante del *Libro* no es el buen amor, sino el loco amor, y con ello establecer una interpretación novedosa que deje ver la tensión temática no sólo del loco y el buen amor, sino de la voluntad, el libre albedrío, el entendimiento y, por supuesto, la locura. En este sentido el concepto de locura en el *Libro* no sólo nos remite a pasión y deseo carnal; el tratamiento ambiguo del mismo, nos remite también al concepto de locura como aquello que se opone a lo racional, a locura como conocimiento natural no racional.

En el primer capítulo se aborda el tema del *ars praedicandi* y se establece el ámbito de análisis: el texto retórico. Se señala la importancia que tienen las *partes artis* y su relación con el sentido global del texto, así como la importancia que para este análisis tiene el *proemio*, en particular el prólogo en prosa. Se desarrollan

también algunas referencias y antecedentes sobre la retórica antigua para poder entender sus diferencias con la medieval y acercarnos al contexto en el que el discurso de Juan Ruiz fue construido.

En el segundo capítulo se analizan los fragmentos iniciales y se establecen los límites del *proemio* a partir de criterios retóricos. Se analizan por supuesto la *inventio* y la *dispositio* del libro, y se establecen tanto el mensaje hegemónico que comunica literalmente, como el mensaje subyacente que aparece ya en estos fragmentos que se supone están para dejar claro el asunto y el sentido del texto a través de advertir las *partes orationis* —*thema, prothema, divisio, dilatatio*— y que son el desarrollo de la *justificación ideológica* del *Libro*. Además se advierte la recomendación al lector sobre su papel activo en la interpretación, en un segundo planteamiento o *dispositio* del proemio: la discusión entre griegos y romanos.

En el tercer capítulo se aborda la *elocutio*, que aquí relacionamos con la homilía. Además del uso de la retórica universitaria del *proemio*, Juan Ruiz despliega procedimientos estilísticos como el *exempla*, la *disputatio* y la *allegoria*, propios del *ars praedicandi* y que le sirven para tejer una secuencia literaria. En ellos se revisan los sentidos del discurso de los fragmentos en función de la distancia o del apego que toman respecto al planteamiento inicial del *proemio*. Es decir, veremos que si en el proemio la *inventio* y la *dispositio* tienen problemas de ambigüedad intencionada, en los fragmentos en los que estos temas son abordados más *dilatadamente*, la ambigüedad sigue estando presente.

En el cuarto capítulo se trata de ir al fondo de la ambigüedad. Se señala la distancia que hay entre un uso de la retórica como fundamento de una verdad asumida —la verdad del *buen amor* de Dios, por ejemplo— y el uso de la retórica como un instrumento de la invención y de la persuasión. Con esto se señalan algunas características del contexto histórico del *ars praedicandi*, que lo sitúan en el extremo contrario al conocimiento de la naturaleza mediante el deseo y los sentimientos que aquí relacionamos con el conocimiento que se genera de la experiencia de vida y que en la Grecia anterior a la filosofía y la retórica era identificada con la verdadera *sabiduría*, el conocimiento que se adquiere de la *posesión de los hombres por los dioses*. Esta distinción de tipos de saberes nos permite pensar en la oposición que se manifiesta desde el *proemio* y que perdura en todo la obra, la confrontación entre *entendimiento* y *locura*. La obra, por lo tanto, se replantea aquí como un puente entre dos mundos de la tradición del *ars amandi*, que le da a Juan Ruiz una plataforma de despegue para ampliar el discurso para no sólo plantear el *cortejo* como *retórica del amor*, sino poder abordar la seducción y la *locura* como la *práctica* del amor carnal.

CAPÍTULO I

Ars praedicandi en el Libro de buen amor

El *ars praedicandi*, como toda preceptiva retórica, es una disciplina que ha tenido al menos dos funciones principales: la primera es la de persuadir mediante el discurso, y la segunda es la de establecer los modos de construir ese discurso persuasivo; de esta segunda finalidad se deriva otra función que es la de interpretar: si se conocen los procedimientos para construir un discurso, se conoce también la manera de leerlos. El hecho de que en los tiempos del primer retórico —Córax, siglo V a. c.— la disciplina retórica naciera como una técnica de la persuasión, independientemente de que el discurso defendiera la verdad, ha opacado desde tiempos del nacimiento de la filosofía y hasta la Edad Media, la característica de la retórica como *ciencia* del discurso y de la interpretación. No obstante, las necesidades del cristianismo de hacerse de procedimientos para elaborar y transmitir sus ideas, hizo que finalmente se recuperara la disciplina. En este sentido, el *ars praedicandi*, o el arte del sermón cristiano, ofrece para el análisis del *Libro de buen amor*, una perspectiva de estudio, en tanto que estos procedimientos están en la obra, y son un punto de partida para la interpretación de la misma.

Cabe señalar que la retórica que se tomará en cuenta aquí es la que se ocupa de la construcción de discurso, con los procedimientos que tienen que ver con el ordenamiento del texto, y no con aquellos cuya función es embellecer el discurso. En otras palabras, la atención que se pone en el *ars praedicandi* tiene que ver con

el *texto retórico* como marco de *análisis de discurso* de la obra, y no con la correspondencia de la misma con tal o cual compendio de *ars praedicandi*. Esta delimitación tiene además una carga histórica importante puesto que la principal contribución de la época medieval al arte y a la ciencia retórica fue precisamente su atención a la “organización global del texto”.¹ Por eso en relación con el *Libro*, aquí se pone atención en el texto o discurso retórico: la presentación de un asunto o tema (*inventio*), la organización de los conceptos dentro del discurso (*dispositio*), y su aplicación concreta en el texto (*elocutio*).

1.1 Antecedentes de la retórica medieval.

En relación con el desarrollo de la retórica está el propio desarrollo de la escritura, es Platón quien habría de comenzar una nueva tradición filosófica escrita: la *filosofía*. En contraposición con el *amor a la sabiduría* estaba la *sabiduría*, que carecía del discurso formal. En un principio el método agonístico de la dialéctica, que recrea Platón en sus *Diálogos*, dejaba claro que el intercambio de ideas entre dos personas es el procedimiento para *recrear* la *sabiduría*: la dialéctica, en cambio, ahora en su versión escrita, inaugura una nueva etapa en el pensamiento: la filosofía formal que se contrapone a la de los “sabios”. “Platón llama «filosofía», amor a la sabiduría, a su investigación, a su actividad educativa, ligada a una expresión escrita, a la forma literaria del diálogo”.² Los filósofos anteriores a él, y esto explica la negativa de Sócrates a *escribir* sus pensamientos, asumían que era el intercambio verbal, el diálogo, lo que permitía la trasmisión y el

¹ Tomás Albaladejo Mayordomo, *Retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1989, pág. 19.

² Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, pág. 13.

intercambio del conocimiento: con un libro no es posible dialogar. La solución de Platón, lo que abre una nueva fórmula de reflexión, es reproducir esos diálogos por escrito. Con esto, el nacimiento de la filosofía y la retórica estarán ligados, y la herencia del diálogo como una estrategia para reproducir ideas que se oponen persistirá hasta la Edad Media.

Los procedimientos de la lógica y la dialéctica formal encontrarían desde Platón un ordenamiento para su transmisión e intercambio de conocimientos y encontrarían en el orden (*ars*) de la retórica el ámbito ideal para que ese diálogo se convirtiera en *predicación*; es decir, en un ejercicio en el que no hay diálogo, pero sí hay emisión de ideas de una persona a otra o varias personas receptoras. Es en este sentido que se estableció una relación de la retórica con la lógica y la dialéctica, lo que la ubicará como uno de los métodos por los que se construyen también *verdades*.

Así nació la retórica, con la vulgarización del primitivo lenguaje dialéctico. Su origen es también paralelo a la dialéctica, en el sentido de que surge ya antes e independiente de ésta, dentro de una esfera diferente y para fines distintos; pero la retórica en sentido estricto, como técnica expresiva construida sobre principios y reglas, se injerta directamente en el tronco de la dialéctica. La retórica es también un fenómeno esencialmente oral, si bien en ella ya no hay una colectividad que discute, sino uno solo que se adelanta a hablar, mientras los otros lo escuchan. La retórica es igualmente agonística, pero de forma más indirecta que la dialéctica: en ésta el arte no se puede demostrar a no ser mediante una competición, mientras que en la retórica cualquier intervención del orador es agonística, ya que los oyentes deberán juzgarla en comparación con lo que digan los otros oradores. Directamente la retórica es agonística en un sentido más sutil, en el que se revela la forma más estricta, su procedencia de la matriz dialéctica: mientras que en la discusión el interrogador combate para subyugar al interrogado, para ceñirlo con los lazos de su argumentación, en el

discurso retórico el orador lucha para subyugar a la masa de sus oyentes.³

De esta manera la predicación, como proposición de ideas, ordena afirmaciones y argumentos sobre un asunto, para *decir*, para que esos argumentos se pongan a discusión entre los oyentes y que el público delibere desde su propio juicio y *entendimiento*.

Aristóteles recupera esta preocupación y establece que la retórica es un procedimiento cuyo uso debe procurarse para el bien de la *polis*;⁴ sin embargo la concibe como una herramienta de la razón, no ve en la retórica una amenaza sino que la considera como un recurso del *animal político* para buscar el bien; establece entonces nuevos objetivos a este arte de la persuasión, el convencimiento y la seducción; el discurso debe aportar pruebas lógicas con lo cual lo propio de la retórica es “reconocer lo *convinciente* o lo que parece ser *convinciente*,...” el objetivo es alcanzar la “facultad de *teorizar* lo que es adecuado en cada caso para convencer”.⁵ En tanto que sus objetivo no tiene que ver con la búsqueda de lo *verdadero*, la retórica es más una *ciencia*, que analiza la mejor manera de argumentar.

La retórica, por tanto, estudia lo verosímil y creíble, lo que parece verdadero y se puede aceptar como verdadero. Incluye lo verdadero (dentro de lo verosímil) porque lo verdadero puede hacerse conocer

³ *Ibid.*, pág. 105.

⁴ “ Para Aristóteles, lo más característico del hombre es la dimensión ligüística de su comportamiento, ya que refleja su carácter racional. [...] Por eso, ya desde lo propios griegos la retórica tenía como fin buscar el bien de la *polis*, el bien común, lo que es útil, deleitable y honesto para la sociedad civil.” Mauricio Beuchot , *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1998. pág. 11.

⁵ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Grédos, 1999, págs. 172-173.

como verosímil y le cuadra bien esta característica de verosímil, dado que es más fuerte: es verdadero. Pero la retórica se distingue de la dialéctica en que esta última tiene más propio lo verdadero que no es evidente. Y se distingue de la sofística en que ésta presenta como verdadero y como verosímil lo falso. La retórica busca los medios de la persuasión, es decir, los argumentos para hacer verosímil alguna cosa. Según el estagirita, los argumentos pueden aludir al intelecto o a la voluntad, e incluso pueden ser cosas ajenas al arte retórica. Por eso divide primeramente los argumentos retóricos en extrínsecos al arte (y son los que preexisten a él, como los testigos, la tortura y otros medios de persuasión) e intrínsecos al arte (y son los que se van descubriendo al paso que se incrementa y se desarrolla la disciplina).⁶

En este punto es necesario señalar que la retórica como *ars* va a desarrollarse durante la antigüedad clásica como una disciplina esencialmente política, como una de las herramientas principales del hombre de leyes y del hombre de Estado. Sin embargo los preceptos de la *Retórica* de Aristóteles en cuanto a ésta, respecto a la necesidad de presentar pruebas, pervivirán en los predicadores.

Por lo demás, en lo que toca a la demostración y a la demostración aparente, de igual manera que en la dialéctica se da la inducción, el silogismo y el silogismo aparente, aquí acontece de modo similar. Pues, en efecto: por una parte, el ejemplo es una inducción; por otra parte, el *entinema*, es un silogismo; y, por otra parte, en fin, el *entinema aparente*, es un silogismo aparente. Llamo pues, *entinema*, al silogismo retórico y *ejemplo* a la inducción retórica.⁷

Esta doble manera de dar pruebas son las que Juan Ruiz habrá de utilizar. En el prólogo en prosa el ejercicio será dar las pruebas *teológicas* del tratamiento de su *thema*, cuestión que se verá con detalle en el siguiente capítulo; mientras que la demostración *inductiva* será la base para la argumentación de la voz narrativa en primera persona identificada como el *Arcipreste*, los propios personajes y figuras

⁶ Beuchot. *op. cit.*, pág. 16.

⁷ Aristóteles, *op. cit.*, pág. 180.

alegóricas habrán de adoptar este procedimiento para llevar a cabo sus discusiones, *peleas* y diálogos, reinstalando el método apodíctico de reflexión y sabiduría.

1.1.2 Retórica antigua y retórica medieval: *genus deliberativum*

La retórica antigua se divide en dos escuelas: “la retórica aristotélica, de tono filosófico y lógico, y la retórica ‘ciceroniana’ de Cicerón, el Seudo Cicerón y Quintiliano, de tono pragmático e íntimamente ligado a las leyes romanas”.⁸ La primera de estas escuelas mantendría la relación de la retórica con la filosofía, la dialéctica, y la gramática. La segunda preservaría la noción de *ars* para la retórica como una preceptiva de la elocuencia que se consideraba como “arte del discurso” y que se dividía en tres géneros (*genus*): el forense o judicial (jurídico), el deliberativo o político, y el demostrativo o *panegírico*. El primero de ellos se usaba en los procesos judiciales para defender o acusar a un procesado.

El deliberativo, a diferencia de los otros dos, tiene como principal característica el ser un discurso cuyo propósito es “exhortar a los oyentes a tomar una decisión orientada en algún *sentido* preciso, o bien para disuadirlos de adoptar una resolución”⁹ Los temas de este tipo de discursos tienen que ver con que el auditorio tome una decisión entre dos alternativas, por ejemplo lo “placentero y lo enojoso”; además en este tipo de discurso el uso de *exempla* es frecuente. Por

⁸ James Murphy , *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986. pág. 54

⁹ Helena Berinstáin, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, pág. 427.

otra parte el demostrativo tiene otras características que se transmitirán a la tradición del *ars praedicandi*:

Se pronuncia en honras fúnebres, efemérides, consolaciones, peticiones, sermones moralizantes. Se dirige a un público espectador, su razonamiento suele ser inductivo y se desarrolla a base de comparaciones amplificatorias (los mismos *exempla* del género deliberativo). El “*exordio*” en este género es muy libre, la *confirmación* suele casi desaparecer, pero la *narración* suele jugar un papel central.¹⁰

Muchos de estos procedimientos para construir un discurso serán retomados por Juan Ruiz. Particularmente aquí hay que señalar que el *Libro* incorpora procedimientos que comparten características generales con el discurso deliberativo, aunque hay similitudes con la argumentación de tipo demostrativa. En el *prólogo en prosa* está claro que las pruebas nos remiten a las escrituras — particularmente los salmos— y se hace uso de sentencias de *autoritates*, con lo que se intentaría presentar un texto en el que la ambigüedad establece un asunto: *el amor*, que es visto desde dos puntos de vista, dos sentidos, que se oponen entre sí. Para ello es importante que se escoja el mejor tipo de discurso, el que ayude mejor a nuestros fines discursivos y que esté sustentado en pruebas *lógicas* y *discursivas* propias de lo que se intenta transmitir, pues el *thema* o el asunto que se propone se debe desarrollar aludiendo ya sea al entendimiento o a las pasiones de los escuchas, según sea la necesidad del orador.

Aristóteles se queja de que los retóres anteriores apelaban exclusivamente a la compasión del auditorio para salvar al acusado, es decir, se servían sólo de afectos y pasiones, esto es, de las alteraciones del ánimo. Frente a ellos, distingue por primera vez entre pruebas

¹⁰ *Idem.*

técnicas y pruebas extra-técnicas. Las últimas nos las encontramos hechas ya, como ocurre con los testimonios, obtenidos o no por medio de la tortura, o con documentos (como los testamentos), o con los juicios previos.¹¹

Juan Ruiz se dirige a su auditorio y a sus lectores con el objetivo de hablarles del sentimiento amoroso, por lo que recurre no sólo al tipo de demostración *lógica*, que hermana a la retórica con la dialéctica, sino a las demostraciones de tipo técnicas que Aristóteles distinguía de las extra-técnicas. Esto tiene importancia en el contexto cultural de Juan Ruiz porque los *juicios previos* tienen su principal fuente en las *Escrituras* cristianas; en el *ars praedicandi*, en tanto disciplina del discurso, la fuente de verdades es la Biblia y con ello hay poco espacio para abordar temas morales, puesto que esos asuntos están previamente enmarcados ya en un discurso hegemónico más amplio a partir del cual se ordenan los discursos de los *oratores*.

El espacio que abre Juan Ruiz en su obra, hace posible un debate que le permite abordar temas que, ya se advertía en la antigüedad, tiene que ver con las pasiones de los hombres y que por lo tanto intentan probar y persuadir atendiendo a el “talante del que habla, otras en disponer al oyente de alguna manera, y las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar”.¹² La tendencia del autor por persuadir a su auditorio está presente en todo el *Libro*, sin embargo, nuevamente la ambigüedad pondrá en entredicho el sentido del discurso, por lo que no quedará claro el sentido de su persuasión.

¹¹ Romo Feito, Fernando, *La Retórica. Un paseo por la retórica clásica*, España, Montesino, 2005. pág. 40.

¹² *Ibid*, pág. 41.

El humor y la ironía son aspectos del discurso *juanruiziano* que influyen en el “talante” de sus lectores, pues el tema del amor le exige construir un discurso flexible, que a pesar de su formalidad retórica, adquiere cierta liberalidad en la que le humor, pero sobre todo la ambigüedad, son significativos. Esto nos permite ver en la construcción del discurso al mismo tiempo se ofrecen pruebas de tipo inductivas, como cuando se utiliza el *exempla*; pruebas de tipo lógica, como cuando se establecen las *autoritates* de origen bíblico — la *verdad* es la Verdad de las escrituras—; y por supuesto pruebas de tipo persuasivo, propias de los asuntos que, Aristóteles advertía, necesitaban las pasiones:

Las pasiones son aquello por lo que los hombres, al cambiar de ánimo, se distinguen para juzgar. Al respecto, es muy importante que el orador conozca en qué disposición se encuentran las personas para cualquier cambio de estado de ánimo, hacia quienes puede cambiar y en qué ocasiones puede hacerlo. Aquellas son, por ejemplo: ira, serenidad; amor, odio; temor, valor; vergüenza, compasión, indignación, envidia, emulación.¹³

El que haya una recuperación del discurso de tipo deliberativo, nos deja ver que Juan Ruiz está recurriendo a un tipo de sermón en el que el orador es más libre para “demostrar” dirigiéndose a la disposición del oyente e incidir en su estado de ánimo para convencerlo. El que la ambigüedad esté presente refuerza la idea de que el tipo de género que podría estar expresándose en el *Libro* es el deliberativo puesto que es el que permite tanto al que construye el discurso como al que lo

¹³ Bulmaro Reyes Coria, *Límites de la retórica clásica*, México, UNAM, 2004, pág. 52.

oye, tomar una decisión a partir de una disyuntiva en la que se decide sobre la manera de obrar:

La elocuencia deliberativa fue en un principio el discurso político pronunciado en los plebiscitos o en el senado. También ella se convierte, durante el Imperio, en ejercicio escolar, y recibe el nombre de *sensuoria* o *deliberativa*. El alumno debía ponerse en el lugar de algún personaje conocido del pasado y reflexionar sobre la manera de obrar.¹⁴

El género deliberativo pareció ser el más indicado para desarrollar estos temas morales como es el caso de el *Libro*, pues el asunto que se expone en éste es un problema ético: escoger entre el buen amor o el loco amor. Esta alternativa se presenta en función de las experiencias del Arcipreste, así la tensión entre hacer lo que nos dice el entendimiento o dejarse llevar por la locura permanece en toda la obra, las experiencias del Arcipreste dan paso a esta disyuntiva concreta, que a su vez el lector/escucha compara con su propia experiencia.

Sin embargo estas técnicas se tardaron en llegar a su aplicación en el sermón medieval, no obstante que estos procedimientos sobrevivieron y eran conocidos por los Padres de la Iglesia en los primeros años del cristianismo. El uso de la retórica tuvo que esperar a ser incorporada en la ideología cristiana, principalmente a través de la obra de Marciano Capella y san Agustín en el siglo V. Al primero se le reconoce el haber introducido la concepción de las *siete artes liberales*: gramática, dialéctica, retórica (*trivium*); geometría, aritmética, astronomía

¹⁴ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pág: 107.

y música (*cuadrivium*). Esta ordenación del mundo del conocimiento sería la base de la *escolástica*, ámbito de la ideología cristiana en el que se conjugó la filosofía y la teología para fundamentar la noción del mundo de la Edad Media.

El problema del paso de una tradición retórica *civil* como fue la grecolatina, a la tradición espiritual, teológica y evangélica de la retórica cristiana estará marcado por la necesidad del cristianismo de hacer a un lado las pruebas lógicas y poner en su lugar la fe en las Escrituras. “Cuando Jesús anunció que Él era el salvador tan largo tiempo esperado, tomó, por tanto, como apoyo el Testamento; su llegada era en sí misma una prueba más de lo ya probado. Así, pues, Jesucristo podía utilizar el Testamento como una prueba absoluta y apolítica”.¹⁵ Asimismo, los evangelios serían, en la experiencia de la vida de Jesús, y en las parábolas que en éstos hay, los ejemplos *inductivos* que el público no erudito necesitaba para la comprensión de las escrituras; de esta misma manera procederá el Arcipreste, primero al presentar su reflexión apoyada en salmos y referencias al Testamento, y luego en la experiencia de vida del propio Arcipreste, pues los temas expuestos en los segmentos iniciales serán ejemplificados con la experiencia del personaje clérigo.

¹⁵ James Murphy, *op. cit.*, pág. 283.

1.2 Retórica cristiana

El tránsito del mundo antiguo al medieval no fue fácil, y una de las disciplinas que con mayor dificultad pasó a formar parte de la *escolástica* fue la retórica. El uso de la misma como género epistolar y judicial no fue tan difícil como aquel que tenía que ver más con la lógica, es decir, con su uso reflexivo y persuasivo. La retórica seguía viéndose como una *práctica de la persuasión*. Se abre con esto una discusión que marcará el destino de la predicación cristiana; el advenimiento de la retórica como instrumento de la teología y la evangelización, en general, no será posible tras una larga valoración de la sabiduría clásica durante la época patristica.

En particular la retórica no habrá de rescatarse plenamente hasta que el pensamiento agustiniano no defina las bases del arte de la predicación. El principal obstáculo es este mismo temor sobre el uso ético de esta preceptiva: se le consideraba en los primeros siglos de la era cristiana una *práctica* que podía desviar o engañar a los fieles de la verdad, aunque se seguía usando de manera cotidiana, sobre todo el género epistolar y en el derecho, no obstante que en el siglo IV se abolió el paganismo por un decreto del emperador Teodosio, lo que significaba condenar la retórica. Y no fueron pocos los pensadores cristianos que se resistieron a incorporarla al sistema de pensamiento. Particularmente es en el siglo IV cuando más se atacó la cultura grecolatina, aunque hubo muchos autores que preservaron la herencia romana que posteriormente le permitiría a san Agustín reformular una posición cristiana respecto a la retórica:

Era quizá inevitable que la opinión de san Agustín tuviese un gran peso en el desarrollo futuro de la retórica, aunque no fuese sino por su influencia general en muchos terrenos. Más aún, a comienzos del siglo XIII, el *De Doctrina* representa una de las pocas declaraciones básicas de una homilética cristiana anterior a la aparición de una “temática” o “estilo universitario” de sermón, muy formalizados.¹⁶

Sin embargo, esto es lo que tiene que ver con la recuperación de la manera en que los discursos eran contruidos, el problema básico fue la trasmisión de la doctrina que ya tenía una tradición en lo que se refiere a la comunicación de su ideología.

La predicación cristiana había dado comienzo bajo una combinación única de circunstancias: Jesucristo, su primer predicador, se dirigía a una comunidad muy avanzada en el aspecto retórico, y adepta a la discusión bíblica; él mismo, como miembro de una comunidad cultural, participó un tiempo en esa experiencia de comunicación; más tarde ordenó deliberadamente a sus seguidores difundir sus doctrinas a través de la predicación, y finalmente, éstos aceptaron de corazón el mandamiento y se esforzaron por cumplirlo.¹⁷

Así que a partir de la necesidad de sintetizar el propio discurso de los evangelios para difundir la doctrina, y de recuperar los recursos que el mundo romano dejaba para esta difusión, hubo algunos que tempranamente advirtieron el potencial de la retórica en la evangelización de la Europa pagana de los primeros siglos de la iglesia cristiana; a su vez fue una recuperación de la tradición hebrea en general y en particular de los evangelios donde se da cuenta del sermón de la montaña de Cristo.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 69.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 281.

La predicación no es una invención medieval, ni siquiera cristiana. Según el Evangelio de san Mateo (4,17) Jesucristo hace su primera aparición pública cuando vuelve del desierto, “predicando y enseñando”. En otras palabras, el cristianismo comienza con su predicación. Es obvio que el evangelista del siglo I contaba con que sus lectores estuvieran familiarizados con el concepto de “predicación”. En verdad, lo oral estaba tan compenetrado con la antigua liturgia judía, que los ritos hebreos habituales ya suministraban a Jesucristo un esquema corriente, tradicionalmente aceptado, para sus discursos. Hay que recordar que, si bien el mensaje religioso de Cristo era revolucionario, sus métodos de comunicación no lo eran. Su predicación, por consiguiente, tiene lugar en una cultura habituada desde hacía mucho tiempo a este procedimiento retórico en particular.¹⁸

La retórica, tras la labor agustiniana, se convertirá en la herramienta de evangelización y difusión de los dogmas cristianos, se puede decir que la retórica es incorporada a la predicación y en este sentido, la retórica clásica se pone al servicio de un discurso que comenzará a ser hegemónico en la Edad Media. Al igual que la predicación antigua, la retórica cristiana desarrolló al mismo tiempo procedimientos de oratoria y de construcción de discursos, o sea, el cómo decir y el cómo escribir. Es una esquematización lógica de la manera en que se puede emitir un mensaje que termine por convencer al auditorio o lector de lo que el *orator* plantea. El traslado del mensaje a través de una serie de procedimientos para encadenar ideas. La oratoria cristiana se impondrá el reto de conciliar los procedimientos tradicionales de la oratoria hebrea, con la oratoria clásica.

La patrística continuó la obra del judaísmo helenizante. En este judaísmo, como en todo el Oriente helénico, había tendencias universales que desligaban a la religión tradicional del plano puramente nacional. El judaísmo se arroga entonces una misión universal y lanza a ese propósito una propaganda que encuentra en el mundo grecorromano un terreno bien preparado. No eran pocos los puntos de

¹⁸ *Ibid.*, pág. 275.

contacto entre la tardía filosofía griega y la doctrina hebraica; fueron sobre todo los judíos helenizantes de la diáspora quienes observaron estas coincidencias y las aprovecharon para una apologética a menudo tendenciosa.”¹⁹

El cristianismo medieval heredaría esa tendencia, aunque con tropiezos, porque se mantendría alejado de las grandes discusiones. Del siglo de san Agustín hasta el siglo XIII, “la Iglesia cristiana había producido sólo cuatro escritores que podrían, como un esfuerzo de imaginación, considerarse teóricos de la predicación: San Agustín, el papa Gregorio Magno, Guiberto de Nogent y Alanao de Lille.”²⁰

Sin embargo estos autores dejaron un legado importante para la predicación: las *ars dictaminis* que permitieron a los rétores cristianos, entre otras aportaciones en relación al estilo²¹, tener claros sus objetivos prácticos: *docere, delectare, movere*. Enseñar para influir intelectualmente, deleitar para hacer atractivo el sermón y mover al lector para que acepte el discurso en los términos en que el *orador* lo presenta al público.

Además, gracias a que la tradición oratoria romana sobrevivió durante los primeros años del cristianismo, sobretodo porque persistieron los procedimientos de sistematización, el *ars praedicandi* pudo afianzarse como una actividad al servicio de la producción de discurso. La retórica cristiana reconoció en las *partes artis* las operaciones que deben realizarse durante la construcción del discurso: *Intellectio inventio, dispositio, memoria y pronuntiatio* o *actio*. Las últimas dos

¹⁹E. R.Curtius, *op. cit.*, pág. 301.

²⁰James Murphy, *op. cit.*, pág. 316.

²¹ Curtius, E. R., *op. cit.*, pág. 117.

atienden al nivel oral del discurso, es decir, a cómo debe pronunciarse en público. Las primeras cuatro operaciones tienen que ver con la elaboración de lo que hemos llamado el *texto retórico*, la función que tienen está en relación con la construcción del discurso: garantizan que el autor del mismo tenga un procedimiento para que el sentido general, el tema del sermón, esté claramente expresado a lo largo del texto. Si las *partes artis* se ocupan del significado global del texto retórico, las *partes orationis* (*exordium*, *narratio*, *argumentatio exordium*, *argumentatio* y *peroratio*) son de hecho las partes formales que se presentan en el texto en el momento de la representación operativa de las *partes artis*.

En resumen, durante la Edad Media se recuperan de la herencia grecolatina tres aspectos fundamentales para la construcción de los discursos y que van a caracterizar la producción de discurso en el *ars praedicandi*: primero una nueva actitud frente a la retórica en sí que se establece luego de ponderar positivamente su función persuasiva a través de las *ars dictaminis*; segundo, una atención especial al sentido del discurso en los diferentes momentos del mismo que se atiende desde las *partes artis* y que se operan a través de las *partes orationis*; y tercero, una recuperación de los *genera*, particularmente el *genera deliberativum*, que es el que tiene más relación con la dialéctica puesto que podían elaborarse para resolver un dilema o una especulación filosófica. Esta función al mismo tiempo persuasiva y reflexiva, va a afianzar la nueva teología que es movida ya no por los preceptos agustinianos que parten de la Verdad cristiana como generadora del conocimiento, sino del *agente intelectual* tomista, que a través de la universidad, poco a poco terminará de incorporar nuevamente a la disciplina su

aspecto filosófico; un nuevo academicismo de corte cristiano como el que ofrecería la experiencia de la Universidad de París.

1.2.1 Santo Tomás y la predicación universitaria

El desarrollo de la escuela tomista trajo consigo la recuperación del uso práctico de la retórica aristotélica. La retórica no sólo como instrumento de la fe, sino como instrumento de la razón; y en ese sentido, como una herramienta de las preocupaciones de los hombres. El giro en esta época consiste en que la palabra que ha de ser predicada no sólo es ahora transmitida por la tradición a través de la aprovechamiento de la tradición judía y griega articuladas. Los aportes a este respecto, por ejemplo de Boecio, más que contribuir a la predicación, eran estudios que encontraban en la retórica una disciplina que se subordinaba a la dialéctica. Aunque es Boecio el que define la *oratio*, es decir el discurso, como una actividad del raciocinio (*discursus*), o mejor dicho, su expresión en pasos: proemio o exordio, narración, partición, confirmación refutación y peroración;²² este esquema básico se podrá utilizar de una manera más eficiente ya en el propio *ars praedicandi* hasta que dicha subordinación se supere.

Por largo tiempo, la opinión de los estudiosos ha sido que este nuevo modo de predicar se originó en la universidad medieval, durante la primera mitad del siglo XIII. La más antigua colección de sermones que ha llegado a nosotros, por ejemplo, es un a serie de 84 sermones que se pronunciaron en la Universidad de París durante el año académico de 1230-1231; en ellos pueden apreciarse el uso de tema, la división y otros rasgos descritos en los manuales preceptivos corrientes del *ars praedicandi*. Para obtener el título universitario en teología se requería

²² Mauricio Beuchot, *op. cit.*, pág. 32.

demostrar habilidad para predicar. El *ars praedicandi* típico supone un público culto, al que debe enfrentarse el predicador. Por tales razones, el nuevo modo temático de sermón se denomina a menudo sermón “al estilo universitario”.²³

La retórica universitaria tiene como objeto *tematizar* los asuntos bíblicos y cristianos, considerando que la noción de *cristianismo* para este siglo XIII constituye ya una tradición. Es esta tradición la que permite que se genere en el ambiente universitario un nuevo género retórico que se caracteriza fundamentalmente por la *problematización* de los temas; es decir, ya no se subordina la retórica a la dialéctica, sino que se sitúan en un mismo plano para dar un tratamiento al *thema*.

1.2.2 *Ars praedicandi*

El fuerte influjo que se deriva de las múltiples interpretaciones de la Biblia durante la Edad Media, cerraría la puerta a la retórica *apodíctica*, para dejar el campo libre a los ejemplarios y demás formas narrativas como la tradición panegírica, en las que el *exemplum* era el elemento central de persuasión y convencimiento argumentativo. Esto podrá darse gracias a un proceso largo a partir del siglo XII, particularmente gracias a la *Summa de arte praedicandi* de Tomás de Salisbury. Este autor determina que efectivamente uno de los objetivos de la predicación es anunciar, pero que no es su único objetivo: también deberá instruir (*ars dictaminis*) puesto que para él la retórica es “el vínculo santo y fértil

²³ *Ibid.*, pág. 317.

entre la razón la palabra”²⁴. La recuperación de la retórica como complemento de la dialéctica, es decir de la teología, se comienza a dar en el ámbito universitario, y se centra en la incorporación a la retórica del tratamiento lógico de temas morales y teológicos.

El *ars praedicandi* especifica una materia especial y establece un plan de disposición para los sermones, que contiene un “programa” o “anatema”, seguido de una “oración”; viene luego la declaración del “tema” (cita bíblica) con la “división” y “subdivisión” de esta cita, “amplificada” mediante diversos modos.²⁵

Nuevas formas de construcción de discurso se comenzaron a experimentar en el ámbito de la clerecía ilustrada, como es el “sermón artístico”; la evolución de este tipo de sermón, daría las bases para el “sermón universitario”, pues en la organización del sermón artístico “se encuentra completa la teoría del sermón ‘temático’ o ‘de estilo universitario’ que dominó la retórica de la predicación hasta la época de la Reforma”.²⁶ Tematizar, orar, pero sobre todo, poner atención a la división y amplificación o desarrollo del tema, dejan claro que los retóricos universitarios recuperaron para el *ars praedicandi* las *partes orationis* y que detrás de estas estaban afirmando su atención a la significación global de los sermones a través de las *partes artis*. “También las *artes praedicandi* refuerzan en el sistema retórico la organización textual y activan dispositivos de resumen y división temáticos para que los oyentes no pierdan la concepción global del sermón mientras lo escuchan”.²⁷

²⁴ Curtius, *op. cit.*, pág. 119.

²⁵ James Murphy, *op. cit.*, pág. 338.

²⁶ *Ibid*, pág. 332.

²⁷ Albaladejo, Tomás, *op. cit*, pag. 31

El ámbito universitario sobre todo dio al *ars praedicandi* el orden textual que permitiera a los *oratores* utilizar con mayor *delectate* sus sermones y convencer a sus escuchas y lectores sin que se perdiera el sentido del discurso en el entramado de cuentos y sentencias que supone el *exemplum*.

Este es precisamente el punto en que parece encontrarse Juan Ruiz, sin embargo, el uso de las artes predicatorias de nuestro autor es poco común. Estos pasos que se acaban de señalar, el tratamiento de un tema, en el caso de Juan Ruiz, parece establecerse en el llamado prólogo en prosa; al menos su división y subdivisión: el problema fundamental de este análisis será ver cuál es la amplificación del tema. Lo que se propone es centrar la atención en el uso ambiguo de la alegoría y las repercusiones que esta ambigüedad tiene en el sentido global del texto retórico, particularmente en las *partes artis: inventio, dispositio y elocutio*. En el caso del prólogo además se señala en el desarrollo del proemio, las *partes orationis*. La revisión de estas partes de la retórica en el *Libro*, nos permitirá observar el desarrollo del *thema* a través de los diversos sentidos que adquiere el concepto de *amor* con relación a *locura* a lo largo del texto.

1.2.3 Elocutio y dilatatio

La tendencia a elaborar discursos de tipo especulativo y la incorporación de la retórica clásica en el ámbito clerical-universitario, deja la puerta abierta para que los discursos puedan alargarse, adornarse y extenderse temáticamente. La *elocutio* es la parte del discurso en la que se pondrá especial atención al *thema*

pues es el momento tanto de la explicación, como de la justificación del mismo. Por otro parte, la *elocutio* es en sí el juego que el orador ejecuta a partir de lo que está planteado por la *dispositio*. La correspondencia lógica entre *inventio* y *dispositio* se desarrolla en la *dilatatio*, que es de hecho el momento en que se opera una manera de desarrollar (*elocutio*). Son operaciones distintas que se dan en el mismo plano textual pero que se distinguen porque la *elocutio* es el fondo ideológico que ordena la correspondencia entre los *exempla*, las alegorías y las situaciones que se plantean en la *narratio*, (*exposición del estado de las cosas*) y que se amplían en la *dilatatio* (desarrollo del tema); todo esto se ha *concebido* previamente en la *intellectio* que no tiene ejecución textual, pues es un momento de reflexión anterior al discurso en el que se piensa el *tema* y se consolida como tal. Esto implica ya adentrarnos, por otra parte, a la preceptiva retórica de santo Tomás de Aquino.

A late Dominican tractate professing the influence of St Thomas Aquinas, which is a complete and highly organized *ars Praedicandi* and more representative manual than Guibert's *Proemium*, contains the same precept in its natural place in a topical system of amplification, such as mediaval preaches used to fill out the an analitical design of their sermons. As a means of *dilatatio*, and even in its own topical division into four, the principle or employing the kind of explication may considered to belong in a theory of rhetorical *inventio*, as understood and applied by the classical rhetoricians.²⁸

El método de diseño analítico, implicaba que el escritor, al elaborar el discurso, no sólo estaba pensando en términos de la construcción sino en que el tipo de tratamiento del tema indicaba al lector el tipo de lectura, en este sentido había

²⁸ Harry Caplan, "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching". *Speculum*, 2.3 (1929), 182-190, pág. 282.

cuatro formas de dar sentido en la *dilatatio*: 1) a través de concordancia de autoridades; 2) a través de discusión de palabras, 3) a través de la explicación de las propiedades de las cosas, 4) a través de la multiplicación de sentidos, 5) a través de analogías y verdades naturales, 6) a través del señalamiento de opuestos, 7) a través de comparaciones, 8) a través de la interpretación de un nombre, y 9) a través de la multiplicación de sinónimos.²⁹

Hay una ampliación del discurso no sólo en su aspecto estético, sino en su capacidad para transmitir más de un sentido. Zahareas señala que en el *Libro*, uno de los elementos retóricos más importantes, fuente de ambigüedad, es el tratamiento que se le da a la codificación [*codification*] de la obra. Para él, es a través de la *amplificatio (dilatatio)* que Juan Ruiz rompe con los esquemas formales de la retórica y multiplica los sentidos de su discurso:

The general heading under which particular stylistic devices were recommended was that of *amplificatio*, the art of enlarging and embellishing one's matter. When Juan Ruiz refers to rethoric (encubierto, doñeguil), he means the craft of writing, the arts and devices by which his subject matter could best be varied, clarified, made more subtle, and elaborated.³⁰

Señala además las figuras retóricas que Juan Ruiz utiliza y que le sirven para alargar y embellecer su discurso: *apostrophatio, occupatio, digressio, interpretatio*. Como se ve, estos procedimientos van más allá de mera intención de probar, y se vinculan más con la de *persuadir* y convencer, dejando prácticamente la tarea de

²⁹ *Idem.*

³⁰ Anthony N Zahareas, *The art of Juan Ruiz*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965, pág. 123.

la comprobación lógica a lo que las *autoritates* afirman en el texto, llevadas también de la pluma ambigua de Juan Ruiz.

Respecto a la concordancia de autoridades y la ambigüedad, Juan Ruiz suele iniciar varios de los fragmentos precisamente apoyándose en *autoritates*: “Como dize Aristóteles” o “Como dize Salamón”, referencias que se vuelven punto de partida para desarrollar los temas que ha planteado antes en el prólogo en prosa: el origen *natural* del deseo carnal “empero, por que es umanal cosa el pecar” (r. 73); y lo vano que resultan “ Cogitaçiones hominum vane sunt” (r. 39)³¹

En este sentido, es necesario establecer que debe haber un tema o un concepto a partir del cual se haga el ejercicio de amplificar el discurso. Aparentemente la palabra clave en el *Libro* tendría que ser precisamente *amor*, una pasión que es el *nombre* que a lo largo de la lectura habrá de interpretarse: ¿buen amor o loco amor? Aunque parece ser materia exclusiva del *prólogo en prosa*, la confrontación entre razón y pasión, es decir, entre *intellectum et voluntas*; es una dualidad que se mantiene en el *Libro* entre lo divino (Dios, la salvación, la fe, el alma, la cuaresma y la prudencia) y lo terrenal (don Amor, Venus, como divinidades alternas, la voluntad natural, el carnaval, lo corpóreo). La interrelación de estos temas se da por comparación, sin embargo, gracias a la *ampliación* del significado de *locura* se rearticulan unos con otros, en diferentes momentos y situaciones y, por tanto, con diferentes sentidos.

³¹ Para el caso del prólogo en prosa señalaré entre paréntesis el número de renglón del manuscrito (r.) indicado en esta edición: Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Edición de Gybbon-Monypenny, Clásicos Castalia, Madrid, 1988.

La ampliación del tema será el espacio retórico en el que se podrán proporcionar los dos tipos de pruebas retóricas, a lo largo del procedimiento retórico del *ars praedicandi*, la ampliación es el momento de la amplitud y diversidad del discurso, donde el autor está, en cierta forma, más libre.

El *ars praedicandi* especifica una materia especial y establece un plan de disposición para los sermones, que contiene un ‘protehma’, un ‘anatema’, seguido de una ‘oración’; viene luego la declaración del ‘tema’ (cita bíblica) con la ‘división’ y ‘subdivisión’ de esta cita, ‘amplificada’ mediante diversos modos.³²

Estos procedimientos permitían que la predicación se presentara alegóricamente, y aunque esto daba lugar a múltiples interpretaciones, la multiplicidad de sentidos tiene lugar en un esquema *figurativo* que no da lugar a *cualquier* interpretación. Este es un punto de arranque para establecer las particularidades del uso de Juan Ruiz del *ars praedicandi*, la ampliación es tal que los preceptos que se establecen en la *dispositio* no necesariamente se reflejan en la *elocutio*, por lo que la intensión global del *Libro*, su significado más general, no es claro. En otras palabras, como veremos en el siguiente capítulo, el fondo ideológico expresado en las operaciones retóricas del *prólogo en prosa*, es decir, *inventio-dispositio-elocutio*, y que deberían establecer el sentido de lo que discursivamente es *buen amor*, no necesariamente es el sentido que se asume en los diferentes momentos de desarrollo o *dilatación* del discurso. Habrá entonces que señalar que lo que le permite a Juan Ruiz presentar un texto retórico ambiguo tiene que ver con el tipo de *thema* que desarrolla —que como vimos es el amor y por tanto un tema en

³² James Murphy, *op. cit.*, pág. 338.

permanente debate— que no puede ser expresado en términos definitivos a menos que se asuma que el único amor posible es el amor de Dios (*caritas*). Se advierte entonces un segundo discurso subyacente (*cupiditas*) que dialoga con el discurso cristiano del buen amor. La ambigüedad se da entonces en el juego de oposiciones, en el juego de discursos, que discuten un tema planteado formalmente —con ambigüedad— en el *prólogo en prosa* y en los fragmentos considerados como partes del *proemio*.

Este problema, veremos en el segundo capítulo, se desprende de que la propia *dispositio* planteada en el *prólogo en prosa* es ambigua, y que además esta ordenación se pone en juego ya en el propio ámbito del proemio y que se ve todavía más ambigua gracias a la existencia de una amplificación del proemio que sigue introduciendo al *Libro*, no sólo en términos de lo que es el buen amor, sino desarrollando un tema paralelo que es el del loco amor.

Este desarrollo paralelo es una condición que se hace explícita en el proemio y que invita al lector a no cerrar la interpretación, señalando que el texto es intencionalmente ambiguo. El ordenamiento que se expresa en la *dilatatio* a final de cuentas expresa a su vez la actitud de Juan Ruiz hacia una retórica flexible que le permita dilatar el discurso en consonancia con el tema. Y dado que el tema es el amor, el orden que se tiene que utilizar es un *ordo* (orden) de tipo natural y no artificial.

La estructura del *Libro de buen amor* es de tipo arbórea. En la Edad Media las metáforas más usuales para describir la estructura textual fueron el *edifiçio* y *árbol*. El firme edificio es un estructura simétrica que expone dualidades o explica los temas con un orden textual rígido; por otra parte la estructura arbórea es un ordenamiento más libre que en cierta manera tiende concientemente a imitar el orden que hay en las formas de la naturaleza, que no son formas geométricamente simétricas; se trata de ponerse en contacto con la armonía que puede haber en la naturaleza. *Los milagros* de Berceo, *El caballero Zifar*, y el *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, tienden a presentar un texto retóricamente ordenado e ideológicamente coherente. En cambio, el texto de Juan Ruiz es construido retóricamente, pero no quiere ser sólo un discurso ordenado sino un discurso atractivo. El *cebo* de Juan Ruiz es, por un lado, un texto que intenta ser más literario como el *Fedro* y los goliardos, frente a la rigidez estructural de su época (incluida la cuentística oriental); y, por otro lado, abordar el tema de la sexualidad (y no del amor exclusivamente) no sólo idealmente, sino explícitamente, confrontando razón y locura, alma y cuerpo.

1.3 Ars praedicandi en el *Libro de buen amor*

Es necesario señalar ahora que el lugar en que podemos verificar el sentido global del texto necesariamente pasa por hacer un análisis de la relación que tienen dentro del discurso las *partes artis*, en particular la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, que en términos modernos, respecto a un texto que aborda un tema, serían el *enunciado* (presentación del tema y los conceptos que servirán para

abordarlo), la *problematización* (una explicación respecto a cómo debe entenderse la relación de los mismos y por lo tanto el sentido del discurso) y el *desarrollo* (la aplicación de estos preceptos iniciales en ejemplos, argumentaciones o situaciones que intentarán probar o desechar el **esquema** que se propone en la *dispositio*).

Partiremos de que estos elementos retóricos están presentes en el *Libro* y que las relaciones que se dan entre éstos determinan el sentido general del texto retórico. El lugar del texto en que estas operaciones se llevan a cabo es el *prólogo en prosa*, donde es presentado el asunto o *res*. La presentación de la *res* del discurso tiene el reto de hacer explícita tanto la *intención* del autor respecto a la *res*, como el orden esquemático a partir del cual se debe entender la *res* respecto a los conceptos presentados:

Esta doble situación de la *res*, que se encuentra así conectada con dos operaciones diferentes, semántica una y sintáctica otra, y vinculada a la intención y a la extensión, permite, a mi juicio, distinguir dos clases de *res*: la *res* de índole semántica como contenido extensional, que está vinculada a la *inventio*, y la *res* de índole sintáctica como contenido intencional, propia de la *dispositio*. De acuerdo con esta interpretación, la primera *res* es el referente del texto y la segunda es la estructura profunda textual, que es la estructura de sentido, esto es, la estructura de significado textual.³³

Las *partes artis* retóricas puestas en juego en el *prólogo en prosa* nos ofrecen claridad respecto a la forma general en que se presenta el tema del amor, y que a pesar de que hay un apego a estos procedimientos formales, el sentido del texto es ambiguo desde la propia *dispositio* presentada y amplificadas a lo largo del

³³ Tomás Albaladejo, *op. cit.*, págs: 46-47.

proemio y la *elocutio*. Como veremos en el siguiente capítulo, estas operaciones se dan tanto en su nivel profundo o conceptual (*partes artis*), como en su nivel operativo propio del sermón universitario medieval (*partes orationis*).

Por último es necesario establecer la relación entre los conceptos *ars praedicandi*, retórica, análisis del discurso. El concepto central en esta relación será *sentido*. Se trata de establecer la relación entre los significados desde una perspectiva *integral*, es decir, tomando en cuenta los significados que se derivan de las relaciones internas entre afirmaciones y negaciones (*sentencia*) en el texto. En otras palabras, se trata de establecer como marco de análisis el discurso mismo como secuencia de oraciones, de la manera en que lo propone Van Dijk: “un estudio del discurso permite *generalizaciones* sobre propiedades de oraciones compuestas y propiedades de secuencias de oraciones”.³⁴ Tales generalizaciones permiten “reconstruir” lo que se ha llamado el *asunto* o *idea general* de un texto; es decir, el *tema* o el significado global del discurso que contiene el texto.³⁵ Para el análisis se ha desarrollado un término que da cuenta de la *estructura semántica* global de un discurso, más allá de las estructuras individuales de oraciones; lo que se busca es el *sentido* de secuencias completas de fragmentos: “la reconstrucción teórica de nociones como ‘tema’ o ‘asunto’ del discurso”.³⁶

En la Edad Media las operaciones que los retóricos debían saber para dar este orden temático al *texto retórico* son precisamente las operaciones retóricas

³⁴ Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 2001, pág. 18.

³⁵ *Ibid.*, pág. 43.

³⁶ *Idem.*

inventio, *dispositio* y *elocutio* que hemos identificado están plenamente expresadas en los dos niveles de la *exordio*.

Para lograr llegar al sentido *global* del discurso en el *Libro*, es necesario tomar en cuenta el sentido *local* de los significados que se construyen en el interior del fragmento; en otras palabras, se trata de establecer el sentido global del discurso, estableciendo el sentido local de los fragmentos, y luego ver cómo se relacionan en un *encadenamiento* de ideas; o mejor dicho, en un diálogo entre dos maneras de concebir el amor como *entendimiento* o como *locura*. En este sentido, una vez delimitado el orden discursivo expresado en el *proemio*, seremos capaces de ver cuál es la correspondencia entre ese tratamiento del *thema* (ambiguo) y la *construcción* y *ampliación* del *Libro*, en donde se establece una nueva proposición que denote la “totalidad de la secuencia de proposiciones”.³⁷

Este proceso es a final de cuentas interpretación, las decisiones que se toman para suprimir, generalizar y construir, tienen que ver con la mirada y las necesidades que el analista tenga como propósitos.

Intuitivamente sabemos que cada lector encontrará *importantes* o *pertinentes* diferentes aspectos del mismo texto, según la tarea, los intereses, el conocimiento, los deseos, las normas y los valores del usuario; estos, en conjunto, definen el estado cognoscitivo contextual particular al usuario de una lengua en el momento en que interpreta el texto.³⁸

³⁷ *Ibid.*, pág. 48.

³⁸ *Ibid.*, pág. 52.

Sin embargo esta consideración es relativa cuando el propio autor establece los márgenes de esa interpretación a través del uso de las *partes artis*. Estos procesos de significación, observemos, pueden derivarse de los propios recursos de la retórica; o bien, del ejercicio de *expandir* el uso del *ars praedicandi* hasta llevarlo a trascender los fines originales de la preceptiva, y con esto llegar a nuevos significados o alteraciones del sentido tradicional de palabras e ideas pertenecientes. En esta segunda opción, se pondrá atención en los momentos en que Juan Ruiz *desborda* los procedimientos y recursos retórico-cristianos para devolverle a la retórica su fin primero, el de ser una disciplina de la persuasión y de la reflexión; momentos en que el *ars praedicandi* pierde su naturaleza doctrinaria.

El análisis de las *partes artis* no es otra cosa que el análisis de las macroestructuras de un texto retórico que hace evidente sus intenciones y que es coherente con la revisión de la retórica como perceptiva y como ejercicio de pensamiento; es decir, con el uso del *ars praedicandi* como perceptiva, y con el uso del *ars praedicandi* como sistema de transmisión de nociones religiosas, tanto en su dimensión ideológica, como en sus momentos homiléticos. Ambos aspectos, por pertenecer a un ámbito religioso, nos señalan un sentido e intención previos que sirven de base para hacer estos ejercicios de supresión y elección de proposiciones para poder construir significados globales. Dichos significados globales, vale decir, no intentan ser concluyentes y determinativos de la obra, es por eso que se insiste en que lo que se busca es el sentido del discurso. El discurso es un ámbito generador de sentidos.

El concepto de sentido permite dos interpretaciones que reflejan la principal dialéctica entre acontecimiento y sentido. Significar es tanto aquello a lo que el interlocutor se refiere, o sea, lo que intenta decir, y lo que la oración significa, o sea, lo que produce la unión entre la función de identificación y la función de predicación.³⁹

Estas dos posibilidades de interpretación dentro del discurso, nos llevan a considerar que la interpretación del discurso del Juan Ruiz, de la manera en que construye su discurso, en este caso va a depender de que podamos establecer el puente entre lo que el discurso expresa en el *proemio* como lo que pudo haber sido la intención del autor, y lo que se desarrolla en los siguientes fragmentos del texto.

³⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 2001, pág. 21.

CAPÍTULO II

El prólogo en el *Libro de Buen Amor*

La vitalidad y singularidad del *Libro de buen amor* se manifiesta apenas el lector recorre sus primeros *fragmentos*, tanto los temas como la forma en que son presentados, aunque corresponden a preceptos retóricos, manifiestan ya la libertad en la manera de usarlos de Juan Ruiz. Esto no debiera sorprendernos, pues toda preceptiva es un sistema ideal que cada autor *usa*, según sus necesidades y su sensibilidad. En el caso de Juan Ruiz no ha sido posible determinar los límites del *exordio* de la obra, incluso se ha dicho que hay dos segmentos iniciales que tendrían la función de dar gracias, dedicar y *mover* al público a escuchar o leer la obra. Pero las incertidumbres no sólo tienen que ver con posibles problemas textuales, pues el uso del prólogo era en cierta forma una novedad, particularmente en las obras *literarias*: “El prólogo empieza a proliferar cuando se da el paso de la literatura oral a la literatura escrita, es decir, cuando pereció la etapa de literatura hablada y se pasó a la literatura sistemáticamente escrita, en lengua vulgar”.¹ Poco a poco, la necesidad de introducir las diferentes producciones escritas, animó la recuperación de las fórmulas retóricas para exhortar al lector a conocer la obra.

¹ Jesús Montoya e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998, pág. 41.

2.1 *Inventio* y *exordio*: el sentido del discurso

La *inventio* de un discurso es la presentación de los conceptos que se habrán de desarrollar, la *inventio* como tal es el plan teórico del orador, es decir, expresa el sentido del discurso. En el caso de *Libro*, podríamos decir que la *inventio* es la consideración de que el amor de Dios (*caritas*) es el amor al que el hombre debe aspirar, en parte ayudado por la Divinidad, mediante su entendimiento (*Intellectum*). En el caso del *Libro*, Juan Ruiz parece partir de la sentencia *Intellectum tibi dabo...* para establecer qué es el buen amor y cómo se puede permanecer alejado del pecado que supone el loco amor (*cupiditas*). Esta alternativa entre el buen y el loco amor presentada en la *inventio*, se desarrolla con más claridad en la *dispositio*. Juan Ruiz parece tener pocas confusiones si nos remitimos a lo que la preceptiva establece respecto a la *inventio*: se realiza en seis partes: exordio (*exordium*), narración (*narratio*), división (*divitio*), confirmación (*confirmatio*), impugnación y conclusión (*conclutio*).

Sin embargo la dificultad que plantea el *Libro* es la inserción del *prólogo en prosa*, que por un lado está inscrito en el *sermón universitario* y la predicación; y por el otro, se puede relacionar con la tendencia creciente del *prólogo literario* como es el caso de *El cavallero Zifar*, las obras de Don Juan Manuel y los *Milagros de Berceo*. Esto tiene que ver con la distinción entre *inventio* y *dispositio*, pues ambas son partes preparatorias del discurso: “En la ‘*inventio*’ se procuran orientaciones acerca de cómo buscar las ideas generales que se han de esgrimir como argumentos y que, una vez hallados, la *dispositio* —segunda fase preparatoria del

discurso— ha de organizar distribuyéndolos en compartimientos estructurales — *exordio, narración, argumentación, refutación y epílogo*—”.²

Dentro de lo que se considera forma parte del *exordio* del *Libro*, se advierten varios modos y géneros que animan al lector o escucha; es en éste donde se introducen los temas del discurso, donde se propone el ambiente humorístico, y la multiplicidad de sentidos que ha de mantenerse a lo largo de toda la obra. Los segmentos iniciales constan de varios fragmentos, en los que se alternan diversas formas introductorias cuyas relaciones están determinadas por un seguimiento creativo de las normas retóricas:

- a) La oración inicial (*prothema* del sermón universitario) (c. 1-10);
- b) El llamado prólogo en prosa, (sermón universitario) (r. 1-97);
- c) El ruego a Dios por gracia para poder hacer el libro (oración exhortación) (c. 11-19);
- d) Los gozos de Santa María, (homenaje/permiso a la virgen) (c. 20-43);
- e) La disputa de Griegos y Romanos (riesgos de la interpretación); (44-70)³

Las oraciones, gozos y licencias contribuyen a darle una ambiente más litúrgico al discurso que se está desarrollando en el *exordio*, sin embargo lo que claramente tienen en común estos fragmentos es que contienen todos un mensaje sea introductorio, explicativo o justificativo de la obra que exhorta a leer o escuchar.

² Helena Berinstaín, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1985, pág. 273.

³ La edición que se utiliza en este trabajo es la de Gybbon-Monypenny: Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Clásicos Castalia, Madrid, 1988. Para las citas textuales de la obra señalaremos la referencia entre paréntesis el número de copla o el número de copla y verso (c.); en el caso del prólogo en prosa señalaré entre paréntesis el número de renglón del manuscrito indicado en esta edición (r.).

Estos fragmentos se han considerado en conjunto como los fragmentos *preliminares* de la obra⁴, o como dos exordios escritos en diferente momento y que fueron colocados en yuxtaposición:

El prólogo del *Libro* puede muy bien ser un retoque por parte de Juan Ruiz, pero es un retoque que no añade nada especial al libro: la primera versión, la representada por el manuscrito Gayoso, tiene su correspondiente parte de declaraciones sobre la intención didáctica del autor al escribirla. El debate entre los griegos y los romanos, por ejemplo, la primera de muchas fábulas del libro, se narra evidentemente no tanto por la narración en sí como por servir de ejemplo concreto de la doctrina que “non ha mala palabra si non a mal tenida”; la “moralizatio” sigue inmediatamente [...]⁵

Sin embargo ambas consideraciones se basan en que efectivamente hay una introducción al problema y al propio libro, sin necesariamente tomar en cuenta la existencia de discursos y de momentos homiléticos que establecen como partes de un *proemio*: tanto el *prólogo en prosa* (incluyendo la *oración inicial* puesto que es el *prothema*), como las oraciones y permisos a la virgen que preceden a la disputa entre Griegos y Romanos. Más allá de los problemas textuales, el supuesto con el que se analizan los fragmentos mencionados es que se desarrollan dos exortaciones que se complementan. El primero es un sermón de tipo universitario que abarca los fragmentos a) (c. 1-10), b) (r. 1-97) y (c. 11-19); y el segundo un prólogo de tipo más literario que aborda el mismo *thema* que el primero, pero que hace hincapié en la manera de interpretar la obra que se introduce en estos fragmentos d) (c. 20-43) y e) (c. 44-70). No coincido con

⁴ Ver: Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*. Edición crítica de Joan Corominas. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos, Madrid, 1967.

⁵ Thomas Hart, *La Alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, págs. 25-26.

Corominas que incluye más fragmentos (hasta *De cómo el arcipreste fue enamorado, e del enxemplo del ladrón y el mastil* (c. 166-180) De acuerdo al orden textual que se propone, estos otros fragmentos propuestos por Corominas como *preliminares* son ya parte de un primer desarrollo de los temas planteados en el *proemio*.

2.1.1 El prólogo en prosa como sermón universitario

En general se acepta que el prólogo corresponde a lo que se conoce como un *sermón universitario*. Sin embargo, no hay acuerdo respecto a la extensión del sermón y al carácter serio o paródico del mismo. El hecho de que el prólogo, así como la invocación que lo precede, sólo se presentan en uno de los tres manuscritos que se conservan, hace pensar a algunos que debe considerarse estas partes un añadido posterior.⁶ Aunque no ahondaremos aquí en este problema, se hace necesario señalar el hecho de que efectivamente estas partes *añadidas* pueden ser fragmentos que el propio autor decidió incorporar en una redacción posterior; esta última suposición es la que la mayoría de la crítica asume, dados los propios datos textuales que la sustentan (la fecha del manuscrito, la firma del copista) y la comprobada posterioridad de este manuscrito.

⁶ “Los códices de Toledo y Gayoso contienen la redacción primera y más breve, fechada en 1330; el códice de Salamanca contiene la redacción definitiva, fechada en 1343, hecha por Juan Ruiz cuando estaba preso por mandato del arzobispo don Gil, y se distingue de la anterior, a primera vista, en varias adiciones, como son la de la oración inicial en que el autor ruega por verse libre de la prisión; el prólogo, en prosa, disculpando la intención de la obra; la cántica de loores de Santa María, quejándose del agravio que sufre, sin duda, en la prisión (copla 1671), y los dos episodios, 910-949 y 1318-1331, donde figura la trotaconventos Urraca. Todo esto falta en Gayoso y Toledo, que sólo nombran a Urraca al tener que darle nombre en el epitafio (copla 1576).” Ramón Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea. Con otros estudios de literatura medieval*. 2ª edición. Espasa-Calpe, Argentina, 1943, págs. 116-118.

Dada esta posible reedición del libro, en la que además se añaden secciones al final de la obra, ha dado a suponer, respecto a nuestro *prólogo en prosa*, que más allá de la técnica de construcción de discurso, el prólogo no sólo es una explicación al escucha o lector de la obra, sino una justificación ideológica. Por tanto hay autores que consideran que simplemente es un prólogo, que efectivamente está construido con recursos retóricos propios de la homilía, pero dado que su función principal es introducir, es más bien la *justificación intelectual*, según aquí la idea de Jenaro MacLennan⁷, que lee en el prólogo en prosa una *justificación ideológica*; cuya forma en todo caso es el de la arcaica *oración meditativa*.⁸ El que se considere una justificación ideológica, refuerza la idea de que en el *prólogo en prosa* se desarrollan la *inventio* y *dispositio* de la obra.

Sea un texto que busca adoctrinar, predicar o meditar vía la oración, lo que podemos afirmar es que hay elementos retóricos que lo vinculan de manera evidente con el sermón universitario; y que de lo que trata son temas morales y filosóficos que introducen tanto los procedimientos retóricos del *ars praedicandi* utilizados de la obra entera, como las temáticas filosóficas que a lo largo de ella subyacen explícita o ambiguamente; en otras palabras la *inventio-dilatatio* se plantea en esta sección.

El sermón universitario o sermón culto (*learned sermon*) se caracteriza fundamentalmente por el seguimiento formal de los preceptos de la retórica

⁷ Luis Jenaro MacLennan, “Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*”, *AEM*, IX (1974-79), págs. 151-186.

⁸ *Idem*.

cristiana. El destinatario, por lo general, era un público culto, clérigos y nobles letrados. En otras palabras este tipo de sermón se distinguía del sermón popular por su apego a normas más estrictas de composición y por ser dirigido a un público habituado a los menesteres de la vida universitaria. “Le sermon dit «universitaire» comprend un auditoire composé de clerics, il est toujours donné dans un cadre universitaire”.⁹

La retórica cristiana era parte fundamental de la enseñanza de la Facultad de Teología en la Universidad de Paris en el siglo XIII. Saber las artes oratorias era un requisito para poder convertirse en bachiller, lo que implicaba que el alumno fuera una especie de “maestro de conferencias”.¹⁰ Además era fundamentalmente compuesto en latín, aunque en ocasiones pudieran usarse estas técnicas para componer sermones de tipo “culto” en lengua vernácula, que sería el caso de nuestro prólogo. Al poner ante un auditorio el desarrollo personal de un *thema*, se estaba poniendo a discusión la manera de exponerlo y las consecuencias de esa *interpretación* de las escrituras. Solían darse estas discusiones al final del año de estudios o en ocasión de una fiesta religiosa, a lo largo de un solo día estos coloquios eran la oportunidad para que los clérigos universitarios mostraran su genio teológico y sus dotes de *predicador*. Presentaban sus sermones a manera de conferencia, con presentaciones en distintas horas.

Esto puede explicar la constante introducción de oraciones, alabanzas y plegarias, a Dios, Jesús y la Virgen, al principio y al final del prólogo, y a lo largo de toda la

⁹ Davi, M.M. *Sermons Universitaires Parisiens de 1250-1251. Contribution a l'histoire de la prédication médiévale*. Etudes des philosophie médiévale. Librairie Philosophique URIN. Paris, 1931. págs. 36 y 38.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 23.

obra; sobre todo puede explicar la extensión del mismo; la suposición de que el *Libro* pueda leerse como sermón se fortalece al resultar posible la representación oral de su contenido durante una jornada de festejos, debates y divertimentos entre clérigos universitarios.

En ese mismo sentido, el uso de *autoritates* es propio del ambiente académico, además de que es la oportunidad de mostrar o aparentar erudición. La mayoría de las referencias del prólogo son salmos; el caso de *Catón* y otros son significativos porque también dan cuenta del cambio de tono: toda la primera parte del sermón, la parte *seria*, está plagada de salmos. La parte final, la *dilatatio* del prólogo en prosa, en cambio tiene menos referencias bíblicas y son incluso inventadas o modificadas para que acomoden mejor al discurso de Juan Ruiz. Esta ampliación del *thema*, además amplía el ámbito de recepción del *Libro*.

E ansí este mi libro a todo omne e muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien, amando a Dios; otrosí al que quisisere el amor loco; en la carrera que anduviere, puede cada uno bien decir: «Intellectum tibi dabo, e çetera.» (r. 74-78)

Juan Ruiz dirige *su* libro a todo aquel, quien siendo capaz de interpretar (*entendiere*) su obra, pueda encontrar algún sentido, no importando si lo que se entiende es *correcto* o *incorrecto*; la invitación es a interpretar. Todos aquellos incapaces de escoger el bien, a los que están mal del seso y no entienden *bien*: a los *non cuerdos* invita a interpretar, bien o *mal*, “*este mi libro*”. El listado de posibles lectores es incluyente, el libro es recomendado a casi todo tipo de persona —quien quiera que sea, pero sobre todo, *en la carrera que anduviere*— según su propio entendimiento (*intellectum*). Esta será una consideración que

viene de las reflexiones de Mateo, sobre las razones de Jesús para usar parábolas, pues según él, no a todos les estaba dado entender directamente las enseñanzas del Mesías, a los discípulos les explicaba aparte, sin parábolas, mientras que a los grandes auditorios les daba este tipo de ejemplos.

Este juicio retórico —básicamente una distinción de niveles en la capacidad del auditorio— tiene ecos en toda la historia de la predicación cristiana. En su forma más cruda, dividía a la humanidad en cultos e incultos, creando un método homilético especial para cada categoría; pero su efecto principal era probablemente recordar a los predicadores la cautela de vida a las diferencias de auditorio.¹¹

El arcipreste parece tomar en cuenta esta recomendación, sin embargo insiste en recomendar su obra a todo tipo de auditorio y en que cada quien interprete según sus capacidades y deseos. Así, la obra, el autor y el destinatario son correlacionados en función de la intención del libro: este libro que *yo escribo*, está dirigido a hombres y mujeres cuerdos o locos, amantes de Dios o pecadores; podrá ser leído y utilizado por ellos según su propio *entendimiento*. Hay aquí una primera vinculación de los conceptos *voluntas* e *intellectum*; buen amor y loco amor.

Esto sucede luego de que se ha elevado una plegaria al principio del poema, y de haber iniciado un prólogo en prosa cuyo inicio tiene la forma de un sermón de tipo culto. Comienza hablando de las cualidades del alma: entendimiento, voluntad y memoria; del papel que cumplen para que el género humano escoja el bien. Esta presentación empieza a contradecirse hacia la mitad del sermón, mientras que el

¹¹ James Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 286.

final es humorístico y ambiguo; con esto se inaugura en esta obra la discusión sobre el papel de Dios en la ejecución del pensamiento: se manifiesta la contradicción entre *locura (voluntad natural)* y *entendimiento*, dicotomía que se mantendrá a lo largo de todo el *Libro*, que además da cuenta de una vieja discusión teológica sobre el papel de Dios en la *ejecución* del libre albedrío; una concepción sobre el origen y la utilidad del entendimiento. Esta contradicción, que aparece poco antes del final del prólogo, viene a alterar el significado de los conceptos que han sido correlacionados invariablemente desde el principio del discurso.

2.1.2 Thema

El procedimiento retórico utilizado para introducir el tema es la *divisio*. Las divisiones usualmente recogen la idea de la trinidad y se tratan de encontrar tríos de elementos que expliquen una determinada unidad. En el caso del *Libro* el *thema* del mismo es el desarrollo de las tres propiedades del alma según la explicación agustiniana: entendimiento, voluntad y memoria (r. 5); luego sigue con el papel de estas propiedades en la identificación del bien y el mal (r. 7); y la relación del entendimiento con el temor a Dios (r. 11). Dicho temor será la condición necesaria para aborrecer el pecado “del amor loco deste mundo” (r. 18); situación en la que el alma con buen entendimiento, buena voluntad y buena remembranza escogerá y amará “el buen amor que es el de Dios” (r. 21), para poder salvarse.

La división es un desarrollo del *thema*. Es la manera en que se relacionan, en el plano del orden textual, la *inventio* y la *dispositio*. El procedimiento de construcción inicia con el desarrollo de un tema extraído de la Biblia que debía ser la base donde se apoya todo el discurso. El *thema* en el *prologo en prosa* se anuncia con la oración “*Intellectum tibi dabo et intraum te in via hac qua gradieris, firmabo super te oculos meos*”. (Te daré el entendimiento y te mostraré el camino que has de seguir, sobre ti pondré mi mirada). El tratamiento del tema, antes de su correspondiente división (*divisio*), podía ser presentado en concordancia con el *prothema*, una acotación adicional, también procedente de la Biblia, para complementar la presentación. El *prothema* era una resonancia o glosa del tema, pero también podía ser una invocación o súplica a Dios o a la Virgen.¹² Esta alternativa del uso de *prothema* hizo ver a Ullman la posibilidad de que la oración inicial sea parte de este sermón, identificando en ésta precisamente el *prothema*:

The Archpriest's book begins with the phrase, 'Jesus Nazarenus Rex Judaeorum' This citation seems to be the *prothema*, since it is followed by an invocatory prayer or *oratio*[...] The invocative prayer is also linked by word and thought to the *thema* which follows it, 'Intellectum tibi dabo [...]'.¹³

Las correspondencias entre la oración invocatoria y el *prothema* se deben dar por *palabra*, esto quiere decir que alguna de las palabras del *prothema* debe repetirse en la invocación: “Señor, Dios que a los judíos, pueblo de perdición...” (c.1-10) y el *prothema* “JESÚS NAZARENUS RREX JUDEOURUM”; en este caso *judíos* es la palabra que establece ese vínculo formal. Luego viene una vinculación por *pensamiento*: la simbólica prisión del Arcipreste al elevar la plegaria

¹² Davy, *op.cit.* pág. 23.

¹³ Pierre Ullman, “Juan Ruiz’s prologue” en *MLN*, Vol. 82, No. 2, 1967, págs. 155-156.

correspondería al papel de Dios en la liberación de los judíos “sacaste de cautivo, del poder del Faraón”(c. 1a)

Además hay correspondencias entre el *thema* y la oración: la insistencia en que se le “de” algo “Dame tu gracia, dame misericordia, dame consolación...”(c. 1-10) da pie a que la ***thematis introductio***: *Intellectum tibi dabo...*, es decir, “te daré el entendimiento...”, tome el lugar de la respuesta que Dios da a la petición del Arcipreste. De la misma manera la súplica para que se le libere de la prisión, de que se le salve de la culpa, correspondería a la siguiente parte del *thema*: *instruam te in via hac qua gradieris*, es decir, “te mostraré el camino que has de seguir”. Por último, la promesa de *firmabo super te oculos meos*, “pondré sobre ti mi mirada”, te cuidaré, respondería a la petición de que lo “guarde de traidores”.¹⁴ Esta primera presentación es conformada por los siguientes ornamentos: la *thematis introductio*, específicamente la presentación del tema (*Intellectus tibi dabo*), precedida de la *thematis inventio* y la *auditus allectio*, procedimientos que hacen funcionar la relación *thema* y *prothema*.¹⁵

Aunque todavía sin desarrollar, la relación de *thema* y *prothema* deja ver no sólo la respuesta de Dios que ha podido encontrar en los salmos Juan Ruiz ante su plegaria, al mismo tiempo establece con esto el sentido de ese tema: ante la petición de gracia, misericordia y consolación el Arcipreste recibe entendimiento; ante la petición de que se le libere, el espíritu santo ofrece un camino, en ese

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Davi señala cinco formas en que se puede interpretar el *prothema*, de entre ellas resalta para el caso la quinta: “Enfin, le prothème pert n’être qu’une simple invocation directe au secours divin ou à la Mère de Dieu”, Davi, op. cit, pág. 40.

sentido una salida, un método; y finalmente, ante el peligro de los traidores, mezcladores, el mundo en general que *no entendieren* sus intenciones, el recibirá la protección que ofrece la *mirada* omnisciente.

2.1.3 Divisio

De acuerdo con las reglas de predicación es necesario indicar el lugar de donde ha sido extraído el *thema*: “El *profeta* David, por Spiritu Santo hablando, a cada uno de nós dize, en el psalmo triçesimo primo, del verso dezeno, que es el primero suso escreví”(r. 2-3).

El siguiente paso es “dividir” el tema, procedimiento fundamental pues constituye las secciones a partir de las cuales se va a desarrollar el tema. En otras palabras, de la división del *thema* se deriva la estructura propia del sermón y la manera en que habrán de relacionarse las partes divididas.

Fuese cual fuese la extensión del tema lo ideal era dividirlo en tres partes, aunque la división en dos fuese también aceptable. Se prefería el tres por las razones siguientes: a) como prueba de respeto a la Trinidad, b) porque una cuerda de tres cabos es más fácil de romper, c) porque San Bernardo prefirió dividir en tres, y d) porque dado el tiempo generalmente asignado para el sermón, tres parece haber sido el número más conveniente.¹⁶

En nuestro prólogo la división se hace a partir de las tres *cosas propias del alma*: entendimiento, voluntad y memoria. Lo interesante es que el Arcipreste las relaciona hábilmente con su personalísima lectura del salmo: “En el qual verso

¹⁶ Luis Beltrán, *Razones de Buen Amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*. Editorial Castalia, España, 1977, págs. 34-35.

entiendo yo tres cosas, las cuales dicen algunos doctores philosophos que son en el alma e propiamente tuyas...” (r. 3-4). A partir del recurso dado dentro del marco del *ars praedicandi*, el autor se permite relacionar una recitación bíblica que parafrasea al Espíritu Santo, con las cualidades del alma de San Agustín. La idea que se agrega es precisamente la relación, es decir, hacer coincidir el *intellectum tibi dabo* con “entendimiento”; *instruam te in via hac qua gradieris*, con “voluntad”; y *firmabo super te oculos meos* con “memoria”.

Esta correlación de conceptos es lo que le permite retóricamente —y legitima ideológicamente— llenar de varios contenidos semánticos términos como entendimiento, locura, bueno, voluntad. A veces éstos son lo propio del alma, a veces son un don de Dios que puede usarse para bien o para mal. Sin embargo, en el desarrollo de la *divisio* en este prólogo, no hay todavía un intento de ser ambiguo, se lee claramente un mensaje contra el pecado y en favor del *amor de Dios*, es decir, el *buen amor*, que se consigue a través del proceso ético-cognoscitivo descrito por Juan Ruiz:

E por ende devemos tener sin dubda que [buenas] obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento y buena voluntad escoje el alma e ama el amor de Dios, por se salvar por ellas. Ca Dios, por las buenas obras que faze el omne en la carrera de salvación en que anda, firma sus ojos sobre él. E esta es la sentencia del verso que empieza primero «**breve**» (r. 31)

Las primeras 31 líneas representan la división del tema del sermón y un primer planteamiento de la relación que hay entre los conceptos, es decir, una primera correlación entre *inventio* y la *dispositio*. La *divisio* es un procedimiento retórico

que consiste en fragmentar una idea en partes para dar una explicación sobre ésta. De acuerdo con Ullman el final del prólogo-sermón está al final de este proceso de división del *thema*, este momento es marcado por la palabra “breve”. Esta afirmación se sustenta en el cambio de tono y en el cambio de *sentido* que adquieren los conceptos, lo que lo lleva a afirmar que el sermón, y por tanto el discurso homilético, ha concluido para dar inicio a un texto no construido bajo la prescripción del *ars praedicandi*. La afirmación de Ullman es refutada por Janet A. Chapman, A. D. Deyermond y Colbert Nepaulsingh, en sus correspondientes trabajos sobre este prólogo,¹⁷ pero no parece haber acuerdo respecto a cómo debe analizarse esta segunda parte del sermón.

Chapman lo considera un segundo desarrollo del *thema*, mientras que Nepaulsingh considera que es el propio desarrollo del sermón, sus partes más importantes: *dilatatio*, *unitio* y *clausio*. Ullman cierra la posibilidad de que un sermón que discute la confrontación entre voluntaristas e intelectualistas, un sermón de tan altos vuelos filosóficos, pueda de pronto tornarse jocoso sin dejar de ser un texto construido con las herramientas de la retórica cristiana. ¿Puede una predicación provocar la risa, promover la confusión y la *locura*?

Lo cierto es que hasta «breve» (r. 31), el texto puede ser considerado como un sermón *serio*, por el uso evidente de procedimientos retóricos, pero sobre todo por

¹⁷ Pierre Ullman *op. cit.*, págs. 149-170; Janet A. Chapman, “Juan Ruiz’ ‘Learned Sermon’” en, Gybbon-Monypenny, G. B, *Libro de Buen Amor Studies*, 1970, págs. 29-51; A. D. Deyermond “Some aspects of Parody in the ‘Libro de Buen Amor’” en, *ibid*, págs. 53-78; Colbert Nepaulsingh, “The rhetorical structure of the prologues to the *Libro de Buen Amor* and the *Celestina*” en, BHS, V. LI, no. 3 Julio 1974, págs. 325-334; Luis Beltrán, *op. cit.*

la concordancia entre la forma y el fondo del discurso: no hay contradicciones aparentes, el mensaje es tener buen entendimiento y buen amor para acceder a la salvación del alma; en otras palabras, es el final de lo que hemos señalado como la *divisio*. Hasta aquí el orden de ideas que Juan Ruiz propone de cómo han de ordenarse y entenderse los conceptos de su discurso, está plenamente terminado y no contiene una contradicción entre entendimiento y locura, dejando las contradicciones y la ambigüedad para el siguiente nivel discursivo.

2.1.4 *Dilatatio*

El ciclo del entendimiento vuelve a ser explicado, se *amplifica* lo que hasta ahora ha sido expuesto, y el ciclo del entendimiento vinculado al libre albedrío vuelve a comenzar y el discurso aborda el proceso no recomendable: “Como quier a las vegadas se acuerde pecado e lo quiera y lo obre” (r. 32). El paso de un *mal entendimiento* a una *mala memoria*, señala una falta de simetría respecto a la lógica expositiva que Juan Ruiz había generado a partir de la *divisio*, y que aparentemente continúa en la *dilatatio*. El objetivo ahora es señalar el origen de algo de lo que el hombre no puede escapar, es decir, el pecado. Este último proviene de la “flaqueza de la naturaleza humana”; la *debilidad de la naturaleza*, a su vez, **viene** de la “mengua del buen entendimiento”; por la carencia del *intellectum*, el hombre “**piensa** vanidades de pecado”. Aquí se manifiesta el hecho de que el hombre “non puede escapar de pecado”, el hombre por tanto quiere (desea) y obra (ejecuta) el pecado, para lo cual, piensa.

Ese pensar en vanidades de pecado es un *mal entendimiento*, un *entendimiento* sin sentido, “los pensamientos del hombre son vanos” (r. 39); pero señala que ese pensamiento *no* es entendimiento, “no seas como el caballo y la mula”, recomienda el salmista a través del Arcipreste, “en los cuales no hay entendimiento” (r. 40-41). Esta animalidad, falta de entendimiento, expresa otra vez el carácter *natural* del pecado. Se manifiesta la oposición entre *buen entendimiento* y la naturaleza humana, al poner en contradicción estos elementos se advierte la posibilidad de generar, a causa de una *voluntad natural* que tiende al pecado, al *mal entendimiento*.

El pecado *viene* también de la “pobredat de la memoria” (r. 41), al no estar instruida por el buen entendimiento, no puede acordarse ni amar el bien. Y se utiliza el mismo origen de la primera: la inclinación de la “natura umana” al pecado (r. 44). Esto último sirve a Juan Ruiz para justificar su escritura. Los libros son hechos para ayudar al hombre a recordar “la ley y el derecho”, los “castigos e costumbres e otras ciencias” (r. 46). El hombre debe recordarlas de esta manera porque no está en su capacidad recordarlo todo. Se distingue lo que es propio de la “divinidad” y lo que es propio de la “humanidad”. La perfección de Dios es capaz de “tener todas las cosas en la memoria e non olvidar” (r. 49), pues la “memoria del alma” es espíritu de Dios “criado e perfecto” (r. 51); por lo tanto la memoria en sí no es apropiada al “cuerpo humano, que dura poco tiempo”. El libro se hace para ayudar a la memoria “desleznadera” del hombre. El alma de Dios, eterna, divina, es apropiada para la memoria: lo puede recordar todo. La memoria no es propicia

al *corpo humano*, finito y mundano. De esto se sugiere la posibilidad, aunque nunca se enuncia como tal, de una *mala memoria*.

El resultado de la división es que la salvación tiene su origen en un buen entendimiento, que genera una buena voluntad y una buena memoria. Entender el bien, para hacer el bien y tener buenas acciones que recordar; y recordarlo para seguir haciendo el bien. Sin embargo en la *dilatatio*, es decir, en el *desarrollo* del tema, el origen del pecado proviene no ya de tres cosas, sino de dos: entendimiento y memoria, *malos*, sin que haya una correspondiente *mala voluntad*.

El caso es que se relaciona tanto la memoria como el entendimiento *malos* con la *naturaleza humana*, la cuál es además la causa de ellas. La naturaleza humana es, por otra parte, el único concepto que puede oponerse a la buena voluntad “que es la de Dios”. Aunque formalmente la *mala voluntad* no es desarrollada, es sugerida bajo la forma de una *inclinación natural al pecado* y una debilidad o *flaqueza* humanas que se oponen a la perfección de la *voluntad divina*. Por tanto la *voluntad humana* es imperfecta, pues es el resultado de la ausencia de *entendimiento*, sólo se piensa vanidades de pecado. Este pensamiento genera un *mal entendimiento*.

La *mala memoria*, es decir, el recuerdo de los pecados, sólo puede ser el registro de las malas acciones, de las acciones de la *mala voluntad*. Lo que Juan Ruiz no puede decir, y sin embargo sugiere, es que una capacidad no otorgada a los

animales, es decir, el entendimiento, pueda usarse para *ejecutar* los pecados que por *voluntad natural* genera el hombre con independencia de la *voluntad divina*. El esquema de una *dilatatio* que no sigue formalmente el procedimiento de correlacionar los elementos contrarios en tríos, adquiere simetría cuando se deduce que la ausencia de la voluntad en el desarrollo de las causas del pecado, se debe a la *voluntad humana*, origen del pecado.

Esta aparente inconsistencia o ambigüedad en el discurso, está dejando en claro la existencia de dos discursos dentro de la obra que se van a contraponer. De manera literal el sentido del prólogo en prosa no es ambiguo, ni la división ni la narración son ambiguas.

Los problemas vienen con la expansión de los temas en las que se genera una *dispositio* que plantea una problemática no sólo en términos de lo que el discurso hegemónico ha planteado, sino en términos de una confrontación ideológica con el discurso del loco amor, justo como va a pasar, en otros momentos del *Libro*, con las *peleas* entre Griegos y Romanos; don Amor y el Arcipreste; Carnal y Cuaresma; y Endrina y Trotaconventos, fragmento en el que el *loco amor* triunfa retóricamente sobre el discurso del *buen amor*. Esta *disposición* de conceptos que se genera del *prólogo en prosa* se puede expresar así:

DISPOSITIO LIBRO DE BUEN AMOR

LIBRE	ALBEDRIO
Dios <i>divinidad</i>	Naturaleza <i>umamidad</i>
Entendimiento de Dios	Deseo <i>mal entendimiento</i>
Voluntad de Dios	Voluntad humana (inclinación natural al pecado)
Buena memoria	Mala memoria
Buen Amor/ <i>caritas</i>	Loco amor/ <i>cupiditas</i>
Entendimiento	Locura

El origen del bien es el entendimiento, dado por Dios; el origen del mal, la voluntad humana, que *viene* de la naturaleza. Con el entendimiento el hombre tiene acceso a la voluntad de Dios, la conoce y la ejecuta, luego la registra; practica el buen amor de Dios. Pero si el hombre parte de su propia voluntad, usa el entendimiento, dado por Dios, para ejecutarla y así registra las maneras de obrar mal, registra el mal; ejecuta el loco amor del mundo.

Esto es importante porque luego de la presentación de los orígenes del pecado Juan Ruiz da el paso hacia una justificación del contenido del texto en la que aclara que, aunque desde su poca ciencia y gran rudeza, *entiende* cuántos bienes pierde el alma y el cuerpo, y cuántos males apareja y trae, el *amor loco del pecado* (r. 55-57). Aclara que él ha escogido la salvación, con *buena voluntad*, y si registra en el *Libro* las artes del loco amor es por dar *memoria del bien*. Así él mismo, al

escribir el libro, ha experimentado el ciclo del buen amor de Dios. Sin embargo luego la justificación ya no reproduce el ciclo **entendimiento, voluntad y memoria**, el autor aparentemente dice sus intenciones: “fiz esta chica escriptura en memoria del bien, e compuse este nuevo libro, [en el que he puesto todo aquello que genera la memoria del mal] en que son escriptas algunas maneras e sutilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar” (r. 59-61). La memoria del bien se ilustrará con el registro de las maneras del loco amor. Con esto la certeza sobre cuál es el sentido del texto se diluye. ¿Cuál es el camino recomendado?

La respuesta es ambigua, hay confusión en el complejo entramado del texto que se construye, que aunque sigue los preceptos de la predicación cristiana, por momentos su dilatación (*dilatatio*) es tal, que abre la brecha a un elemento retóricamente aludido, pero filosóficamente imposible. Tanto en la epistemología, como en la noción del libre albedrío agustinianos, la voluntad es un atributo propio de la divinidad y que Dios comparte con el hombre. El sermón es congruente con esto, el hombre recibe el entendimiento para que la buena voluntad de Dios se ejecute, la voluntad de Dios es el buen amor (*caritas*). Bajo este esquema, el pecado, y por lo tanto el loco amor del mundo, es algo a lo que hay que resistir con el buen entendimiento y la buena voluntad dada por Dios; lo que el hombre en su breve tiempo ha de registrar es esta resistencia y rechazo al loco amor (*cupiditas*). Pero cuando se explica el por qué del constante fracaso de esta resistencia al mal, el origen del pecado es la voluntad misma del hombre, su naturaleza humana, en oposición a la voluntad de Dios. Sin embargo esta *voluntad*

natural del hombre no es expresada como tal en el texto; no podemos dejar de buscarla luego de que en la *divisio* se inicia la lógica a partir de la cual habrán de correlacionarse el entendimiento, la voluntad y la memoria, en la *dilatatio* la lógica de los tres elementos cambia de orden, al esconderse la correspondiente *mala* voluntad bajo la forma de una *naturaleza humana*. En conjunto, la propia contradicción es el planteamiento del problema o *dispositio*.

2.2 Dispositio

Aunque ya habíamos advertido la existencia de una *dispositio*, desarrollada a lo largo del *prólogo en prosa*, nuevamente nos encontramos ante otro *exordio*, un nuevo comienzo del libro porque se repite el permiso y el ruego de tener “graçia para façer el libro”; seguidos de los “Gozos de Santa María” (*protehma*), justo como para advertir el comienzo formal, más allá de su explicación para letrados, como si el lector no universitario pudiera empezar aquí. Para los partidarios de la doble redacción, el hecho de que sea con estos fragmentos por los que comienza el manuscrito G, refuerza la teoría de que S es un manuscrito posterior al que se le hizo una nueva introducción, más intelectual, en la que justificaría el *sentido* de su discurso para no dar a pensar mal, y que sería una nueva articulación de conceptos, es decir una nueva *dispositio*. La *inventio* es la misma en el sentido de que lo que fundamentalmente se expresa en esta segunda exhortación es otra vez la dualidad de los dos tipos de amor especificando cuál es el que se debe asumir, para que las ambigüedades expresadas, como la falta de *entendimiento* entre griegos y romanos, no de lugar a malas interpretaciones.

En el fragmento de la *Aquí habla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar disputación que griegos e los romanos en uno ovieron*, Juan Ruiz ampliará algunos aspectos que ya ha abordado pero que parece importante aclarar: como la ambigüedad y la posibilidad de múltiples interpretaciones, donde advierte que, aunque se encuentren burlas “cada que las oyeres, non quieras comedir / salvo en la manera del trobar e del decir” (c. 45c,d); es decir, que hay que entenderlas como una manera de transmitir un mensaje serio, “de buen seso” de manera festiva y trovadoresca; además de que todavía está explicando la manera en que se debe leer el libro, y de que lo siguen introduciendo. Por eso habíamos dicho que este fragmento pudiera ser parte de una nueva ordenación del *thema* del libro, es decir, parte de la *dispositio*, que en el uso particular de Juan Ruiz, pareciera seguir procedimientos de la nueva retórica literaria:

El prólogo pertenece más a la ‘dispositio’ que a la ‘inventio’. Es un inicio del discurso global, que en ocasiones, como en el caso del canto I de la *Divina Commedia*, es, al mismo tiempo que prólogo, episodio del viaje que Dante pretende hacer a Ultratumba. Estos prólogos más extensos y en especial de carácter didácticos son los que llamaremos ‘prólogos literarios’.¹⁸

Es en este sentido que siguen siendo parte este segmento de griegos y romanos, junto con el prólogo ya que en general la actitud en el ámbito del *ars praedicandi* y de sus formas *literarias* es la de agrupar todos los segmentos de tipo introductorio en el término *exordio*, distanciándose de alguna manera de la preceptiva de la retórica clásica: otra vez Tomás de Salisbury establece este asunto en su *Summa*:

¹⁸ Jesús Montoya e Isabel de Riquer, *op. cit.*, pág. 45.

Tras advertir al predicador que no puede suponer nunca que su auditorio estará por adelantado dispuesto a oírlo, señala la distinción que se hace en *in rethorica* (en *ad Herennium* I, iii, 6) entre aproximación directa (*principium*) y la sutil (*insinuatio*). Apunta también que existen diversos nombres retóricos que por tradición se aplican a las introducciones: términos como “prólogo”, “proemio” o “exordio”.¹⁹

Además se sigue desarrollando el mismo problema de confrontación entre entendimiento y locura, articulando esto con la manera en que se debe interpretar esta cuestión en la conclusión del segmento “*aquí habla de cómo todo omne entre los sus cuidados se deve alegrar, e de la disputaçion que los griegos e los romanos en uno ovieron*”: no me muevo a trovar con locura, con razón te pruebo que de buen amor hablo” (c. 66).

2.2.1 La disputa entre griegos y romanos. Exhortación a interpretar

En la disputa de los griegos y los romanos, la intención sigue siendo indicar al lector cómo debe leerse el libro, advirtiéndole a los *mezcladores* que hay muchas maneras de interpretar un texto, pero la que a él le interesa es precisamente la que el discurso ideológico hegemónico-cristiano dicta y que se ha expresado en la *divisio*. De las señas del griego, el romano entiende lo que puede: no está preparado para la verdad; de la misma manera, aquel que encuentre algo distinto a lo que le buen amor es, será porque no está preparado (intelectualmente), al menos en lo que se advierte

¹⁹ James Murphy, *op. cit.*, pág. 329.

Fallaras muchas garças, non fallaras uevo;
rremedar bien non sabe todo alfayate nuevo;
a trobar con locura non creas que me muevo;
lo que buen amor dize con rrazón te lo pruevo (c. 66)

Y justifica también el origen de tanta ambigüedad, la Verdad, el misterio del buen amor, “son rrazones encubiertas” (c. 68a), por eso, mediante la razón se *entiende* el libro, “non dirás mal” de él. (c. 68d).

Además hay una correspondencia respecto a lo que precisamente hay en la disputa, el asunto de si los romanos pueden o no hacer uso de las leyes que los griegos tienen. La prueba que les imponen tiene que ver con su capacidad de comprensión, antes de dársela sienten la necesidad de “ver si las entienden e merecían levar” (c. 48c), así como el Arcipreste a pedido el *intelectum* a Dios y se le ha otorgado. Además la prueba es la interpretación de signos que nuevamente hacen referencia a la trinidad. Así, que en particular la sabiduría pagana, la antigua ley, sólo puede ser dada a los romanos si con el entendimiento pueden usarla bien, ese entendimiento, tendrá que ser otorgado por Dios, y eso se logra con el entendimiento de la fe cristiana: la trinidad. Sin embargo, y por eso al final de la *disputa* explica “la burla que oyeres, non las tengas en vil” (c. 65a) los romanos interpretaron los signos no “como Dios les dio a entender” sino con sus propios recursos, entendiendo los signos a su manera. Para atenuar la falta de comunicación, pareciera que Juan Ruiz recomienda al lector que interprete y que a fin de cuentas si su entendimiento no lo lleva a la verdad, lo que importa es que

sus palabras no se interpreten como con mala intención: “non ha mala palabra si non es a mal tenida” (c. 64a)

Con esto termina lo que aquí hemos denominado *proemio* y que corresponden a las partes introductorias de el *Libro*. En estas secciones se expresan en diferentes momentos la *inventio* y la *dispositio*, como hemos señalado, para aclarar al lector cuál es el sentido. Si ponemos atención a las acotaciones de Juan Ruiz —¿acaso ya es la voz ficticia de la personificación del *Arcipreste*?— el sentido que se debe asumir es el del *buen amor*, entendido como amor de Dios. Sin embargo la insistencia en aclarar, pero sobre todo, la constante presencia del otro discurso, manifiestan que es la propia ambigüedad sobre el tema, la *indeterminación*, lo que va a dar sentido al desarrollo del tema del amor: *locura o entendimiento*. Esta ambigüedad se ejecutará a lo largo de la *elocutio* del libro en la que esta ambigüedad se logrará a través de la *disputatio* y la *alegoría*.

CAPÍTULO III

Homilía en el *Libro de buen amor*

Quiero, vos abreviar, señores, la predicación
que siempre me pagué de pequeño sermón
e de dueña pequeña y de breve rrazón
ca poco e bien dicho, afincase el coraçón. (c. 1606)

La época de Juan Ruiz es una época de experimentación, hay tendencia de los autores por “mezclar las formas y los recursos existentes”, utilizando el diálogo¹ como una forma de presentar recomendaciones doctrinales, religiosas y para la vida práctica. El *ars praedicandi* proveyó a los autores de un espacio para la innovación, vitalidad que se expresaba ya con el hecho de escribir en romance. Se trataba ahora no sólo de predicar con la palabra hablada, sino de que la prédica perdurara, es decir, que el periodo homilético se extendiera más allá de la misa y más allá de lo estrictamente doctrinal. Al desacralizar la homilía, el clérigo extendía los ámbitos en los que la doctrina tiene cabida. Al escribirla, se extiende temporalmente; al hacerlo en romance, se llega a más oyentes-lectores; y al hacerlo popular y humorístico, se abre al entendimiento de la doctrina en muchos más ámbitos de las personas, en contextos que el escucha no acostumbra relacionar: educar y adoctrinar con ejemplos, sí, pero también educar-adoctrinar vía la experiencia personal. La homilía en el *Libro* va a ser el elemento que le permite a Juan Ruiz recrear el ambiente necesario para que el Arcipreste narre sus aventuras y las evalúe a partir de los diferentes discursos que sobre el buen amor y el loco amor se suceden.

¹Enzo Franchini, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ediciones El Laberinto, 2001.

3. *Elocutio*

A partir de del verso 71 (*AQUÍ DIZE DE CÓMO SEGUND NATURA LOS OMNES E LAS OTRAS ANIMALIAS QUIEREN AVER CONPANÍA CON LAS FENBRAS*) se inicia la *elocutio*, y con ello el desarrollo propiamente del asunto general del *Libro*. Señalamos que el sentido general ya había sido expresado en e proemio del *Libro* cuando nos referimos a la macroestructura del discurso: “Si la *inventio* comienza el proceso de elaboración textual con la obtención de la estructura de conjunto referencial y la *dispositio* lo continúa con la construcción de la macroestructura, la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor”²; en otras palabras, que el problema planteado en el *proemio* mediante la *inventio* y la *dispositio*, ahora se desarrolla “elocuentemente”, en el *Libro* principalmente usando los recursos de la *disputatio*, *exempla* y la *allegoria*. La *elocutio* precisamente consiste en la manera en que se articulan diferentes discursos sobre el buen y el loco amor en torno a la experiencia del Arcipreste que personifica al clérigo deseoso de amor sexual. En este mismo sentido, a partir de este discurso en el que se justifica el deseo sexual desde la naturaleza, comienza la *dilatatio* de lo que ha sido planteado en el *proemio*. Así, tenemos un despliegue de episodios que se agrupan en torno a las *disputatios* y que se reconsideran mediante discursos que se oponen y que generan el efecto de ambigüedad.

En primer lugar tenemos un nuevo desarrollo de la voluntad natural que nos dirige hacia el *loco amor*; citando a Aristóteles, distanciándose con ello de su explícita epistemología agustiniana, nos presenta nuevamente la visión de lo humano en el mundo. El hombre ante su circunstancia natural, en la afirmación de su existencia terrenal. Tal es así que nótese el acercamiento que tiene con el vitalismo exacerbado de Schopenhauer: la “voluntad [natural] absoluta de vivir”

² Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1989, pág. 117.

Commo dize Aristóteles, cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera. (c. 71)

Luego dice el Arcipreste que si él lo dijera, sería de culpar, se “lava las manos” haciendo uso de la *autotitates*, quizá esa sea la diferencia con el voluntarista decimonónico que también afirma ya sin culpas acerca del amor: “sólo se trata de que cada macho se ayunte con su hembra.”³ Pero luego dice sobre Aristóteles que su afirmación claramente se prueba en los animales, es decir, en el ámbito de lo salvaje; especialmente el hombre que “cada que puede quiere fazer esta locura” (c. 74d). Con esto nuevamente se hace referencia a una de las pruebas que remiten a los salmos y que el Arcipreste ha utilizado para referirse a los deseos y pasiones: “Nolite fieri equus e mulus, in quibus non est intellectos” es decir, “no obreís como los caballos y mulos en los cuales no hay entendimiento” (r. 40-41)⁴. Con lo que queda claro el sentido de lo que va a ser locura: ese impulso natural del hombre, de su naturalidad mundana, por “Digo muy más del omne que de toda criatura: todos a tiempo çierto se juntan con natura” (c. 74a,b); impulso que se opone al entendimiento y que es propio del “omne de mal seso”; con lo cual se ha planteado otra vez aquí los dos tipos de voluntad amorosa: la *voluntad de Dios* (caritas) y la *voluntad natural* del hombre de mal seso, del loco (cupiditas).

Este primer momento de la *elocutio* es la primera vez que el loco y el buen amor se confrontan y que pareciera un diálogo interno del Arcipreste. Lo hacen a partir de un primer discurso naturalista que reivindica la normalidad del deseo sexual, natural como en

³ Arthur Shopenhauer, *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, Madrid, Edaf, 1993. pág. 45.

⁴ Se toman las traducciones del latín al español de la siguiente edición: Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición de Bolaño e Isla, Editorial Porrúa, Sepan Cuántos No. 76, México, 1969.

los animales. *Que diz la verdad el sabio clara mente se prueba: / Omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva, / Quieren según natura compañía siempre nueva, / E quanto más omne, que a toda cosa se mueva* (c. 73). La experiencia que sigue a este discurso en favor de los deseos está justificada por el discurso *natural* que se ha planteado: *E yo como soy omne pecador, / Ove de las mugeres a las vezes grand amor. / Provar omne las cosas non es por ende peor, / e saber bien e mal e usar lo mejor* (c. 76). Sin embargo se trata del primero de sus fracasos con las dueñas. Esto contrasta con el sentido del discurso que viene luego de la primera experiencia: “salvo amor de Dios, todo es liviandat”. Hay un retorno al Testamento, “Como dize Salamón, e dize verdat, / que las cosas del mundo todas son vanidad” (c. 105a,b), regreso a las escrituras que además supone confrontar esa *verdat* con los eventos del mundo, con el pecado que en la *natura* del *omne* está. Las *autoritates* van en sentidos opuestos: lo que plantea *Aristóteles* se opone a lo que dice *Salamón*. Viene luego una primera experiencia en la que es rechazado por una dueña, esta primera dueña, sin nombre, lo rechaza porque le puede pasar lo mismo que al lobo del ejemplo del león doliente: sabe bien de los riesgos. Es también la primera experiencia del Arcipreste en la que una dueña lo rechaza argumentando con un *exemplum*; a partir de aquí las *disputatio* del *Libro* se argumentarán con ejemplos. El Arcipreste se pone triste porque la primera mensajera falla, así como las cantigas y *trovas* que ofrece. La primera dueña concluye su argumentación recordando el *ENSIENPLO DE QUANDO LA TIERRA BRAMAVA* (c. 98-104), en la que se desarrolla el tema de las mujeres engañadas por hombres que hacen promesas por obtener los favores de ellas, que luego no se cumplen. Mucho ruido y pocas nueces.

Sin embargo la vuelta a la verdad de Dios, al buen amor en el contexto que aparece, es también una manera de conformarse ante el fracaso en su primera aventura. “E yo, desde que vi la dueña partida e mudada, / dixi: ‘Querer do non me quieren, faria una nada; rresponder do non me llaman es vanidad provada” (c. 106). Es decir, que el retorno al

buen amor, como en la obra, será por dolor, en busca de alivio ante el despecho enamorado propio del amor cortés. Más adelante hará gala de los *pecados* que se derivan de las artes del amor y del loco amor, sin embargo estos catálogos de *razones* por las que hay que evitar la locura y referir el buen amor de Dios, vienen tras la desilusión y el fracaso; no es la gran *razón* agustiniana lo que lo remite nuevamente al buen amor.

Al final, tras la tristeza y el sinsabor del fracaso, viene el discurso cuyo tema es el buen amor de Dios que se opone al discurso inicial de Aristóteles: *Como dice Salomón, e dize la verdat, / Que las cosas del mundo todas son vanidad* (c. 105a,b). Nótese que no sólo contrastan lo *themas* de ambos discursos sino las *autoritates*, un filósofo de la antigüedad, pensador pagano; y por otro lado el sabio rey Salomón, bíblico, a partir del cual se desarrolla el tema de que lo que está en el mundo, la naturaleza, los animales, la carne, todo eso es vanidad y que lo importante es el amor de Dios. Sin embargo este discurso es ambiguo pues su conclusión termina reconsiderando que Dios ha dispuesto que las mujeres existan y sean susceptibles de deseo.

*Si Dios, cuando formó omne, entendiera
Que era mala cosa la muger, non la diera
Al omne por compañera, nin dél non la feziera;
Si para bien non fuera, tan noble non saliera.* (c. 109)

Esto sucede sólo para que siga circulando el ciclo del amor, pues si Dios hizo a la mujer es para que el hombre esté con ella. La tendencia a no querer estar solo sin compañía del otro sexo, es explicada por naturaleza “una ave sola nin bien canta nin bien llora” (111), así que regresa a los servicios de *mensajería* con un nuevo fracaso: Ferrand Garçía. Y así decide lanzarse a otra aventura más: *E yo, commo estava solo sin conpañía,/ Codiçiaua tener lo que otro sí tenía: / Puse el ojo en otra, non santa más sandía* (112) con lo que se inicia la 2ª experiencia del Arcipreste donde el mensajero Ferrand García le “come el

pan”: *Puse en mi mensajero, cuidando rrecabar, / A un mi compañero; sopo me el clavo echar: / Él comió la vienda, e a mí fazié rumiar* (113).

Este es un primer segmento que se ha considerado también como partes introductorias,⁵ sin embargo la problemática ya se ha planteado más de una vez en lo que se ha considerado el *proemio* incluso dos veces considerando la posible doble redacción.⁶ Este sería una primera elocución o manera de desarrollar el tema del *Libro*. Así vemos una primera articulación de experiencia, discurso y diálogo en el que la *alegoría*, el *exempla* y la *ambigüedad* se conjuntan para oponer loco y buen amor.

Elocutio 1	Naturaleza vs Dios	Sentido CONFRONTACIÓN DE <i>AUTORITATES</i>
<p>Discurso 1 <i>AQUÍ DIZE DE CÓMO SEGUND NATURA LOS OMNES E LAS OTRAS ANIMALIAS QUIEREN EVER COMPANÍA CON LAS FENBRAS E</i> Entonado por la voz narradora del Arcipreste Discurso sobre lo natural del deseo sexual</p>	<p><i>Digo muy más del omne que de toda criatura: Todos a çierto tiempo se juntan con antura; El omne, quando peca, bien vee que desliza, Mas non se parte ende, ca natura lo enriza.</i>(c.74)</p>	<p>(71-76) Loco amor</p>
<p>Experiencia 1 <i>DE COMO EL ARÇIPRESTE FUE ENAMORADO</i> El arcipreste es rechazado y experimenta los dolores del enamoramiento. Manda cántiga con mensajera pero la rechaza con ejemplos.</p>	<p>Dolores del amor /Dueña Ejemplo 1 <i>ENXIEMPLO DE CÓMO EL LEÓN ESTAVA DOLIENDE, E LAS OTRAS ANIMALIAS LO VENÁN AVER</i> (c. 82-97) Ejemplo 2 <i>ENSIENPLO DE QUANDO LA TIERRA BRAMAVA</i>(c. 98-104)</p>	<p>(77-104) Peligros del loco amor Fracaso de la primera experiencia (tristeza) Rechazo por falta de experiencia: la dueña se defiende con los ejemplos. Peligro Promesas incumplidas</p>
<p>Discurso 2 <i>DE CÓMO TODAS LAS COSAS DEL MUNDO SON VANIDAT SINON AMARA A DIOS</i> Entonada por la voz narradora del Arcipreste</p>	<p><i>Partí e de su pleito, pues de mi es rredrada.</i> (c. 106d)</p>	<p>(105-114) Loco amor fallido Introducción a la <i>troba caçurra</i> en la que se cuenta la experiencia de Ferrad Garçia mensajero</p>
<p>Experiencia 2 <i>DE LO QUE ACONTEÇIÓ AL ARÇIPRESTE CON FERRAND GARÇIA SU MESSAJERO</i> (final de la elocutio 1) y conclusión de la misma.</p>	<p>Troba Cazorra Ferrand García mensajero Cruz Cruzada panadera. <i>A mi dio rumiar salvado el comió el pan más duz.</i> (c. 118c,d)</p>	<p>(115-122) Loco amor Fracaso El arcipreste recurre a un mensajero para conseguir los amores de una panadera, el mensajero lo traiciona. Las alusiones al acto sexual son evidentes.</p>

⁵ Véase el ordenamiento que hace Corominas en su edición.

⁶ “En los versos que siguen inmediatamente al debate entre lo griegos y los romanos encontramos por primera vez el tema del amor carnal, que dominará el resto del *Libro de buen amor*, El pasaje es realmente el principio del libro: todo lo que precede es un preámbulo de un tipo o de otro.” Thomas R. Hart, *La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, pág. 30.

El ejemplo de los “cinco sabios naturales” ilustra esta preocupación de Juan Ruiz por la interpretación —que ya había sido planteada en la disputa de griegos y romanos— y que intenta explicar y disculpar al Arcipreste pero ahora añadiendo la disposición natural al sexo el de la determinación astral. Se confrontan la sabiduría natural, que es buena para el cuerpo, y la divina que es buena para el alma. Se plantea la idea de *determinación*, el destino de los hombres tiene que ver con los planetas (Venus) y con los dioses. *En este signo atal creo que yo nascí: / Sinpre puné en servir dueñas que conoçí; / E bien que me feçieron, non las desagradeçí / A muchas seví mucho, que nada non acabesçí* (c. 153).

Los sabios de este discurso-ejemplo son la representación del saber antiguo pagano que sobrevive en el propio ámbito de la clerecía ya que no lo pueden desmentir: *Muchos ay que trabajan sienpre por clerecía; / Desprenden grandes tienpos, esplenden gran quantía; / En cabo saben poco, que su fado les guía; / Non pueden desmentir a la astrología* (c. 125). El Arcipreste justifica su *inclinación natural al pecado*. *Muchos naçen en Venus, que lo más de su vida / Es amar las mugeres, nunca se les olvida; / Trabajan e afanan mucho, sin medida, / E los más non rrecaban la cosa más querida* (c. 152).

Tras justificar sus deseos, se lanza a una nueva aventura en la que fracasa por no saber cómo abordar a la dueña. Termina este segmento con un encomio de las bondades del amor: “El amor faze sutil al omne que es rrudo” (c. 156a), al mudo hace hablar hermoso, al cobarde atrevido, el joven pertenece mancebo y el viejo, con el amor pierde vejez; sólo una tacha tiene el poder del amor: “sinpre fabla mentiroso” (c. 161d). Así, contrasta la Verdad, con esta serie de cualidades que ya nos han convencido de que el loco amor es bueno para el cuerpo. Hay un diálogo entre el Arcipreste y la Dueña, el Arcipreste desea acercarse mediante sus versos: *Por amor de esta dueña fize trobas e cantares: / Sembré avena loca rribera de Henares*. (c. 170a,b), episodio que es coronado con el ejemplo en el

que la dueña establece qué es lo que hay que hacer desde el *entendimiento*. *Non perderé yo a Dios, nin al su paraíso, / Por pecado del mundo, que es sombra de aliso* (c. 173a,b).

Desde el entendimiento, como el mastín del *exemplum*, la dueña prefiere lo que más le conviene a la larga, y no cae en la seducción.

Elocutio 2		Sentido
Discurso 3 <i>AQUÍ FABLA DE LA CONSTELACIÓN E DE A PLANETA EN QUE LOS OMNES NASÇEN E DEL JUIZIO QUE LOS ÇINCO SABIOS NATURALES DIERON EN EL MASCIMIENTO DEL FIJO DEL RREY ALCAREZ</i>	Constelación e el plantea (cinco sabios) <i>El signo en que nace, le juzgan por sentençia</i> (123)	(123-165) Loco amor Se desarrollan las ventajas del enamoramiento y se plantea nuevamente lo natural del deseo sexual El Arcipreste explica sus deseos por la determinación astrológica que es propia de sabios como <i>Platón e Tholomeo</i>
Experiencia 3 <i>DE CÓMO EL AÇIPRESTE FUE ENAMORADO, E DEL ENXIENPLO DEL LADRÓN E DEL MASTÍN</i>	Lujuria juvenil (avena) Dueña:	(166-180) Fracaso del <i>ars amandi</i> para llegar al Loco amor. 2ª dueña que rechaza al Arcipreste La razón, el entendimiento, triunfa sobre los deseos del Arcipreste (<i>loco amor</i>)

A través de este último ejemplo, se introduce la sabiduría que se opone a la Verdad de Dios, la sabiduría antigua, la sabiduría natural que representan los dioses antiguos (Venus y Amor), los sabios filósofos de otras épocas (como los griegos de la disputa) y que puede vincularse con la sabiduría que los griegos antiguos creían que provenía de la posesión de los dioses sobre el hombre, sabiduría que encarnará Trotaconventos como la principal interlocutora de los diálogos destinados a educar —el didactismo se redirecciona en sentido contrario— al Arcipreste; y convencer, persuadir y seducir —retóricamente— a Endrina y Garoza.

3.1. Diálogo y confrontación, la *disputatio* escolástica.

En la *pelea* que el Arcipreste tiene con *Amor*, nos marca uno de los recursos que se habrán de repetir y que servirán de vehículo para problematizar, para hacer ambiguos los temas del *Libro*. De acuerdo con Enzo Franchini, las interrogantes que el hombre medieval se hacía y que parecían no tener una respuesta definitiva, encontraron en el diálogo, en el debate, una manera de abordarse; quizá no para resolver el conflicto sino para dar oportunidad de reflexionarlos:

Para hallar una respuesta que reflejara la verdad de la cuestión, los letrados solían recurrir a la vetusta tradición de los debates. Éstos consistían en un enfrentamiento verbal, siempre en forma dialogada, entre dos antagonistas que disputaban dialécticamente algún asunto crucial. Los representantes de los puntos de vista opuestos que trataban de persuadir a su contrincante de la primacía de su causa, de su propia persona o de su conducta, podían ser indistintamente figuras de la vida real o personificaciones alegóricas según el tema discutido.⁷

El procedimiento, como vimos en el primer capítulo, proviene de la antigua tradición grecolatina de la dialéctica, y que resurgirá en la Edad Media en la *disputatio* escolástica de la que se supone “brotaría la verdad” “El fundamento teórico de la *disputatio* escolástica eran las tres primeras (*trivium*) de las siete artes liberales: la gramática, la dialéctica y la retórica”.⁸ La relación entre las disciplinas del *trivium* en la *disputatio* claramente tiene que ver con la tendencia a la persuasión y el embellecimiento del discurso, el *fermoso hablar* donde las personificaciones alegóricas asumen el papel de los impulsos del hombre, sus deseos, tentaciones que son sus obstáculos; las virtudes y los bienes que son su meta.

En el caso de las *disputatio* en el *Libro*, los principales dialogantes son personificaciones alegóricas como son el caso de *don Amor*, *doña Cuaresma*, *Venus*; así mismo ocurre con

⁷ Enzo Franchini, *op. cit.*, pág. 11.

⁸ *Ibid.*, pág. 19

el propio Arcipreste, que como ya habíamos visto, se introduce la primera de sus experiencias, así como su primer cortejo amoroso, justificando su acción y su deseo la inclinación natural al conocimiento de las cosas y al pecado por parte del hombre:

E yo como soy omne commo otro pecador
ove de las mugeres a las vezes grand amor.
Provar omne las cosas non es por ende peor,
e sabed bien e mal e usar lo mejor. (c. 76)

Este es el momento en que el método inductivo de los *exempla* funciona en el *Libro* como prueba de las personificaciones para sustentar sus argumentaciones. La lección para el Arcipreste ha de ser comprendida a partir de los ejemplos del *León que estava doliente* y el *Ensiemplo de cuando la tierra bramava*. Además se introducen dos constantes de las aventuras: el ánimo trovador del Arcipreste y la utilización de mensajeros, “Enbié le esta cantiga que de yuso puesta, con la mi mensajera que tenía enpuesta” (c. 80a,b); aunque, en este primer momento, los resultados van a ser contrarios a sus deseos pues la seducción no se logra, esto da paso más adelante a que las recomendaciones de Amor y Venus sean necesitadas e incluso demandadas a éstos por el Arcipreste.

3.1.2 De cómo el Amor vino al Arcipreste e de la pelea que con él ovo el dicho Arcipreste.

El primer pasaje dialogado en forma de *disputatio* comienza con el rechazo inicial, del Arcipreste a esta presencia que sin embargo vive ahí cerca de él, ¿acaso esa dimensión de lo pagano en la mentalidad del hombre medieval? “Amor, tu vezino” (181) a quien sin embargo, recibe *denostándolo*, el amor, en este caso es cupido, a quien literalmente sermonea y le achaca ser el origen de los pecados (181-320).

Con engaños y lisonjas e sotiles mentiras,
enpoçonas las lenguas, enerbolas tus viras;
al que mejor te sirve, a él fieres cuando tiras;
pertes lo del amiga al omne que aíras (183)

Tal es que “Traes enloqueçidos a muchos con tu saber” (184). A lo que se refiere es que este amor, el enamoramiento, pierde a los hombres pues les quita el sueño; pero también este *Amor* es el que enloquece a los hombres como en el ejemplo del *Garçón que quería cassar con tres mugeres*, quien era un valiente, *mançebo*, pero sobre todo *loco*. El proyecto del muchacho en el ejemplo fracasa, y lo que nos queda son estos devaneos a los que conduce *locamente* el *Amor*, son deseos difíciles de satisfacer, como tener y mantener más de una mujer. En este caso, el *garçón* deja de lado su deseo, dice el Arcipreste, pues el devaneo propuesto por el *Amor*, el *garçón loco domó*.(196) Así, el amor es presentado como el *loco amor* del mundo, el amor carnal que no ve límites, que se despliega en el mundo como fuerza vital, que todo lo quiere arrasar:

Eres padre del fuego, pariente de la llama:
más arde e más se quema qualquier que te más ama
Amor, quien más te sigue, quemas el cuerpo e alama;
Destruyes lo del todo, commo el fuego a la rrama. (c. 148)

Para luego recomendar mejor no conocerlo nunca, pues puede pasar lo que a las ranas que demandaron rey, que encontraron su perdición tras la *locura* de pedir un rey que no necesitaban, aconsejadas por el diablo. Así, Júpiter, personificación aquí de la justicia, les da lo que piden y con ello su castigo. Y recuerda el Arcipreste al *Amor*, aquí moralista, que es mejor no conocerle. Aun en esta situación, al llegar al Arcipreste el *Amor*,

reflexiona, dentro de esta *disputatio* su primer argumento concreto es rechazarlo.

Non quiero tu compañía, ve te de aquí, varón;
 das al cuerpo lazería, trabajo sin rrazón;
 anda el coraçón sin cuerpo en tus cadenas,
 penssando y sospirando por las cosas ajenas (c. 210)

Y comienza el recuento de los pecados que el *loco amor* trae consigo. Desarrollo homilético por tratarse de un recuento que tiene que ver con las consecuencias de dejarse arrastrar por el amor natural, por dejar a un lado el entendimiento. El sentido de la conclusión es de aparente rechazo pues al final, *Amor* es equiparado con el lobo, donde se hace alusión a la condición de clérigo del Arcipreste en un momento en que la homilía es evidente. La *elocutio* 3 se ordena de esta manera:

a) Una primera *pelea* (c. 210-216) en la que el Arcipreste argumenta que el Amor es el origen de los pecados y en la que se desarrolla las características de cada uno de éstos y se ejemplifican con un *exemplum*. El *sermón* resalta cada uno de los pecados sin que necesariamente se aborde la dualidad loco amor vs buen amor, sin embargo en el trasfondo está esta necesidad de argumentar desde el *entendimiento* y la razón, en contraste con la *falta de seso*.

PECADO	SENTIDO DEL EJEMPLO
<i>Aquí fabla del pecado de la cobdiçia. (Ensiemplo del alano que llevaba la pieça de carne en la boca.) (c. 217-229)</i>	<i>En ti fazen morada, alevoso, traidor; / con palabras muy dulçes, con gesto engañador, / prometen e mandan mucho los omnes con amor; / con conplir lo que mandan cobdiçian lo peor (c. 220).</i>
<i>Aquí fabla del pecado de la luxuria. (Ensiemplo del águila de del caçador.) (c. 257-275)</i>	<i>El loco, el mezquino, que su alma non cata, / usando tu locura e tu mala barata, / destruye a su cuerpo e a su alma mata, / que de sí mesmo sale quien su vida desata (c. 273).</i> <i>¿Quién podrié decir quantos tu loxuria mata? / Quién diré tu forniño e tu mala barata? / Al que tu entendimiento e tu locura cata / el diablo lo lieva, quando non se rrecabda (c. 275).</i>
<i>Aquí fabla del pecado de la invidia.</i>	<i>La corneja intenta ser hermosa como el pavón “Esta locura cueda; /la</i>

(Enxiemplo del pavón e de la corneja.) (c. 276-290)	negra por ser negra por ser blanca contra sí se denueda. (c. 285c,d) Quine se tiene por lo que no es, loco es, va a perder (c. 290d).
Aquí fabla del pecado de la gula. (Ensiemplo del león e del cavallo.) (c. 291-303)	Feçiste por la gula a Lot, noble burgués, / beber tanto que yugo con sus fijas; pues ves / a fazer forniçio, ca de mucho vino es, / luego es loxuria e tod mal después. (c. 296).
Aquí dize del pecado de la açidia (c. 317-316).	De cuento bien pedricas, non falles dello cosa: / engañas todo mundo con palabra ferosa; / quieres lo que el lobo quiere de la rraposa; abogado del fuero, ¡oy fabla provechosa! (c. 320)

No todos los pecados abordan lo que hemos señalado como el sentido expresado en la *inventio* y la *dispositio*, sin embargo este fragmento es el mejor identificado con la forma del sermón y el *ars praedicandi* en forma (exempla) y fondo (sentido). De esta primera confrontación no se genera una respuesta y el Arcipreste ejemplifica con el ejemplo DEL PLEITO QUEL LOBO E LA RAAPOSA QUE OVIERON ANTE DON XIMIO ALCALDE DE BUGÍA; episodio que consiste en el ejemplo correspondiente al pecado de la açidia, en el que nuevamente se insiste en las *artes predicatorias* de Amor y la posibilidad del engaño a partir de la palabra. Los contendientes en esta disputa están ante un juez y se parodia un proceso penal en el que las partes intentan argumentar con medias verdades: al final la justicia de *Ximio*, el alcalde, se impone y triunfa la *verdad*. Esto es pretexto para llamar a Amor *Lobo*, como uno de los quejosos, y enganchar este ejemplo con el discurso que denuncia a los clérigos disolutos y liberales en una segunda confrontación donde el Arcipreste sigue siendo el que argumenta. Amor es la causa de esta liberalidad y locura

b) En esta segunda pelea (c. 372-422) el Arcipreste está siendo tentado por don Amor y alza la voz para entonar un reproche no sólo a su interlocutor, sino a los clérigos disolutos. Aunque se dirige a don Amor, el desarrollo argumental descansa en la comparación que hace el Arcipreste de Amor y el *Lobo*: “Tal eres como el lobo, rretraes lo que fazes” (c. 372a,b) Es una parodia de las Horas Canónicas en la que Juan Ruiz retoma el ordenamiento de la liturgia para *reordenar* dentro de este marco las actividades sexuales de los clérigos: *maitines* a la medianoche, *prima* a las seis de la mañana, *nonas*

a las dos de la tarde, *visperas* a las cuatro de la tarde, y *completas* a las siete de la tarde. Aquí además se añaden las oraciones intermedias que se hacían de manera individual: *laudas* (dominical) *tercias*, *sestas*. Aunque efectivamente se da inicio en cada uno de los oficios tomando salmos e himnos propios de las horas canónicas, éstos son incorporados para hacer más satírico el encuentro entre la práctica del sexo y el desarrollo de las disciplinas religiosas que debían seguir un programa de ejecución homilético. Al ser un arcipreste el que denuncia esta perversión de la liturgia, hace evidente cómo el *loco amor* incluso se cuela e impone locamente sus propias horas, sus propias oraciones, su propia retórica. Aunque el sentido del fragmento pretende ser una denuncia y un reproche a don Amor, por su humor satírico termina siendo un programa que más bien podría servir al amante clérigo a ubicar temporalmente las horas del amor. Más adelante lo desarrollaremos con más detalle.

c) En *AQUÍ FABLA DE LA RRESPUESTA QUE DON AMOR DIO AL ARÇIPRESTE* (c. 423-575), *tercera parte de la disputatio* entre Amor y Arcipreste, señala Amor las consecuencias de ser torpe en el amor y recuerda los consejos de la obra ovidiana, ejemplifica la *mala* ejecución de sus artes con los ejemplos de *los dos perezosos que querían cassar con una dueña* (c. 457-473) y *de lo que conteçió a don Pitas Payas pintor de Bretaña* (c. 474-489). Para concluir la lección de don Amor, se presentan las recomendaciones propias del *ars Amandi* para tener éxito en la seducción: las *buenas* maneras y costumbres que se deben tener, no beber, hablar a la dama con propiedad y sinceridad, tener dinero; además se recomienda por primera vez el uso de la medianera.

En esta larga disputa (c. 181-575) el Amor triunfa al convencer al Arcipreste de hacerse de los conocimientos de la seducción y ser consecuente con el deseo que siente. En los siguientes pasajes, el siguiente momento de la *elocutio*, el Arcipreste recurrirá a Venus y a Trotacventos para que finalmente, luego de tres experiencias fallidas, la *sabiduría*

femenina le permita *acabar lo que quiso*: hacer el loco amor en detrimento de Endrina; proceso, que como vimos, es resultado de la persuasión de Amor y Venus sobre el Arcipreste, en una primera *disputatio*, y de la persuasión de Trotaconventos sobre Endrina en un segundo momento.

3.2 Homilía

La homilía cristiana, el sermón como vehículo de predicación, es la manera en que la tradición cristiana se abrió paso en la Edad Media sobre las conciencias de los europeos de entonces. En particular la España medieval presenta retos diferentes para el *arte de la predicación*, pues tiene como fin divulgar la doctrina cristiana, por un lado, y por otro, promover su moral como parte de un proyecto político-espiritual de “control social” y “salvación del alma”, en un contexto histórico en el que intervienen nociones religiosas paganas, hebreas y musulmanas; tiene la necesidad de incorporar estrategias discursivas que le permitan penetrar conciencias que no sólo alimentan su imaginario de una visión religiosa del mundo: son espiritualidades complejas en las cuales es necesario conciliar elementos de diferentes orígenes culturales. Esto parecer ser más evidente cuando Trotaconventos intenta persuadir a la mora de que acepte los saludos y regalos del Arcipreste, ésta “non la quiso escuchar” (c. 1508c), para luego preocuparse por hacer “cantigas de dança troteras, / para judías e moras e para entenderas” (c. 1513a,b). La mora incluso ofrece una resistencia que ni Garoza ni Endrina ofrecen, y se parece señalar que para estas mujeres las fórmulas de seducción están precisamente más allá del *ars amandi* occidental. El Arcipreste se dará cuenta que es necesario hacer sonar su pandero.

Hay entonces en este contexto un ánimo de entender lo no cristiano y lo pagano-cristiano. En general, los valores morales que impone el cristianismo no son incompatibles

con la moralidad de la tradición judía o islámica que tienen un origen común en la religión zoroástrica basada en el dualismo bien/mal.⁹ La diferencia entre estas religiones son sus “Libros”, sus discursos, con lo que queda claro que la confrontación cultural tiene que ver con la interpretación de los valores del Nuevo Testamento —la predicación hebrea retomada a través de la figura de Cristo— con otras tradiciones que comparten la base de un sistema moral, pero que pertenecen a otras tradiciones; un sistema que hereda la noción de que hay un bien y un mal que se confrontan permanentemente.

Así, por ejemplo, los sermones panegíricos se caracterizan por exaltar la “bondad” y la “pureza” de los santos en contraposición con la “maldad” de aquellos que los martirizan o que se oponen al nuevo orden espiritual que se *predica* a través de los evangelios. De esta manera, la predicación cristiana, desde su origen bíblico, tiene como estrategia discursiva contraponer el bien y el mal a través de una narración en la que el héroe cristiano, personificación de la bondad o de la *pureza*, se enfrenta a las fuerzas del mal.

La homilía y la liturgia son los indicadores esenciales que ordenan los “momentos” y los “elementos” del sermón que esencialmente está encaminado a establecer una moral y una actitud hacia la sexualidad que condena el placer carnal y que enarbola la pureza. En otras palabras, se puede decir que la liturgia ordena los momentos de la homilía; así en espacio y tiempo, la misa, sus prédicas, son ordenadas en el calendario y durante el día para que los demás puedan observar en su propia experiencia los elementos que conjugan este orden discursivo que pretende “ordenar” o incidir en la actitud moral hacia la sexualidad. Sin embargo, lo homilético no necesariamente es retórico, apunta más a la recuperación de los temas, es un “momento” del *sermo* más espiritual que retórico; más ritual que intelectual.

⁹ Herbert Frey, “Zoroastro y la tradición occidental”, en *La tradición del cristianismo: ¿origen de occidente?*, México, CONACULTA, 2000.

En todo caso, la homilía soslayaba la disposición y el estilo que habitualmente recomienda la retórica de la época, en aras de una mejor intimidad con las Escrituras. [...] Siguiendo de ese modo la Biblia, el predicador quedaba también exento de casi todos los problemas de memoria y disposición, y la homilía podía ser, de tal suerte una especie de “glosa hablada” o “comentario hablado” del texto Bíblico.¹⁰

No obstante con el *ars praedicandi* sobrevivieron las estrategias discursivas y el autor del *Libro* pudo recurrir a ellas para desarrollar retóricamente el tema moral del amor en su texto. Con esto es evidente la coexistencia en el texto de dos tipos de retóricas: el *ars praedicandi* y el *ars amandi*. Así, lo que tenemos es una discusión, otra vez un diálogo entre el deber ser del mundo y el mundo tal cual es; entre lo divino y lo terrenal, pues no hay otra manera de salvarse que dialogando con el mundo: estar en el mundo es el reto del hombre, es decir, resistir al pecado; pero este diálogo se da en un contexto más libre desde el punto de vista de la construcción del discurso. La homilía es un ordenamiento que establece el itinerario de los ritos y de los discursos que se han de presentar ante los fieles en consecuencia con una tradición escrita, es una práctica que así lo establece y que manifiesta los valores de una sociedad, y por tanto, este discurso hace posible ese orden social, es un discurso hegemónico. Enfrente está el *ars amandi* que es una preceptiva del cortejo y de la seducción que sin embargo tiene su itinerario y sus reglas. ¿El Arcipreste es un predicador de la locura o del buen amor? Esta es otra de las ambigüedades del *Libro*.

Sin embargo esta disyuntiva es otro aspecto que da a la obra unidad, su *actitud predicadora*, que expresa no sólo una manera de construir un discurso, al mismo tiempo recrea el sentido del discurso; sea por su apego a la retórica, sea por su didactismo, sea por su humorismo. El arcipreste-personaje que nos habla en primera persona es sobre todo un predicador, un *orator*, quien estimula la reflexión a través de mantener esa ambigüedad que no deja claro el sentido moral de sus *experiencias*, es un recurso que

¹⁰ James Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986, pág. 305.

además invita, de manera explícita, a que la lectura sea un ejercicio hermenéutico con lo que el propio autor establece la posibilidad de leer la obra más allá del sentido literal, una invitación para ir más allá del significado hegemónico que normalmente se trasmite a través del *ars praedicandi*. Por tanto, lo que el propio autor quiere es que su obra sea permanentemente interpretada —incluso pide sea modificada y complementada— para que sean los lectores oyentes los que hagan una interpretación propia. “Qual quier omne que lo oya, si bien trobar sopiere, / pude más y añadir e enmendar, si quisiere” (c. 1629a,b)

Interpretar es un requisito indispensable para acercarse a la obra. ¿Qué es el buen amor? El *Libro* proveerá de una respuesta definitiva si el lector se ajusta a lo expresado literalmente, si se hacen a un lado las ambigüedades, y si se asume que este mensaje hegemónico sólo es transgredido por un poco de humor. Juan Ruiz no deja de señalar los límites del pecado; pero esos mismos límites son los que se permite transgredir vía la personalidad ficticia que lleva la prédica: es un *deber ser* que tiene que actuar en función de su libre albedrío, que ya no es la voluntad divina sino la *voluntad del intelecto humano, una voluntad terrenal*. Así, el marco donde se desarrolla la lucha interna de la voluntad es el mundo terrenal; el mundo del hombre, construido a partir de una serie de escenarios literarios que le permiten poner de relieve las dos caras de una moralidad hacia la sexualidad. El hombre, el clérigo, frente a la homilía; el clérigo frente a sus apetitos sexuales.

3.2.1 Las horas canónicas

En este sentido va el desarrollo de la segunda parte de la pelea entre Amor y Arcipreste b) (c. 372-422), *disputatio* que está entre el desarrollo de los pecados (210-216) y la respuesta de Amor (c. 423-575), en la que el reclamo no sólo va dirigido a *don*

Amor, sino que va dirigido a los malos clérigos que se pierden en el *loco amor* y que dejan de lado sus ocupaciones habituales:

A la obra de piedad tú nunca paras mientes:

Nin visitas los presos, nin quieres ver dolientes,

Si non solteros sanos, mançebos e valientes;

Si loçanas encuentras, fablales entre dientes.(c. 374)

El reclamo es el desarrollo del clérigo aficionado a la juerga y al sexo, que finalmente dejará claro que el Arcipreste sabe cuáles eran los riesgos de dejarse atrapar por el loco amor; muchas de las situaciones que se narran en este malversado ciclo diurno, de hecho le pasan al Arcipreste en el desarrollo posterior del *Libro*: como el de entrar en contacto con una medianera, que en lugares sacros y profanos facilita el encuentro de los amantes. Aunque la recomendación de usar una medianera no es de *don Amor*, aquí aparece por primera vez el tema, introducido por el mismo Arcipreste en tono de advertencia y como algo en lo que se puede caer si se escucha al *Amor*.

Lo primero que señala el Arcipreste al *Amor* es que antes de *maitines*, tras haber estado en la juerga nocturna, con música y con presuntos instrumentos de esta alegría ilícita “Rezas muy bien las oras [canónicas] con garçones folguines” (c. 374a), es decir con muchachos destrampados, *cum his quid oderunt paçec*, quienes odiaron la paz, y con quienes al *loco amor* dirá *in notibur estolita*, es decir, alzado por las noches, para luego ir a *maitines* (c. 374d). Así comienza el sagrado día del clérigo poseído por el *Amor*, quien habrá de tener un día muy agitado: en *maitines* habrá de levantarse “do tu amiga mora”:

Do tu amiga mora comienzas a levantar

‘DOMINE LABIA MEA’ [Señor, mis labios], en alta boz a cantar;

‘PRIMO DIERUM ONIUM’ [en el primero de todos los días] los estormentos a tocar,
‘NOSTRAS PREÇES UT AUDIAT [que oiga nuestras oraciones], e fazes los despertar. (c.
375)

La afirmación primera es que se levante donde está la amiga, luego, en el contexto litúrgico, la voz se levanta, pero hace alusión a los labios. Es fácil aquí después pensar que lo que sigue alude al instrumento del amor, el que se toca (hay que recordar que es el *Amor* quien ejecuta estas *oraciones*), y que las *oraciones* que hacen despertar son las de los amantes.

Saliendo el sol, comienza rápido la *prima*, para en nombre de Dios pedir a su *xaquima*, a su alcahueta, que lleve por agua a la amiga para “ver te la mala esquima” (c. 377). Luego irá a misa, a la Misa Mayor de las once de la mañana, en la que “más que por ir oír missa, nin ganar de Dios perdón;/ quieres la missa de novios, sin gloria y sin son; /coxqueas al dar ofrenda, bien trotas al comendón” (c. 380).

Luego viene la sexta que deja claro que la ambigüedad en este pasaje no está en cuál es el tema, es evidente que es el del loco amor; más bien lo ambiguo está en quién es el interlocutor a quien reclama el Arcipreste, pues más que dirigirse a don Amor, parece hablarle a un clérigo.

Acabada ya la missa, rrezas tan bien la sesta,

Que la vieja te tiene a tu amiga presta;

Comienças ‘IN VERBUM TUUM’ [en tu palabra], e dizes tú de aquésta:

‘FACTUS SUM SICUD UTER’ [estoy como odre] por la grand misa de fiesta. (c. 381)

Así, seguirá el día “vas a rrezar la nona con la dueña loçana” para que ella agradezca

“Justus es Domine’ [justo eres señor] tañe a nona la campana” (c. 383). Y prosigue con el tema de tocar campanas e instrumentos: “todos los instrumentos tocas con la chica manga; / la que viene a tus vísperas, por bien se arremanga, / con ‘VIRGAM VIRTUTIS TUE’ [la autoridad de tu poder] fazes que aí rremanga” (c. 384). Hasta aquí es un llamado que desde el ciclo de los oficios religiosos, el *Amor* hace para que las mujeres se acerquen a jugar con las campanas e instrumentos del amor, de *nonas* a vísperas, la amiga permanece gracias a la “autoridad de su poder” con la doble significación de *virgam* como miembro masculino.

Las *completas* es donde ya el *Amor*, ambigualmente personificado como clérigo, o acaso al servicio del clérigo, está en reunión de las amigas quienes piden ser “convertidas” y “custodiadas” en *completas* ante el advenimiento de la noche, y por tanto, con la posibilidad de encomendarse a los placeres de la carne y no bajo la protección del amor de Dios; proceso al que de resistirse habrá posibilidad de salvación:

Nunca vi cura de almas que tan bien diga completas;
Vengan hermosas o feas, quier blancas quier prietas,
Digan ‘CONVERTE NOS’ [conviértenos], de grado abres las puertas.
Después, ‘CUSTODI NOS’ [guardáenos] te ruegan las encubiertas. (c. 386)

Fasta el ‘QUOD PARASTI’ [el que aparejaste] nos las quieres dexar
‘ANTE FAÇIEM OMNIUM’ [a la vista de todos] sabes las alexar;
‘IN GLORIAM PLEBIS TUE’ [donde la gloria de tu pueblo] fazes las aveitar;
‘SALVE REGINA’ [salve, reina], dizes si de ti se han de quexar (c. 387)

El reclamo último del Arcipreste al *Amor* no es que sea un pecador sino que aleje a las mujeres y que al final luego de ser su vecino, sea él el que se quede con las ganas de

pecar.

El corazón le tornas de mill guisas a la ora:
si oy cassar la quieren, cras de otro enamora:
a las vezes en saya, a las vezes en alcanfora;
rremira se la loca adó tu locura mora (c. 397).

Tras el enojo ambiguo del Arcipreste, el diálogo continúa con una segunda *pelea*. Ahora el Arcipreste refuta a Amor señalando las desventajas del loco amor, que como tentación y como sentimiento *natural*, disminuye el *entendimiento*: *Toda maldad del mundo e toda pestilencia, / sobre la falsa lengua mintirosa aparesçenía, / dezír palabras dulzes que traen abenençía e fazer malas obras e tener mal querençia.* (417) De lo que resalta una condena velada a las artes retóricas del amor, al poder de la palabra que confunde el pensamiento y la recta razón. El amor es un sentimiento que, resalta el personaje, es propio del mundo y se llega a él por la palabra enloquecedora de Amor: *Del bien quel omne dize, si a sabiendas mengua, / es el corazón falso e mintrosa la lengua; / confonda Dios al cuerpo do tal corazón fuelga, / lengua tan enconada, Dios del mundo tuelga* (418). El Arcipreste parece esperar con esto la respuesta de Amor, sin embargo ha sido seducido y cambiará su interlocutor: Venus. Para este momento, el lector debe haber advertido que lo que se desarrolla no son anécdotas en un plano real, sino que es el desarrollo de una temática en el plano figurativo.

3. 3 Alegoría

Thomas R. Hart puso atención en la permanente invitación a interpretar y encontró en el concepto medieval de *allegoria* una plataforma sólida para el análisis e interpretación del *Libro*. Según Hart “la mejor definición de alegoría en el sentido medieval

sea simplemente ésta: «decir una cosa significando otra» el *aliud enim sonat, et aliud intelligitur* de San Isidoro de Sevilla”;¹¹ y muestra cómo este decir “una cosa por otra” es una característica de la propia literatura medieval, es un recurso con el que se invita al escucha o al lector a descubrir el mensaje *moral* más allá del *significado superficial del texto*.

Hay dos dimensiones de la alegoría, este recurso es usado para ocultar la *sententia*, el mensaje que es disfrazado por el *sensus*: “La tarea del lector es simplemente la de quitar el disfraz y revelar las ideas en lo que son. Naturalmente, existe la insinuación de que el disfraz es puramente arbitrario, un medio velado de expresión, escogido deliberadamente por el autor con objeto de poner a prueba la ingenuidad del lector”.¹² Esto pone de manifiesto una cuestión sobre la interpretación en la Edad Media: los medios para interpretar las prédicas están cifrados por las mismas reglas de construcción del discurso; tan habituado está el predicador a los recursos de construcción del discurso, como lo está el escucha o lector a los de su interpretación *correcta*. El ejercicio de interpretación sigue también un procedimiento que no debe dar lugar a *falsas* interpretaciones: esta es una preocupación que ya apuntaban los retóricos cristianos como Guiberto (1053-1124), lo que se esconde tras los artificios retóricos debe ser develado sin lugar a equívocos que puedan cuestionar o torcer el fin moral de la predicación.

La alegoría sirve sobre todo para reforzar la fe; pero, como la virtud y el vicio son las preocupaciones reales de los hombres vivos, el enfoque moral (tropológico), es el más importante. En realidad, continua el autor [Guiberto] los hombres aprovechan más el conocimiento del vicio que de escuchar la exaltación de la virtud: “Cuando se reconoce con claridad la naturaleza del pecado, su opuesto, la naturaleza de la virtud, se reconoce con igual claridad, como el grano se distingue de las claras de paja”.¹³

La retórica está llamada a ser, en el cristianismo, el ejercicio lógico que reedita la

¹¹Thomas Hart, *Op.cit.*, pág. 14.

¹²*Ibid*, págs. 17-18.

¹³James Murphy, *Op. cit.*, pág. 309.

revelación de Cristo. Interpretar es otra vez ser *revelado*. El problema que nos plantea la interpretación del *Libro de buen amor* es el sentido de la *sententia*. Aquello que era un recurso para revelar una verdad, se vuelve contra esa verdad y la pone en cuestión alegremente; no sólo hay un *sensus* que esconde una *sententia*, sino que esta “sentencia” es también ambigua.

Lo que da la oportunidad de ocultar, pero al mismo tiempo de mostrar algo que subyace en el discurso, es precisamente la personificación de fuerzas naturales, que en la religión griega era conocida como la *posesión*; la figura alegórica toma el lugar de los dioses antiguos para representar, en este caso, los deseos y las pasiones humanas.

La transición del mito a la poesía se efectúa generalmente a través de la alegoría [...] Sin embargo, cuando los dioses y las diosas, las escenas y las estructuras de una vieja religión, se emplean meramente como símbolos que representan algún significado en otro nivel de pensamiento, nos encontramos en presencia de lo metafórico, y lo numenal cede su sitio a lo poético¹⁴

En este sentido, el propio Arcipreste está representando en su obra al ser humano, el hombre en su coyuntura histórica: un hombre del estamento de los *oratores* que predica, que también sabe trovar; pero sobre todo, un hombre que ama y desea sexualmente. Más allá de que hubiera un Arcipreste histórico, la figura del Arcipreste y su diálogo con las fuerzas naturales de Amor y de Venus, son posibles literariamente mediante la alegoría, lo que le es suficiente al autor para construir una experiencia concreta. La motivación del personaje es extensible a otros hombres y, en este sentido, la experiencia del Arcipreste es la condición que muchos de los escuchas podrían estar experimentando también, más allá de que los lectores del Arcipreste no se limitaran a la clerecía. En otras palabras, el Arcipreste es una personificación más del *Libro*, figura que dialogará con Amor y Venus,

¹⁴ Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Seguido de un apéndice: *La visión de trasmundo en la literatura hispánica* por María Rosa Lidia de Malkiel, México, FCE, 1956, pág. 182.

que por su parte aparecen como la personificación del *loco amor*. Así encontramos el punto de encuentro de estas dos estrategias retóricas la alegoría, como metáfora continuada que se desarrolla en la experiencia del Arcipreste:

La alegoría es una construcción de base metafórica que se extiende en el texto a lo largo de su totalidad o de una sección amplia del mismo, estableciéndose un sentido directo, que es el que aparece, y un sentido global figurado. Es un ejemplo de alegoría el *Cantar de los cantares*, de la Biblia. Cuando la correspondencia de los elementos reales no puede percibirse claramente, se trata de un *enigma*¹⁵

Amor y Venus, por ejemplo, son la personificación de las fuerzas naturales, la locura, está claro el sentido de esta representación; Carnal y Cuaresma expresan, por otra parte, esa dualidad divinidad-naturaleza en una *disputatio*; sin embargo el resultado de estas *peleas* es ambiguo porque, como ya se había mencionado, la *sentencia* indicada en el primer proemio "*Intellectum tibi dabo...*" no coincide necesariamente con lo que se desarrolla en algunos de los desarrollo de la *elocutio*.

En el caso de la representación del clérigo apasionado, el autor se habría servido de las aventuras del arcipreste para incorporar diversos géneros de discurso y *exempla* para proponer un mensaje que fluctúa entre el *ars amandi* y el *ars praedicandi*; y donde este último es el modelo a partir del cual se sostiene la aventura de este *predicador*. Habría pues en esta alegoría un ejercicio de ida y vuelta, constante y ambiguo, de *divinización de lo mundano* y de *mundanización de lo divino*, donde el sujeto de la acción es, tanto en las aventuras como en el acto de la predicación, un clérigo.

Hay que señalar que los fragmentos dedicados al loco amor del clérigo son constantes y se sitúan en todos los momentos del *Libro*.

¹⁵ *Op. cit.*, Tomás Albaladejo Mayordomo, pág. 152.

3.3.1 Juan Ruiz, *Ioculatores Dei*

La postulación de *Libro de buen amor* como un sermón ha sido formulada por Kinkade, quien hace hincapié, sobre todo, en la evidente utilización del *exemplum*. Resalta el hecho de que la crítica ha olvidado recuperar el uso de la predicación cristiana en producciones de tipo popular. Su planteamiento consiste en afirmar la *intención* de Juan Ruiz al escribir esta obra:

...será el intento de este ensayo delinear la tradición de la homilía métrica y el lugar que en ella ocupa nuestro Arcipreste de Hita. Esperamos lograr con ello una nueva dimensión humana del poeta que respalde la declaración inicial de su propósito: hablar de los engaños del amor mundano a los que se encuentran más intrincadamente embrollados en sus lazos —los del hampa, los parias sociales, los juglares y otros de su laya— con el motivo de atraerles así al cristianismo y a la iglesia católica¹⁶

Pone especial atención en la didáctica del *exemplum*, que iniciara en la experiencia cristiana en el Nuevo Testamento en el que San Mateo da cuenta de cómo Cristo trasmite, en sus sermones, la Verdad a través de parábolas a la *multitud*; resalta la invitación de San Agustín a que los métodos de la predicación se adaptaran a las “necesidades de su público”; pero sobre todo, señala la experiencia del predicador Adelmo del siglo VIII que escribía poemas de tipo popular que después recitaba para atraer a la gente a la iglesia, de la manera en que lo hiciera un juglar para atraer gente a la plaza.¹⁷

La tajante división entre *mester de juglaría* y *mester de clarecía* estaría situando a Juan Ruiz en una tradición de clérigos errantes que competían con los juglares para obtener la atención de la gente, y que recuperaban de la propia fuente popular historias y relatos que

¹⁶ Kinkade, R. P., “*Ioculatores Dei*: El *Libro de buen amor* y la rivalidad entre juglares y predicadores”, en Criado del Val (dir.). *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*, Barcelona, Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita., 1973, pág. 115.

¹⁷ *Ibid*, pág. 116.

luego vertían en sus versos, en sus *exempla*. Señala como el *exemplum* solía “rematar” una moraleja. El viraje que practica Juan Ruiz consiste en dos nuevas posturas frente a lo popular: la primera, apropiarse de las armas del enemigo “Frente a esta postura eclesiástica tan vehemente en contra del juglar”;¹⁸ pero sobre todo, asumir el proyecto de mostrar ejemplos de lo que se debe evitar. Esto es importante para Kinkade porque abre la posibilidad de que el *loco amor* sea el tema de un sermón.

En resumen, la homilía métrica es una venerada tradición eclesiástica bien documentada a través de los siglos de la edad media. Por su declarada intención de instruir al pueblo en su propio lenguaje sobre la distinción entre el loco amor y el buen amor y por su empleo de *exempla* en el verso de la *cuaderna vía*, Juan Ruiz demuestra claramente su adhesión a los principios de este método de predicar. Y sin embargo, hay tres elementos en la obra del Arcipreste, propios de esta tradición, que han desconcertado y despistado a la crítica de hoy: 1) el uso de la poesía en el sermón, 2) el empleo de temas eróticos en el púlpito, y 3) el concepto del *sermo ad status* o *ad hominum genus* que exige que el predicador hable del modo más adecuado para su auditorio, o sea, adaptar el mensaje religioso al nivel del público.¹⁹

El uso del *exemplum* en la obra es evidente, su uso generalmente corona o ilustra un argumento, aunque también el ejemplo resulta dar ambigüedad al desarrollo del discurso moral que efectivamente está insertado en la homilía métrica de la *cuaderna vía*.

Sin embargo lo más inquietante es el uso que hace del *exemplum*, como decíamos es donde vemos a Juan Ruiz, al Arcipreste y sobre todo a Trotaconventos más libres. El largo episodio de don Melón y Endrina, pone de manifiesto este uso del ejemplo como comprobación inductiva, es decir, hay un uso retórico consciente del mismo:

Entiende bien mi estoria de la fija de endrino:

Dixe la por te dar ensienplo, non porque a mí vino.

Guardate de la falsa vieja, de rriso de mal vezino;

¹⁸ *Ibid*, pág. 124.

¹⁹ *Ibid*, pág. 127-128.

sola con omne non te fíes, nin te llegues al espino. (c. 909)

La lección moral es clara, y con esto Juan Ruiz corona el largo relato de Endrina y comienza otro enamoramiento, acudiendo inmediatamente a Trotaconventos otra vez (c. 914). Hay una secuencia que por lógica expositiva necesita ser concluida, sin embargo ya la voz del Arcipreste, diferenciada de Melón, “non por que a mí vino”, hace caso omiso del consejo que ha dado. Lo cual inquieta al lector, sin embargo lo más inquietante está en la confrontación de los ejemplos.

Luego de ensalzar las cualidades de don Melón, la respuesta de Endrina es de rechazo, no quiere oír las *fablas* ni de Melón ni de Trotaconventos. La respuesta de Trotaconventos es ejemplificada con la historia de la *Abutarda e de la golondrina*, el sentido que le da Trotaconventos es que la *avutarda* no hizo caso de los consejos que la golondrina, desinteresada, le había dado, “loca, sandía, vana” (c. 750a) le habría dicho. El cazador, acaso don Melón y la propia Trotaconventos, sus *cáñamos* seguirá preparando y tarde o temprano será atrapada: “Guardadt vos Endrina destas paranças malas” (c. 753d). Sin embargo la prueba argumentativa que esgrime la vieja para concluir el ejemplo es que por *naturaleza*, por salud, Endrina necesita la compañía que se le ofrece:

Así estades fija, biuda e mançebilla,
sola e sin compañero, commo la tortolilla;
deso creo que estades amariella e magrilla,
que do son todas mugeres, nunca mengua rrensilla (c. 757)

La *verdad natural* es el argumento que Trotaconventos esgrime también contra las razones de Garoza. La monja pone como ejemplo lo que le ocurrió al Hortelano con la culebra herida que estuvo alimentando, hasta darle fuerza, y que al final lo mata

cruelmente. Así hace el símil con lo que ahora propone Trotaconventos quien estaría siendo vinculada con la culebra:

Alegrase el malo en dar por miel venino,
e por fructo dar pena al amigo e al vezino,
por piedad engaño, donde bien le avino;
así derecha mente a mí de ti me vino. (c. 1354)

“Ayudé te con algo, fui gran tiempo tu ama; / consejas me agora que pierda la mi alma” (c. 1355c,d), concluye Garoça, y la vieja contraataca con el ejemplo del galgo consentido que ha perdido los dientes y que es despreciado porque ya no le sirve a su amo, lo que le permite continuar con sus enredos. Garoça, ya de otro humor, le explica con el ejemplo del *Mur de Monferrando*, que prefiere quedarse como está antes que probar nuevas cosas, pues como el mur, tiene miedo, “las viandas preçiadadas con miedo son agraz; todo es amargura do mortal miedo yaz” (c. 1381c,d). La monja tiene miedo de conocer cosas nuevas, de aventurarse, pero el objeto que la tienta es *dulce cosa*. El ejemplo que la vieja da por respuesta no se hace esperar: *El enxienplo del gallo que falló el çafir en el muladar*. El zafiro es una joya preciosa que le atrae al gallo, pero al mismo tiempo le da miedo; al final el gallo no se atreve a acercarse a los beneficios que se le ofrecen. La conclusión de Trotaconventos, a la vez que convence a Garoça de repensar, y con esto, dejarse seducir por la idea de conocer al Arcipreste. Esto mismo invita al lector a leer el mensaje, a interpretar, que es necesario conocer aquello que tienta para poder decidir.

Muchos leen el libro toviendo lo en poder,
que non saben que leen, nin lo pueden entender;
tienen algunas cosas preçiadadas e de querer,
que non les ponen onrra la qual devían aver (c. 1389)

Para finalizar la discusión Trotaconventos le hace recordar a Garoza el menú *habitual* del convento: sardinas y duros cazones; y le ofrece una mesa exquisita de carnes rojas y viriles: perdices y capones; que se pierden las monjas “mugeres sin varones” (c. 1393d). Además le remite también un cambio natural del enamoramiento, según ya había advertido el propio Arcipreste en la introducción: una nueva juventud: “con este mançebillo que vos tornaríá moça” (c. 1392d).

El recorrido del personaje, las desventuras y aventuras de éste, son partes integrantes de una predicación, de una forma de *reflexionar* o de *problematizar* el cómo se relacionan la voluntad y el amor ¿Es esta presentación épica (situacional, novelesca) una manera personal de predicar y de reflexionar del arcipreste personaje? ¿Es Trotaconventos la “ejemplificadora” del libro?

3.3.2 Liturgia y homilía popular, el *fermoso hablar* de Juan Ruiz.

Luego del prolongado ejemplo de la aventura entre Endrina y Melón, la discusión moral que Juan Ruiz pone *sobre la mesa* es la dualidad entre la continencia y la tentación. Hay que resaltar que entre los episodios de Endrina y Garoza hay un desarrollo que introduce esta discusión: la penitencia. Así, al confrontar a Carnal y Cuaresma en el plano alegórico, en el plano interpretativo, la discusión remite al lector-oyente a su propio diálogo interno, su propia disyuntiva mental: dejarse tentar por la carne o resistir al pecado.

Tanto el carnaval como la cuaresma eran festividades importantes en las tradiciones medievales. Su relación es muy estrecha puesto que ambas festividades parecen legitimarse mutuamente. La disciplina religiosa y espiritual, el recogimiento y la medida de

la cuaresma sólo se pueden entender si antes de eso hay una gran celebración sin límites, donde las reglas, los niveles sociales, económicos, jerárquicos y religiosos se diluían en catarsis colectiva. Lo cómico, lo grotesco, lo vulgar, el exceso y su generalización constituyen elementos del carnaval. La cuaresma y el carnaval se explican el uno al otro. Ambas celebraciones constituyen un ritual cíclico que se inserta en la liturgia cristiana. Son además un diálogo anual que se repite desde el encuentro de dos maneras del mundo que se han visto la cara desde la evangelización de la Europa pagana; es el diálogo entre lo cristiano y lo pagano. Desde la hegemonía cristiana, el carnaval es una concesión que se da a la carnalidad, particularmente al impulso colectivo de bailar, gritar, trasponer un orden que se ha impuesto, es una celebración también del cuerpo en oposición a la supremacía del alma; del impulso de los deseos del cuerpo sobre el entendimiento. En otras palabras, el carnaval es el ámbito natural, litúrgicamente legítimo, de la locura.

La cuaresma, en tanto que tiene que ver con el orden y la medida, la prohibición de comer carne roja; está dentro de los rituales que aunque también sean parte de la tradición, no tienen el aspecto popular por ser un tiempo de recogimiento tanto corporal como espiritual, no tiene el sello de la realización colectiva. Sin embargo el que el carnaval siga a la cuaresma año con año, hace perdurar el diálogo no sólo de estas dos tendencias morales de la cultura occidental, sino de las necesidades de los seres humanos; el hecho de estar articulados en un calendario ritual, en una misma lógica litúrgica, legitima al propio carnaval que se han convertido en una fiesta que es posible gracias a que la tradición lo hizo parte de la concepción cíclica religiosa de la Edad Media; en tanto religiosa, ritual y válida y verdadera para todos.

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas

totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber constituido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista.²⁰

Salen a relucir las viejas formas de expresión locales, los viejos héroes y las viejas creencias que le dan identidad a cada una de las comunidades en donde se congregaba la gente para el carnaval. Esto quiere decir que aquello que *era* antes de su evangelización, salía a relucir, una identidad anterior, insertada en la lógica cíclica, muchas veces coincidente con los rituales cíclicos anteriores, lo que permitió el sincretismo de estas celebraciones y su versión festiva, grotesca y desenfrenada. Esto es parte de lo que Bajtin llama cultura popular y cuya definición y explicación será la herramienta para apreciar los símbolos, concepciones y formas de expresión populares, plasmadas en el fragmento *De la pelea que ovo Don Carnal con la Quaresma*.

En esta parte del *Libro* se confrontan aquellas entidades que conforman la llamada *dualidad del mundo* y que además mantienen una relación simbiótica; la realización de éstas era en un contexto político y religioso dado, la manifestación popular aceptaba los límites que el orden político y religioso le imponía. Finalmente el carnaval anuncia la cuaresma. De hecho en la disputa de Don Carnal y la Cuaresma, la batalla entre estos dos es precisamente el periodo de transición entre el carnaval y la cuaresma:

De mí, doña Quaresma, justicia del mar,
algauçil de las almas que se han de salvar,
a ti, Carnal goloso que no te coídas fartar,
enbío te el Ayuno por mí desafiar:

²⁰ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Editorial Alianza,, 1988. pág. 11.

Desde oy en syete días tú e tu almohalla
que seades con migo en canpo a la batalla;
fasta el Sabado Santo dar vos he lid sin falla;
de muerte o de preso, no podras escapalla.(c- 1075-1076)

Este fragmento puede ayudarnos a observar qué tipos de símbolos o parodias utiliza por un lado el discurso hegemónico para explicar los fenómenos sociales y naturales de la realidad que estaban viviendo. "... la tensión entre lo prohibido y lo posible define un tiempo o, mejor dicho, un no-tiempo que permite ordenar lo que tradicionalmente habíamos considerado irreconciliable."²¹ Aunque Juan Ruiz está inmerso en el contexto oficial y su religiosidad es más que evidente, el carácter y la forma de expresión que desarrolla no está exenta de poder expresar el sentimiento y los recursos de la cultura popular, en ese sentido, el *Libro*, entendido como texto didáctico, aventura poder servir a un público no necesariamente "culto". Es decir, que en este caso Juan Ruiz hace uso de los recursos populares (la parodia, lo cómico y lo grotesco) para precisamente conciliar ambas posturas.

El hecho de que al final sea vencido don Carnal, no corresponde tanto a un mensaje religioso en el que se tenga que comprender que es doña Cuaresma quien debe vencer. No es ese el mensaje. Y no porque no sea cierto, sino porque es tan evidente que después del carnaval viene la cuaresma que la lectura no pude pretender que ese sea su mensaje principal: el que uno prefiera a fin de cuentas la cuaresma. La intención es que se acepte la existencia de ambas formas de vida. Además la disputa expresa con claridad que lo natural, el deseo, puede ser abordada con las herramientas del *ars praedicandi* y de la liturgia. El pasaje, por su origen goliárdico, estaría además reivindicando una

²¹ Fernando Delmar, "La representación del calendario en la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma" en Concepción Company (ed), *Amor y cultura en la Edad Media*, México, UNAM, 1991, pág. 28.

tendencia contrahegemónica, universitaria y clerical, que supo *utilizar* la retórica para expresar aspectos de la vida que los discursos cristianos intentaban ocultar.

En este sentido, la búsqueda de explicaciones congruentes a los fenómenos de la naturaleza hace que la cultura popular recupere respuestas alternas a esas cuestiones de orden natural. El carnaval representa al mismo tiempo que una festividad, una celebración de los beneficios de la primavera, del inicio de la vida, de su continuación. Es una renovación. Como ya se había mencionado, tanto el carnaval como la cuaresma representan, cada uno a su manera, una renovación. Tal vez, y de acuerdo con Bajtin, una renovación más real o verdadera la del carnaval. El hecho de que esta renovación fuera *una forma concreta de la vida misma*, le da una dimensión mayor a la cuaresma, que queda determinada como la aplicación estricta y dura del ideal de vida hegemónico. En cambio el carnaval, al romper las reglas y el orden político y retórico entre los individuos, se presenta como una alternativa *natural* de vida:

En este sentido el carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada²²

El Arcipreste describe una escena en donde la comida y la bebida abundan. La risa está presente pues en la imagen también hay un juglar. Es decir que don Carnal —el carnaval— tiene su propia lógica cómica, pues lo que tiene que ver con él es la risa, el exceso y las demás virtudes populares. A esto, el Arcipreste añade su propia dosis de comicidad, pues está describiendo esta fiesta de la risa y del exceso, cometiendo él mismo excesos a su relato.

²² Mijail Bajtin, *op. cit.* pág. 13.

Estava don carnal rrica mente assentado
a mesa mucho harta en un rrico estrado;
delante sus juglares, commo omne onrrado;
de sus muchas viandas era bien abastado. (c. 1095)

Juan Ruiz crea un escenario para lo carnavalesco al contraponerlo a la cuaresma como imposición religiosa. Es en ese momento en que don Carnal inunda el texto con su lógica y presta a la Cuaresma su comicidad: doña Cuaresma también es grotesca y también es susceptible de comicidad.

El principio cómico que preside los ritos carnavalescos los exime completamente de todo dogmatismo religioso o eclesiástico, del misticismo, de la piedad, y están por lo demás desprovistos de carácter mágico o encantatorio (no piden ni exigen nada). Más aún, ciertas formas carnavalescas son una verdadera parodia del culto religioso. Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana.²³

Los elementos paródicos en este fragmentos son varios, pero en todos se puede percibir lo irónico y alegórico que adquiere su parodia de guerra y soldados. Es una confrontación entre los animales comestibles del mar y los de la tierra. El mar como elemento purificador frente a la bestialidad y la sangre roja de las carnes terrestres.

El tocino puede ser soldado de don Carnal, al igual que lo puede ser también un cabrón montés, aunque éstos no tengan nada que ver, salvo que los dos son carne; uno es carne muerta inanimada y la otra es un animal vivo. Esta sinrazón de poner a pelear pulpos con pavones, faisanes y cabritos; ostras con conejos y liebres con cangrejos, es una realidad fantástica que va más allá de simplemente indicar la confrontación entre don Carnal y doña Cuaresma.

²³ Mijail Bajtin, *op. cit.* pág. 12.

A pesar de que al final de la batalla don Carnal es abandonado por su infantería de bestias y sólo se queda con el tocino, la cecina y el vino (todos estos alimentos inanimados), le es perdonada la vida, mientras que las vacas, el jabalí y el ciervo huyen de la batalla. Es significativo que el tocino y la cecina permanezcan hasta el último con don Carnal y no huyan. El tocino tradicionalmente está vinculado con el exceso y con la carne del puerco. En la tradición judeocristiana el tocino es un exceso, de la misma manera la cecina tampoco es un alimento que tenga un origen judeocristiano que representa muy bien a la carne en su versión más sangrienta y cruda. El vino por supuesto se mantiene hasta el último por su carácter corruptor, por añadir la ebriedad a la contienda y a los "excesos" de don Carnal.

El carnaval como renovación, en *De la pelea que ovo don Carnal y doña Quaresma* aparece insertado en la lógica hegemónica en el momento en que éste mismo es presentado desde la versión oficial como algo cómico, en el que el uso de algunos de sus recursos (la comicidad, lo grotesco y la parodia) son usados para explicar el propio carnaval y la cuaresma. Pero que al mismo tiempo está reivindicando la necesidad de la existencia del carnaval para que se cumpla el ciclo renovador.

La renovación de la cuaresma y la del carnaval, aunque tienen que ver una con la otra, están definitivamente en sentidos opuestos. Es obvio que la renovación es el principio de una nueva etapa. Pero para que esa nueva etapa pueda empezar, la otra debe terminar. Esto es el carnaval, el final de un año, el comienzo de una nueva etapa, el principio de la renovación. En ese sentido se entiende el carnaval como parte de un ciclo. Pero el carnaval no se entiende a sí mismo así, la degradación, lo vulgar, lo corporal e inclusive lo genital, son parte de él sin que esto tenga un significado cíclico consciente. El desenfreno es real y se burla de todo aquello que no está dentro de él.

Los límites temporales de la festividad están dados por la tradición y la necesidad de renovación y "purificación"; es decir, por el ciclo. Pero los límites internos están dados por los deseos, perversiones y sentimientos de todo tipo. Y en tanto que tiene que ver con la carne, la sangre, lo grotesco, lo risible y lo corpóreo, permite paradójicamente ese desenfreno, el marco ideal para pensar en una renovación: una *cruda* colectiva, justo como pasa en el *Libro*.

La degradación, lo grotesco; estas palabras lo que quieren significar en los terrenos del carnaval tienen que ver con los instintos humanos más *bajos*. Bajos en el sentido de que lo popular y sus expresiones están por debajo y en contraste con lo que se suponía más *alto*: el cielo y la iglesia.

Lo 'alto' y lo 'bajo' poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo 'alto' es el cielo; lo 'bajo' es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal*, que no está nunca separada de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas.²⁴

En *De la pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma* lo grotesco es que este realismo grotesco, que a la vez parodia la vida medieval, es parodiado por el propio Arcipreste: el carnaval se vuelve un campo de batalla de salmones contra gallinas. El desenfreno total y lo genital son cambiados por animales que luchan entre ellos. Por cierto que también aparecen las jerarquías. Don Carnal es quien comanda su ejército de bestias y La Cuaresma a su vez capitanea a moluscos y ballenas.

El recurso para apoderarse de lo carnalesco es precisamente otra visión de lo cómico

²⁴ Mijail Bajtin, *op. cit.* pág. 25.

que no necesariamente tiene que ser vulgar: la parodia. Pero esta es otro tipo de parodia. En primer lugar está parodiando a otra parodia; y segundo, esta parodia no tiene vulgaridad. Se basa en lo carnal, tratando por medio de los animales que éste se mantenga en su sentido más literal o físico. Al mismo tiempo también está basado en lo grotesco: las batallas, el ver pelear animales y comida.

La realidad es transfigurada y reinterpretada en el curso del carnaval. Los principios básicos que ordenan la vida comunitaria son borrados y existe libertad total para crear, para degradar, para estar alegre, para beber y para transgredir la otra vida: la de todos los días. El valor que tiene el fragmento *De la pelea que ovo Don carnal con la Cuaresma* se hace evidente cuando podemos observar que en la parodia del carnaval salen a relucir recursos y concepciones de la propia cultura popular.

Juan Ruiz plantea lo carnavalesco con la idea de que no haya una realidad básica y permanente. Acepta la posibilidad de reinterpretar la realidad, pero a la vez está transfigurando su propia realidad, transfigura la realidad del carnaval; lejos de querer señalar a lo carnavalesco le confecciona una versión literaria no exenta de lo grotesco, lo cómico y lo fantástico.

Acerca del traslado de lo carnavalesco al terreno paródico de la iglesia (las fábulas y el uso de animales y personajes ficticios para establecer alegorías), podemos decir que mientras el terreno de lo eclesiástico sea también permeado por elementos de la cultura popular, el intercambio y la reconciliación de estas dos expresiones es posible justo porque, como se dijo, prolonga el diálogo entre estas dos tendencias.

3.4 Ambigüedad

Señalar el uso de la alegoría y las contradicciones entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, nos permite advertir los diversos sentidos que el autor puede sugerir en el *Libro*. El problema es, por lo tanto, la relación entre la predicación y el discurso, en otras palabras, el *sentido de la prédica*, en especial el significado de locura, que es el elemento que *no quisiera* explicarse, pero que termina siendo el elemento central que entra en oposición al *buen amor*. En este sentido, el reto principal es determinar el significado que tiene la *locura* en el *Libro*, meta que además permitirá ver las estrategias que permiten a Juan Ruiz *ampliar* el significado de su obra mediante el uso de la ambigüedad como procedimiento para lograr la multiplicidad de sentidos.

Para la interpretación se han desarrollado explicaciones que ya no orientan sus propósitos hacia una explicación unívoca de la obra, por el contrario, se ha intentado ver en los diferentes contrapuntos de la obra una estética propia del autor a partir de la cual estaría proponiendo más de un sentido. Se ha propuesto la *ambigüedad* o la *ambivalencia*²⁵ como un aspecto que le permite al autor sugerir múltiples sentidos. Esta característica del *Libro*, es constante a lo largo de lo que estamos considerando el *exordio*, que está construido, en su mayor parte, bajo la forma de literatura litúrgica y doctrinal cristiana, así como por la constante y conspicua invitación a interpretar y a encontrar diversos sentidos. Es en este sentido que las junturas pueden ser la clave, es la peculiar manera de *editar* la que puede arrojar datos sobre el sentido en que un fragmento se relaciona con el otro.

Otros combinan “intención polisémica” y búsqueda –quizá mítica – de UN

²⁵ Jacques Joset, *Nuevas Investigaciones sobre el “Libro de Buen Amor”*, Cátedra, Madrid, 1988; Graciela Cándano Fierro, *La Espina y la Rosa. La ambivalencia en torno al ‘dogma’ y al ‘instinto’ en el Libro de buen amor*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990. Entre muchos otros autores que retoman estos aspectos del arte de Juan Ruiz.

modelo a Juan Ruiz, como si este hubiera sido incapaz de inventar una estructura nueva por incorporación de varios moldes textuales preconstruidos a la manera de tantas construcciones del gótico flamígero que conglomeran diversas formas arquitectónicas y decorativas en una exhuberancia festiva. No veo que los historiadores del arte se empeñen en buscar EL modelo de la catedral de Palencia (digo esta ciudad porque comenzó a edificarse en 1321 y, por tanto, es contemporánea del Arcipreste): saben que es inútil. Temo mucho que leer el Libro de buen amor como una “re-escritura”, ambigua o no, de las Confesiones de San Agustín y rastrear en él huellas agustinianas por doquier resulte un tanto vano. Tanto más cuanto que, como ya he dicho –Juan Ruiz tenía a mano modelos (insisto en el plural) diseminados en las literaturas medievales de forma autobiográfica en latín y en lenguas vernaculares. Realmente esas obras actuaron más bien como impulsos que como verdaderos modelos (incluso en el plural) para un Arcipreste que creó de nuevo un irrepetible microcosmos de palabras. Su creación, de hecho, no fue imitada porque era inimitable: un caldo de culturas siempre es único.²⁶

Y es precisamente la búsqueda de esa lógica de incorporación la que nos exige ir más allá, no podemos ignorar, por otro lado, que el ordenamiento que conocemos no es necesariamente el que diera el arcipreste. Tanto los fragmentos iniciales, como los finales, aparecen exclusivamente en el manuscrito S y se supone además que es una versión posterior. Sin embargo, el texto ofrece al lector ciertos “lineamientos” para su *entendimiento*, lo que podría hacernos suponer que sí hay, para la mayor parte de la obra, una consecución determinada por el autor, y que no es sólo una *sumatoria* o interpolación de “piezas sueltas”. “La estructura básica del *Libro* es un marco narrativo que admite la interpolación de piezas sueltas de diversos tipos, de digresiones y de comentarios por el autor. Es una estructura flexible, que admite modificaciones o sustituciones según se le antoje al autor efectuar cambios”.²⁷

En relación con la intencionada ambigüedad, ciertamente resulta una característica clave para adentrarse en la multiplicidad de intenciones y significados arrojados por el *Libro* a lo largo de su lectura, sin embargo, esto tampoco deja claro cómo hemos de “entender” este ordenamiento de textos sin que resulte un compendio de trabajos sueltos, toda vez que la

²⁶ Jaques Joset, op. cit. pág. 68.

²⁷ G.B Gybbon-Monypenny, “Introducción” Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Madrid. Clásicos Castalia, 1988 pág. 29.

ambigüedad que se reconoce no se refiere sólo a las consecuciones de los fragmentos, sino a las contradicciones internas de los diferentes discursos. Particularmente, la multiplicación de sentidos se lograba a través de cuatro maneras: 1) *sensus* histórico o literal; 2) *sensus tropologicus*, o de la corrección moral (místico o abierto); 3) *sensus allegoricus*, un sentido que se desarrolla paralelo al literal; y 4) *sensus anagogicus*.²⁸ El sentido moral del *Libro* es precisamente lo que constantemente es presentado en un sentido no habitual, la ambigüedad del uso del *exemplum*, deja indeterminado el sentido del *verdadero* mensaje. El sentido alegórico *amplía* a su vez el sentido del discurso al dotar de personificaciones que sitúan al lector en un ámbito de interpretación que el lector oyente reconoce, pero que lejos de llevarlo a una interpretación concreta, se encuentra con un horizonte de posibles interpretaciones de *enigmas* donde el plano alegórico no puede ser develado con claridad, con lo que el sentido tropológico o moral queda ambiguo. Sin embargo todo esto se deriva, en el caso del *Libro*, de una *referencia* inicial a la iluminación divina —*Intelectum tibi dabo...*— con lo que el sentido anagógico estaría incorporado a este esquema de multiplicación de significados.

Jaques Joset señala dos tipos de métodos de aproximación para la exégesis que devede las ambigüedades en el LBA: 1) Por alternancia y antítesis de pasajes o contrastación de valores semánticos e ideológicos, y 2) Por superposición de niveles de significación o polisemia.²⁹

La alternancia de los pasajes en este caso es el que se ajusta a nuestra necesidad de señalar la congruencia del texto retórico respecto a su sentido. Es significativo que al terminar la pelea entre Carnal y Cuaresma, venga otro tipo de penitencia: una enfocada no sólo a oponerse a los desmanes de Carnal: *De la penitencia quel fraile dio a don Carnal e de commo el pecador se debe confessar, e quien ha poder de lo absolver. (c.*

²⁸ Harry Caplan, *op. cit.*, pág. 283.

²⁹ Jaques Joset. *op. cit.*, pág. 82.

1128-1172), sino que se insista en el hecho de quién tiene autoridad moral para perdonar este tipo de excesos de la carne. Aunque parece que Juan Ruiz se adscribe al discurso hegemónico al decir que sólo la alta clerecía puede hacerlo, vemos que: “*Muchos clérigos simples, que non son tan letrados, / oyen de penitencia a todos los errados; / quier a sus parrochianos, quier a otros culpados, / a todos los absuelven de todos sus pecados*”(c. 1144); es relevante el hecho de que se descalifica a una buena parte de la clerecía por ser ellos también pecadores: “*En sto yerran mucho, que lo non pueden fazer; / de lo que fazer non pueden non se deven entremeter; / si el çiego al çiego adiestra, o lo quier traer, / en la foya dan entrambos e dentro van caer.*” (c. 1145). Pero mucho más enigmático es que tras esto los estamentos se disputen la posibilidad de hospedar a amor, incluido el estamento de los oradores en *DE CÓMO DON AMOR E DON CARNAL VENIERON E LOS SALIERON A RRESÇEBIR*; episodio donde se hace una parodia del Domingo de Resurrección.

Vimos además cómo hay contraste entre la larga defensa de la razón del Arcipreste en la disputa con Amor, y lo que realmente ejecuta en el siguiente momento de la *elocutio*: acepta los consejos de Amor y Venus y recurre a los servicios de Trotacoventos para finalmente lograr el amor carnal. Tanto las disputas, como los periodos homiléticos, hacen circular las personificaciones de manera que le den voz a los argumentos en favor de uno y otro discurso, pero irremediabilmente la acción del Arcipreste y del mundo llegan al *loco amor*. El discurso hegemónico está planteado, desarrollado, pero su concreción anecdótica en la experiencia del Arcipreste en particular y de la clerecía en general es ambigua.

CAPÍTULO IV

Entendimiento y Locura en el *Libro de buen amor*

El sabio vençer al loco con seso no es tan poco:
con los cuerdos estar cuerdo, con lo locos fazer se loco;
el cuerdo non enloquece por fablar al rroça poco;
yo lo piensso en mi pandero muchas veçes que lo toco. (c. 729)

4.1 Predicación y literatura.

La predicación cristiana tuvo como reto encontrar los puntos de encuentro entre las tradiciones religiosas para *construir* un relato propio para la cristiandad europea. Dado que lo que se construyen son discursos, los métodos para reconstruir explicaciones sobre lo que es el bien y el mal dependen de el proceso de acoplamiento entre la antigua retórica clásica retomada por los padres de la iglesia y retórica cristiana de las escolásticas de san Agustín y Santo Tomás.

Juan Ruiz retoma ambas tradiciones recogiendo la experiencia tanto de la retórica clásica y su aplicación al problema del amor *cupiditas*; como de la predicación cristiana y su discurso moral de orígenes maniqueos en el que permanece una constante confrontación entre la fuerza del bien y el mal—*cupiditas / caritas*—. Por otra parte, y como elemento que puede conjugar ambas tendencias, está también la tendencia a popularizar y humanizar esta suprema bondad, el *amor* de Dios, el amor fraternal: la vida de los santos representa la posibilidad de que esa bondad resida en lo humano, en otras palabras, aquella promesa de llenarse de ese amor al final de la vida, para algunos “santos” es posible estando en el mundo: lo carnal se diviniza, el ejemplo radical es la ascensión de María.

Amar se convierte ahora en una acción pasiva, una acción de transformación. Eros buscaba sobrepasarse hasta el infinito. El amor cristiano es la obediencia en el presente. Porque amar a Dios es obedecer a Dios, al Dios que nos ordena amarnos los unos a los otros.¹

El otro lado de esa “pasión” es la “trascendencia” no a través del amor de Dios, *caritas*, sino de otra pasión amorosa que se opone a este ordenamiento lógico: la posesión: “Los griegos, en cambio, eran conscientes de que no hay saber alguno que no sea un don divino, así como también sabían que toda manifestación de poder proviene de los dioses. Locura y sabiduría están inextricablemente unidas. *La locura es la matriz de la sabiduría*”.² Vale decir que en este sentido, el orden, el discurso verdadero, no es el que se impone desde la explicación hegemónica que en este caso es el discurso del amor de Dios como el verdadero amor, el amor racional, al que se llega a través del entendimiento; su contrario sólo puede ser la locura: el *loco amor*.

La tradición en la que pervive este amor natural, terrenal y pasional es el amor “sacrificado”, el vasallo de amor es el héroe de un amor ilegítimo que se caracteriza por “resistir” a la pasión amorosa carnal para mantenerse en una permanente posibilidad de trasgresión de las normas morales que rigen el comportamiento sexual. Es el juego de la seducción, su retórica, pero no su práctica. Así, en la literatura medieval, el relato amoroso se caracteriza por una trasgresión discursiva inicial, que se convierte en una permanente tentación a la cual hay que resistir, se convierte en el proceso de redención y perdón del pecado:

¹ Denis de Rougemont, *Amor y occidente*, México, CONACULTA, 2001, pág. 71.

² Luis Alberto Ayala Blanco, *El silencio de los dioses*, México, Sexto Piso, 2004, pág. 71.

el propio Arcipreste lo recupera, *porque es umanal cosa el pecar*, lo importante es recomponer racionalmente el camino para resistir al amor pasional que está fuera del entendimiento: el loco amor.

Juan Ruiz señala formalmente las normas y los límites del comportamiento cristiano, sin embargo, al ponerlas en acción mediante las experiencias del Arcipreste, las situaciones sitúan al personaje en el ámbito del pecado. Pareciera entonces que se trata de mostrar cómo se puede tener voluntad y entendimiento incluso para romper las reglas morales, resultando a veces más importante pensar en la forma de lograr los objetivos amorosos, que siquiera advertir que se está pecando.

Desarrolla con esto este otro sentido *alegórico*, licencia que se da a partir de la aplicación de técnicas predicadoras que otrora servían para conmovir y atemorizar a los pecadores; el humor deja llegar al aspecto emotivo del lector o escucha, que lleva la situación moral a otras realidades; este discurso es una ética del pensamiento que pone en el centro de su discusión a la voluntad, pero ya no es sólo una advertencia que pretenda atemorizar, por el contrario, incita a la risa. Los sentidos de este humor no sólo parecen celebrar la alegría del secreto de lo sexual, sino que se regocija de la *inquietante indeterminación* que conlleva la condición humana que, por un lado, siente deseos e impulsos propios de su naturaleza; mientras que por el otro, confronta a ésta el compromiso social y espiritual de no transgredir las normas morales establecidas para controlar precisamente esos impulsos. En otras palabras, la voluntad y el libre albedrío, este

último como concesión de Dios, combaten por establecerse como móvil de la acción, utilizando ambos las herramientas del entendimiento.

Para San Agustín, y en general para el pensamiento medieval, sólo hay una voluntad, la voluntad de Dios, que es el origen de todo. Esta voluntad se desdobra en el mundo a través del hombre, o más precisamente, a través de las almas de los hombres. El alma humana es voluntad de Dios manifestada en el mundo. Por tanto toda acción bondadosa es acción de Dios que a través de hombre se manifiesta en el mundo. Para que esta manifestación pueda darse el alma posee tres cualidades: memoria, entendimiento y voluntad. La calidad de esta voluntad es determinada por el temor a Dios, es decir, por el respeto que se genera a partir del entendimiento humano de la gracia divina. Temer (respetar) a Dios, genera buena voluntad (*recta voluntas*); a su vez la capacidad de entender está dada por la capacidad de recordar, el temor proviene del recuerdo.

Preludiando las reflexiones metafísicas de Descartes, San Bernando hace del libre albedrío humano la imagen por excelencia de Dios, pues siendo tal su naturaleza que no se le puede disminuir sin destruirlo, está en nosotros como una perfección inadmisibile, eterna en cierto modo, y semejante a la de Dios mismo. San Agustín, por el contrario, insiste más bien sobre la eminente dignidad del pensamiento, abierto a la iluminación de las ideas divinas, y a ese contacto inmediato del intelecto con Dios es al que la escuela agustiniana vinculará de preferencia la noción de imagen.”³

Pero, ¿qué genera la mala voluntad? Si la buena voluntad se genera del temor a Dios, es decir, de la capacidad de *querer* ir en el mismo sentido que Dios; la *mala*

³ Étienne Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, Rialp, 1981, pág. 215-216.

voluntad tiene que generarse de la incapacidad para *querer* seguir ese sentido, de seguir el sentido de lo *mundano*.

Para San Agustín, sólo se puede disfrutar por sí mismo a Dios y, por consiguiente, todo lo demás que existe en el universo debe emplearse para alcanzar la meta de unión con Dios. El equivocarse acerca de esta determinación y tratar de disfrutar algo, como la riqueza o el placer, por sí mismos, es lo que denomina pecado, o estar separado de Dios.⁴

Si la buena voluntad es manifestación de la voluntad de Dios en el mundo, la mala voluntad es el propio mundo manifestándose, es decir es la manifestación de lo natural. Lo natural del hombre es su cuerpo; es lo que se opone al alma que es permanente y etérea, el cuerpo es finito y material. La gran discusión que esto genera es si es posible que lo finito y material, es decir, carne, cuerpo, naturaleza; generen voluntad; en otras palabras, si hay *voluntad natural*, una *voluntad loca*.

4.1.1 Libre albedrío o determinación.

Si bien las oposiciones que se manifiestan en el *Libro* dejan ver que hay dos maneras de *entender* el libre albedrío: como voluntad de Dios, o como voluntad natural, también es cierto que ya se habían podido conciliar ambas posiciones: el papel de Dios respecto al libre albedrío es pasivo, pero ya sabe cómo van a comportarse los hombres. La historia de las voluntades de los hombres están determinadas, ellos deciden qué hacer, Dios es sólo un espectador:

⁴ Murphy James, *La retórica en la Edad Media*, México, FCE, 1986, pág. 296.

“[...] quiero recordar el gran libro de Boecio De consolatione philosophiae, que Dante sin duda leyó y releyó, como leyó o releyó toda la literatura de la Edad Media. Boecio, llamado el último romano, el senador Boecio, imagina un espectador de una carrera de caballos.

El espectador está en el hipódromo y ve, desde su palco, los caballos y la partida, las vicisitudes de la carrera, la llegada de uno de los caballos a la meta, todo sucesivamente. Pero Boecio imagina otro espectador. Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios. Dios ve toda la carrera, ve en un solo instante eterno, en su instantánea eternidad, la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada. Todo lo ve de un solo vistazo y de igual modo ve toda la historia universal. Así Boecio salva las dos nociones: la idea del libre albedrío y la idea de la Providencia. De igual modo que el espectador ve toda la carrera y no influye en ella (salvo que la ve sucesivamente), Dios ve toda la carrera desde la cuna hasta la sepultura. No influye en lo que hacemos, nosotros obramos libremente, pero Dios ya sabe —Dios ya sabe en este momento, digamos— nuestro destino final. Dios ve así la historia universal, lo que sucede a la historia universal; ve todo eso en un espléndido, vertiginoso instante que es la eternidad.”⁵

Sin embargo este papel activo del hombre, el uso de su intelecto, está determinado, precisamente por el amor de Dios (*cupiditas*), lo que hace que la reflexión en el *Libro* se haga por demás compleja pues como vimos se parte de la concepción agustiana de voluntad, lo que determina una perspectiva hegemónica respecto al mundo.

Hay que ordenar la voluntad libre a ese bien que es Dios, el único amable completamente por sí mismo. Y, como Dios es amor, la vida moral es el ejercicio de la caridad, o amor a Dios y al prójimo, venciendo al amor propio y de las cosas terrenas (la *cupiditas*) hasta el desprecio de sí mismo [...] Por tanto, el motor de la vida virtuosa es la voluntad, el amor ejercido en el horizonte de la libertad y la gracia. La misma libertad sólo es plena por la acción de la gracia; es decir, aunque el hombre tiene albedrío, necesita de la gracia para tener verdadera libertad, en la cual evite el mal al que está inclinado [porque es umanal cosa pecar]⁶

⁵ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México, FCE, 1980. pág. 36-37.

⁶ Mauricio Beuchot, *Manual de historia de la filosofía medieval*, México, JUS, 2004, pág. 28.

Será el pensamiento de Santo Tomás lo que liberará de la *gracia divina* la manera en que se concibe el pensamiento del hombre, será ahora una capacidad propia que le permite hacerse del mundo con sus propias herramientas gnoseológicas. La concepción tomista del hombre, extiende los ámbitos a partir de los cuales la razón tiene su origen; no es sólo Dios el origen de la fuerza vital y la luz que enciende el *intellectum* de los hombres, hay una fuerza propia, una potencia *natural* que le permite al hombre ser un agente activo en su proceso gnoseológico: la fuerza del entendimiento es una característica de las habilidades propias del hombre, con lo que se establece el primer paso para diferenciar la voluntad divina y la voluntad natural. La divinidad otorga el pensamiento que, por su origen divino, es la razón de Dios y por lo tanto actuar con el entendimiento es actuar en función de lo que la divinidad respalda a través de la manifestación de su voluntad en el hombre, de acuerdo con San Agustín; sin embargo ahora se manifiesta otra fuerza que ya tiene, y ya considera que el *entendimiento* es una habilidad *natural* del hombre. Con esto es posible que la naturaleza, las necesidades naturales del hombre, controlen su pensamiento y por lo tanto su *entendimiento*.

La doctrina de Santo Tomás, cuya infinita riqueza y maravilloso orden no se reflejan sino a lo largo de un estudio directo, presentaba, pues, a los ojos de sus contemporáneos un carácter de indiscutible novedad.[...] En primer lugar, se invita a la razón a abstenerse de determinadas especulaciones; se le hace saber que su intervención en las cuestiones teológicas más elevadas no puede sino comprometerla en la causa que defiende. A continuación se arranca a la razón humana la dulce ilusión de que conoce las cosas en sus razones eternas y ya no le habla de esa íntima presencia y de esa consoladora voz interior de su Dios. Con objeto de impedirle con más seguridad esos vuelos, a los que ya no tiene derecho, se la vincula al cuerpo, del que es directamente forma; por hiriente que pudiera parecer, a primera vista, este pensamiento, hay que resignarse a no escatimarle el contacto

inmediato con el cuerpo y renunciar a las formas intermedias que la separaban de él.⁷

Además esto contribuirá a recuperar el conocimiento de sí mismo y de su naturaleza. El hombre podrá asomarse a su interior y pensar en sus deseos en términos de naturaleza, la moralidad se transforma en tanto que el ámbito divino se aleja del ámbito mundano. El “conócete a ti mismo” de Sócrates encuentra nuevamente eco en la cultura medieval.

De todos los casos que la filosofía cristiana pueda tener que considerar, éste sigue siendo el más abierto al reproche que se le hace de confundir el orden filosófico con el religioso. Sin embargo, del Oráculo de Delfos recogió Sócrates el célebre precepto: “Conócete a ti mismo”, y el Oráculo no enseñaba filosofía. Al interpretar Sócrates esta orden como un programa y un método, Sócrates proponía a sus sucesores que trabajaran por conocerse para hacerse mejores.⁸

El instrumento de interpretación sobre sí mismo sería en la antigüedad no una ciencia de la *psique*, sino una motivación dada por una *adivinación* del Oráculo de Delfos, el “hacerse mejores” consistía en poner atención a los momentos en que la *inmediatez* dejara que los dioses se manifestaran a través de los hombres cuando éstos son poseídos por los primeros. Por supuesto que en el contexto de la filosofía medieval la manifestación de la influencia de los dioses antiguos no sería aceptada como una verdad; pero sí son pensadas como fuerzas que habitan el *mundo* y que dan cuenta de los deseos del hombre, de la sabiduría antigua y de la adivinación. De hecho el propio Santo Tomás explicaba la determinación de los

⁷ Etienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo IV*, Madrid, Gredos, 1999, pág. 527.

⁸ Etienne Gilson, 1981, *op. cit.*, pág. 213-214.

astros sobre los hombres en términos en los que esa búsqueda de la expresión de la naturaleza en el hombre lo remite al cuerpo y a la *semilla* no divina en la que finalmente se despliega su acción: “Para santo Tomás, el semen es un receptor del poder de los astros por medio de los cuales Dios ejerce su acción sobre el mundo”.⁹ Sin embargo esta acción es ejecutada por el hombre y puede ir a contracorriente de lo que prescribe la Divinidad. Los astros, la determinación del futuro comienza a estar en manos del hombre, o bien, el hombre redescubre en los dioses antiguos, la explicación sobre la pasión como una potencia que se apodera del alma de los hombres y los desvía, sin embargo esa potencia es la propia naturaleza, *el mundo*, manifestándose en el hombre como deseo sexual. Cuestión que ya abordaba el Arcipreste en el discurso sobre *las constelaciones y los planetas en que los hombres nacen y sobre los cinco sabios naturales*:

Como dize el sabio, cosa dura e fuerte

Es dexar la costunbre, el fado e la suerte;

La costunbre es otra natura, çierta mente;

Apenas non se pierde fasta que viene la muerte. (c. 166)

Sería la retórica, a través de la alegoría, donde las potencias divinas se convierten en personificaciones que influyen en los protagonistas de las aventuras amorosas de la literatura cortesana. Como ya lo vimos, el método alegórico dará la oportunidad de recuperar el otro tipo de amor, *cupiditas*, dentro de su discurso; además incorporando la retórica antigua que precisamente va en sentido contrario de la concepción del entendimiento y amor agustinianos: si el *ars praedicandi*

⁹ Danielle Jacquart y Claude Thomasset, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor Universitaria, 1989, pág. 55.

agustiniano busca que por medio de la voluntad se encuentre el entendimiento, y con ello se tenga *caritas* para estar dentro de la “acción de la gracia”; esta otra preceptiva retórica, la del *ars amandi*, encuentra al final de su proceso precisamente el amor contrario: *cupiditas*.

Lo que tenemos frente a nosotros es la confrontación de libre albedrío y el determinismo. Cuestión que ya había señalado Richard Kinkade precisamente refiriéndose a al “terminología” del prólogo del *Libro*. Sobre todo observa cómo estas dos maneras de entender al amor y el entendimiento, a final de cuentas, dejan ver dos aspectos de la naturaleza del hombre: “It is immediatly evident that Juan Ruiz’ terminology refers, in the prologue, to the dual physical and spiritual nature of man and to that third exclusively human aspect, the will, or intermediary between these two worlds.”¹⁰ Como vimos en el capítulo pasado, la adscripción literal del Arcipreste es la hegemónica: entre estas dos alternativas habrá que escoger, con el entendimiento, el buen amor de Dios; sin embargo abre el asunto mucho más, no sólo en el prólogo, sino en todo el *Libro* a que ese entendimiento sea usado *locamente*. “Man lacks divine revelation or guidance because his thoughts are preoccupied with sin, yet Juan Ruiz is going to give him more sinful things to think about!”¹¹ Lo que no parece ser algo que tenga que entenderse como un mensaje explícito en la obra, sino como una continua sugerencia que, como vimos, comienza en el prólogo y se prolonga en el libro, la propuesta de la ambigüedad y de la continua interpretación de un problema que no tiene porque cerrarse.

¹⁰ Richard P. Kinkade, “Intellectum tibi dabo...: The function of free will in the *Libro de buen amor*”, BHS, N. 3, Vol. 47 (1947) pp. 195-315, pág. 301.

¹¹ *Ibid*, pág. 308.

Those who learn *loco amor* from it [el *Libro*] would be the untempered souls who seek corporeal pleasure over the leasure of spiritual truth. In this way ambiguity becomes consustantial with the Archiprest's ethics, And, indeed, as he tell us, his work may offer us both a treatise on *loco amor* and *buen amor*, the road to salvation or the one to damnation depending upon our disposition — depending, as it were, upon what is already in aour hearts. [E así este mi libro a todo omne o mugger, al cuerdo e al non cuerdo...]¹²

Eso nos remite otra vez a la invitación del Arcipreste a interpretar, pero también indirectamente al uso del entendimiento más allá de la concepción agustiniana en la que la parte activa es la parte divina. Al ponernos alternativas, Juan Ruiz nos pone ante la disyuntiva de escoger, y por lo tanto de pensar qué hacer, la decisión es nuestra, se trata de un uso del libre albedrío en el que la divinidad no tiene responsabilidad:

Juan Ruiz sees that people are easily distracted and discourage and may, as the protagonist of the *Libro*, fail more than they succeed. Like that frustrated lover, they must be constantly reminded to exercise *entendimiento* and *voluntad*. Stories like those of the *Libro de buen amor* serve this propose. Trough hearing them or reading them people may learn by comparing them with their own experiences and perceptions.¹³

Pero la concepción del libre albedrío y su doble funcionamiento también es válido para al retórica, a partir de aquí también se establece la confrontación directa entre *ars praedicandi* y *ars amandi*.

¹² E. Michael Gerli, “*Recta voluntas est bonus amor*: St. Augustine and the didactic structure of the *Libro de buen amor*”, en *RP*, Vol. XXXV, no. 3, February, 1982. pp. 501-509. pág. 507.

¹³ Margaret Parker, “*Pensat qué fagades*’: Individual Responsibility in the *Libro de Buen amor*.”, en *RQ*, Vol. 35, No. 1, February (1988), pp. 39-50. pág. 46.

4.1.2 *Ars amandi*, amor y retórica

Como vimos, la retórica en la Edad Media debía servir para la trasmisión de los valores cristianos y para que la Verdad tuviera actualidad en el mundo, el otro tipo de retórica, la retórica que desde Platón se condenara, la retórica de la persuasión y la seducción seguía, en apariencia, censurada, sólo había una retórica *verdadera*:

A san Agustín le interesa unir de modo humano el propósito didáctico del catequista —el orador— con la capacidad de aprender del “oyente”. Un ejemplo para ilustrar: en el capítulo XV, dice que dada la interacción recíproca entre el orador y el oyente —cada ser humano está afectando al otro durante el acto retórico—, existe un nivel de comunicación en el cual ninguno de ellos se le puede calificar de “experto”. Esto es, no hay técnica ni capacidad retórica que se pueda aprender (o enseñar) para que un corazón humano pueda hablar a otro.

Por tanto, sólo el amor cristiano (*caritas*) puede procurar esta interconexión: en ciertos aspectos se trata de un concepto más elaborado que el *ethos* de Aristóteles, porque implica la humanidad innata tanto del orador como del oyente. Además, puesto que, según Jesucristo, debemos *amar* a todos los hombres, se sigue naturalmente que nuestro amor nos impone la obligación de comunicarnos con nuestros prójimos.¹⁴

Pero la existencia de otro amor, que ya el propio Platón anunciaba, y del que Ovidio hiciera un *ars* retórico, toma su lugar en la historia para que la confrontación entre entendimiento y locura —aquí como sabiduría—, sea también la confrontación entre la retórica de la verdad y la retórica de la seducción donde la mentira es un recurso. Esta retórica es la retórica del amor cortés.

“Sóc.— ‘Que , en efecto, el amor es un deseo está claro para todos, y que también los que no aman desean a los bellos, lo sabemos. ¿En qué vamos a distinguir, entonces, al que ama del que no? Conviene, pues,

¹⁴ James Murphy, *op. cit.*, pág. 297.

tener presente que en cada uno de nosotros hay dos principios que nos rigen y conducen, a los que seguimos a donde llevarnos quieran. Uno de ellos es un deseo natural de gozo, otro es una opinión adquirida, que tiende a lo mejor. Las dos coinciden unas veces; pero, otras, disienten y se revelan, y unas veces domina una y otras otra. Si es la opinión la que, reflexionando con el lenguaje, paso a paso, nos lleva y nos domina en vistas de lo mejor, entonces ese dominio tiene nombre de sensatez. Si por el contrario, es el deseo el que, atolondrada y desordenadamente, nos tira hacia el placer, y llega a predominar en nosotros, a este predominio se la ha puesto el nombre de desenfreno.¹⁵

Es este desenfreno en el que Amor y Venus encuentran al Arcipreste. Si bien hay un discurso moral que motiva al Arcipreste a confrontar a don Amor con los pecados que éste causa, lo que anima esta enumeración de pecados es el dolor y la conciencia de estar poseído por una fuerza externa. “Tal es el amor platónico: ‘delirio divino’, arrebatado del alma, **locura**, y suprema razón”¹⁶; es un *endiosamiento* que sacrifica la razón y la medida. El individuo se encuentra *poseído* por los dioses del amor y con ello se asume que actúa en función de las potencias que lo invaden y que se apoderan de su voluntad. Ya no está con Dios, está alejado de éste tras haber sido seducido por el ánimo de satisfacer sus necesidades sexuales naturales; que en caso del *Libro* es más evidente al ser la víctima de Amor y Venus un presbítero cristiano: el Arcipreste.

El *loco* amor lleva al Arcipreste a buscar el amor de las dueñas, pero para lograr el amor de las dueñas es necesario ser medido, es necesario además tener las condiciones necesarias para que los objetivos se concreten, dice don *Amor*. El *amor loco*, es el amor sin seso, pero para lograr satisfacer ese deseo hace falta usar el entendimiento. El *ars praedicandi*, como perceptiva al servicio de la

¹⁵ Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1997. págs. 229-330.

¹⁶ Denis de Rougemont, *op. cit.*, pág. 63.

doctrina, es una vía para que por medio del entendimiento se logre resistir al pecado; pero este entendimiento puede ser usado para lograr algo que está mal elegido. Es decir, si con el propio entendimiento has escogido ya el mal camino, con este mismo se pueden lograr los objetivos, no es ya una retórica del buen amor, es ya la retórica del amor *maniaco* platónico, del loco amor: el *ars amandi*; que el propio Juan Ruiz introduce en el *Libro*. Los consejos de don Amor para conseguir el favor de la amada —que en ocasiones es su amor espiritual como con doña Garoza, y en otras es amor carnal, como con Endrina— son razones que tienen que ver con elegir bien a la amada, darle dinero, joyas y dulces; ser considerado, hablarle con dulzura y ponerle atención. Además es una aplicación utilitaria del *intellectum*, que es usado como herramienta para lograr fines terrenales, en franca contradicción con lo expuesto literalmente en el prólogo.

Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,
en él fallaras fablas que le ove yo mostrado:
muchas buenas maneras para enamorado;
Pánfilo e Nasón, yo los ove castigado (c. 429)

Sin embargo el *ars amandi* aparece como la retórica del amor, más no su práctica, este será el doble engaño del Arcipreste. Rougemont relata que la tradición trovadoresca de *leys d'amors*, si bien en un sentido se contrapone al *buen amor de Dios*, esta sigue siendo una retórica:

“...jamás retórica alguna fue tan exaltada y fervorosa. Exalta el amor fuera del matrimonio, ya que el matrimonio no significa más que la

unión de los cuerpos, mientras que el ‘amor’, eros supremo, es el arranque del alma hacia la unión luminosa más allá de todo amor posible en esta vida”.¹⁷

Si en el amor cortés la consumación del amor carnal es algo que no se concreta, el vehículo para que se concrete, en el caso el *Libro*, será precisamente usar el *ars amandi* como discurso del amor. Es un “feudalismo de amor” en el que el amante se somete, se pone a las “órdenes” de la amada y al orden de la *leys d’amors*; quiero decir con esto, que el amor cortés, en tanto retórica, es otro orden en el que a final de cuentas el adulterio y la cortesía, sus momentos de transgresión, se someten a su característica de “religión de amor” y de discurso ordenado: *ars*.

En todos los tus fechos, en fablar e en ál,
Escoge la mesura e lo que es cumunal;
Commo en todas las cosas poner mesura val,
Así sin la mesura todo pareçé mal (c. 553).

Mesura que ha sido antes contrastada con el desorden discursivo, con habladuría sin seso, con un parloteo que no tiene el orden de la retórica, con la locura:

Quien muy aína fabla, ninguno non lo entiende;
Quien fabla muy paso, enoja se quien le atiende.
El grant arrebatamiento con locura contiene;
El mucho vagaroso de torpe non se defiende (c. 551).

¹⁷ *Ibid*, págs. 78-79.

La mesura debe venir además reforzada por perseverancia, que es la carencia de don Melón, según acusa Venus, luego de que él sufre ya el dolor de su primer rechazo:

Non te espantes de ella por su mala rrespuesta

Con arte y con serviçio ella la dará apuesta;

Que siguiendo e sirviendo en este coidado es puesta;

El omne muco cavando la grand peña acuesta (c. 613)

Perseverancia y mesura que se ajustan a una serie de procedimientos que tiene que ver con el servicio a la amada, pues, “sirviendo el amor creçe” (c. 611a) Trabajo, arte, oficio y sapiencia: “Los logares a do suele cada día usar, /aquellos tú mucho a menudo andar (c. 624c,d) Andar sus caminos es ir en una búsqueda que si bien quiere alcanzar objetivos *locos*, implican seguir un programa. Es una preceptiva que requiere además que el galanteo sea *premeditadamente* agradable pues “Quiere la muger al omne alegre por amigo (c. 626b). Además es necesario, más allá que haya amor, que el sufrimiento del amante sea notoriamente expresado para que se garantice que la *muger* los advierta: “non olvides los suspiros, en esto sey engañoso (c. 627c).

Es una retórica porque se sitúa en la poesía trovadoresca, que Juan Ruiz, nos dice arriba, practica —*yo lo piensso en mi pandero muchas veçes que lo toco*—, pero que a él, ese orden, lo lleva a la locura.

Para todas las mugeres tu amor non conviene:
non quieras amar dueñas que a ti non aviene;
es un amor baldío, de grand locura viene;
siempre será mesquino quien amor vano tiene (c. 428)

Se distancia de Baco y el vino, de la falta de medida, de los excesos, pues esto lo llevará a la pérdida de seso: “al que demás lo bebe, saca lo de cordura: / toda maldad del mundo fase, e toda locura” (c. 548c,d).

Al pasar al ámbito trovadoresco, pasa también de lo “cortés”, es decir, del ámbito de la Corte, al ámbito popular, donde yace lo pagano y lo carnal; y donde en la Edad Media residía parte de esa sabiduría primigenia que no se escribía, una sabiduría natural que no es entendimiento sino locura.

...tanto más bello es la *manía* que la sensatez, pues una la envían los dioses, y la otra es cosa de los hombres” que además de adivinación es purificación, para conseguir la salud (iniciación); el “tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas” o sea la inspiración. [...] Así pues, no tenemos por qué asustarnos, ni dejarnos conturbar por palabras que nos angustien al afirmar que haya que preferir al amigo sensato y no al insensato.¹⁸

Y aquí es, precisamente donde el concepto de *locura*, le permite a Juan Ruiz volver ambiguo los discursos, pues se refugia en un reducto de la antigüedad donde el pensamiento es lo que los hombres desean, la *posesión de los hombres por los dioses*. En el ámbito medieval, los dioses como Amor y Venus, son

¹⁸ Platón, *op. cit.* págs. 342-343.

consejeros que como autoridades del pasado, dan *castigos* a los infortunados vasallos de amor; pero estos consejos son ya parte de una *ars* que ha tendido una serie de reglas y procedimientos a seguir. Sin embargo Juan Ruiz advierte que en el ámbito de lo cotidiano y lo popular está el reducto de la *praxis* del loco amor; la medianera es la poseedora del *poder* de persuasión *natural*, de la sapiencia que no viene de las *ars*, es *la locura que viene de las ninfas*; y por tanto, en cierta forma la medianera deja de ser un *medio* y es un fin en sí misma, pues los amantes dependen de que ella los posea y juegue con sus voluntades.

4.2 Loco amor

La locura se opone al discurso. El discurso como encadenamiento de ideas pretender ser siempre un orden, un deber ser del “cómo decir”. En oposición, la locura es un “decir” desarticulado, apenas un balbuceo sin *sentido*. Lo que dice el loco está, por definición, falto de razón. El loco es el “[...] hombre que ha perdido su juicio”¹⁹, el que está fuera de lugar, pero también el que habla mucho, sin orden ni concierto. La locura es la sin razón de aquellos que están “fuera de lugar”:

Ya sea en su primera interpretación de la palabra *locus, loci*, por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin seso; y así aquel lugar parece que queda sin llenarse. En lengua vizcaína *loco* vale tanto como no firme, y tal es el que no está en su juicio. Otros le dan origen a *luco*, porque en la gentilidad algunos demonios quisieron ser reverenciados fuera del poblado en algunos bosques, cuyo territorio no debía ser violado de ninguno, atreviéndose a cortar dél carrasca, encina ni otro árbol, so pena de quedar locos y agitados de las furias. O puede aver dicho de *lucus, a luce, per contrarium sensum*, por avérsele ofuscado y entenebrecido el entendimiento. O se dixo a *loquendo*, por

¹⁹ Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la lengua (1611)* México, Ediciones Turner, 1984, pág. 170.

que los tales suelen, con la sequedad del cerebro, hablar mucho y dar muchas voces; y si bien lo consideramos al hombre que está en su juicio, si es muy hablador, dezimos comúnmente ser un loco.²⁰

Loco, por tanto, puede ser a) el que no tiene juicio; b) el pagano marginado en el bosque; c) el de entendimiento ofuscado y tenebroso; y d) el que habla mucho. Corminas señala dos acepciones: “*Loco* es palabra de uso general en la Edad Media. Desde el principio se halla en sus dos acs. de ‘el que ha perdido la razón’ [...] y ‘tonto, estulto, imprudente’”.²¹ Todos los posibles significados de loco parecen derivarse de “falta de juicio o razón”, pues ser tonto, hablar mucho, tener el entendimiento tenebroso, es propio de los que han perdido la razón; pero ¿siempre ha sido así? Tendríamos que detenernos en la locura como *entendimiento tenebroso u ofuscado*, en la locura como *perorata* y en el loco como *pagano marginado*. No perdamos de vista que el loco es el que está fuera del discurso, de la regla. Un loco no podría ejecutar ningún tipo de *ars*. Un arte es orden, prescripción, *logos*; la locura es *manía*. ¿Puede entonces ser la locura un tipo de *entendimiento enfermo*, o más bien, un conocimiento desordenado, intuitivo e irracional? ¿Cuándo *decir* se convirtió en un *cómo decir*? ¿Este conocimiento es reconocido por Juan Ruiz como un conocimiento antiguo, pagano, marginal e irracional?

La retórica es el *arte* de la persuasión con palabras. Como todo *ars*, la retórica busca el orden: es un plan para consumir el convencimiento, “un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pero pensadas después lógicamente, que nos

²⁰ *Idem.*

²¹ Corminas, y J.A. Pascual, *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980. pág. 683.

enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad, acción que no forma parte del curso natural del acontecer y que no queremos dejar al capricho del azar[...]"²² No obstante esta consideración de la retórica, el debate en torno a si la retórica es una disciplina (*ars*) o simplemente una práctica, es un problema que aquejaba a la generación de pensadores que se oponían a los procedimientos de persuasión de los sofistas. En *Gorgias o la Retórica*, Platón denuncia que ésta no es una disciplina por tratarse de una serie de procedimientos que buscan convencer, pero que se alejan de la verdad. Así, tras haber discutido sobre el asunto Sócrates y Gorgias, y haber establecido como medida la justicia y la injusticia, el joven interlocutor de Sócrates, Polo, alumno de Gorgias, lo interroga en torno a la calidad de la retórica, estableciendo Platón con esto que la retórica no es un arte, sino una *práctica* comparable a la práctica culinaria:

Sóc. — ¿Me preguntas qué arte es a mi juicio? [...]

Soc. — Ninguna, Polo, si he de decirte la verdad.

Pol. — ¿Qué es, entonces?

Soc. — Una especie de **práctica**.

Pol. — Una práctica ¿de qué?

Sóc. — De producir cierto agrado y placer. [...]

Sóc. — Me parece, Gorgias, que existe cierta ocupación que no tiene nada de arte, pero que exige un espíritu sagaz, decidido y apto por naturaleza para las relaciones humanas; llamo **adulación** a lo fundamental de ella. Hay, según yo creo, otras muchas partes de ésta; una, la cocina, que parece arte, pero que no lo es, en mi opinión, sino una práctica y una **rutina**. [...] Polo; pero si quieres informarte, pregúntame qué parte de la adulación es, a mi juicio, la retórica. [...]

Sóc. — Es según yo creo, un **simulacro** de una parte de la política.

Pol. — ¿Pero qué? ¿Dices que es bella o fea?

Sóc. — Fea, pues llamo feo a lo malo, [...] Para no extenderme más, voy a hablarte como los geómetras, pues tal vez así me comprendas: la

²² Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1975, pág. 59.

cosmética es a la gimnástica lo que la culinaria es a la medicina; o, mejor: la cosmética es a la gimnástica lo que la sofística a la legislación, y la culinaria es a la medicina lo que la retórica es a la justicia.²³

Para Platón, aunque después reivindica esta *práctica* en el *Fedro*, la retórica no es un *ars*, puesto que es la malversación de la política; resalta la insistencia de evidenciar lo que de impostura tiene esta actividad: es un simulacro, falso arte que no persigue el bien; y por tanto es fea y mala. El juicio de Platón aquí es movido exclusivamente respecto a su uso político y jurídico; en este sentido la retórica no es una disciplina, es una práctica de la *adulación*; no es una *τέχνη* de la persuasión, es más bien la seducción y el engaño.

Sin embargo en el *Fedro*, cuando se aborda la naturaleza del *amor*, los tipos de amor, no sólo reivindica a la retórica sino que la usa como un procedimiento de exposición de ideas. Tras haber contrapuesto argumentos al discurso original de Lisias sobre el enamoramiento, y luego de reivindicar el saber original de los dioses como atenuante del arrepentimiento tras haber conseguido el objeto del deseo, Platón prepara la crítica advirtiendo que lo que realmente importa es que la verdad se tenga de antemano antes de utilizar la retórica, a la cual restituye como arte:

Sóc.— En todo caso, buen amigo, ¿no habremos vituperado al arte de la palabra más rudamente de lo que conviene? Ella, tal vez, podría replicar: «¿qué tonterías son éstas que estáis diciendo, admirables amigos? Yo no obligo a nadie que ignora la verdad a aprender a hablar, sino que, si para algo vale mi consejo, yo diría que la adquiriera antes y

²³ Platón, *Gorgias*, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1992. págs. 46-50.

que, después, se las entienda conmigo. Únicamente quisiera insistir en que, sin mí, el que conoce las cosas no por ello será más diestro en el arte de persuadir.»²⁴

Platón tiene entonces dos actitudes al respecto: si es usada para *resolver* cuestiones políticas o relativas a la justicia, se corre el riesgo de que la retórica se use para mentir y engañar; en cambio, si se usa para desarrollar discursos que reflexionen y presenten problemas que están más allá del interés inmediato o práctico, la retórica es un buen medio para exponerlos. Lo cierto es que la crítica dura e intransigente en la que Platón enarbola como único objetivo la verdad, cuando se trata de los asuntos del amor, sea platónico o pasional, el uso de la retórica parece efectivamente más un asunto de conciencia y entendimiento en el que el *arte de la persuasión*, recuperando su función principal, es más una herramienta, que como un arma, puede usarse para bien o para mal.

El problema de la valoración ética de la retórica se mantendrá, sin embargo, es el propio Platón quién al poner por escrito sus *Diálogos*, el que permite la relación de retórica y dialéctica, por un lado; mientras que por otro, es el primero en advertir que no obstante que es una práctica de la persuasión, bien puede utilizarse de buena manera para propósitos nobles, o bien para la seducción amorosa. Veremos la manera en que Platón vincula la retórica con la *manía*, el enamoramiento y el amor; y las consecuencias que puede tener esta posición de Platón en la noción de locura de Juan Ruiz.

²⁴ Platón, *Fedro*, en *Diálogos* Madrid, Gredos, 1997, pág. 375.

Hemos señalado la distancia que había entre sabiduría y retórica para señalar que desde la antigüedad la retórica era considerada una actividad accesoria que ha podido reevaluarse entre las disciplinas del pensamiento gracias a que supone la aplicación de reglas y prescripciones; procedimiento que se opone precisamente a la *sabiduría antigua* con la que estableceremos una relación precisamente con la pasión y la locura en su dimensión de conocimiento marginal o ilícito: la seducción amorosa y el amor carnal; un conocimiento que sirve para la satisfacción de placeres mundanos y que reside en seres marginales como las brujas, ermitaños, chamanes y, por supuesto, las medianeras.

En la Edad Media estos seres siguieron transmitiendo su conocimiento sobre la naturaleza mediante el diálogo, en situaciones concretas, y enfocados en la experiencia de los individuos que se ven confrontados con sus sentimientos y sus pasiones; llenando el hueco que la religión no puede colmar. Pero tras el nacimiento de la retórica viene el confinamiento de la locura. El loco y sus palabras dejan de tener lugar en el mundo, pues “no se tiene derecho a decirlo todo”, el discurso, y por extensión, la retórica, es más una *camisa de fuerza* que un altavoz. Tras adoptarse la retórica como constructora de discurso, se marcan los confines de lo que se puede decir y lo que no.

Existe en nuestra sociedad otro principio de exclusión: no se trata de una prohibición sino de una separación y un rechazo. Pienso en la oposición razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquél cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y

hacer del pan un cuerpo; en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra, extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de los otros no puede percibir. Resulta curioso constatar que en Europa, durante siglos, la palabra del loco o bien no era escuchada o bien sí lo era, recibía la acogida de una palabra de verdad. O bien caía en el olvido —rechazada tan pronto como proferida— o bien era descifrada como una razón ingenua o astuta, una razón más razonable que la de las gentes razonables. De todas formas, excluida o secretamente investida de razón, en un sentido estricto, no existía. A través de sus palabras era como se reconocía la locura del loco; ellas eran el lugar en que se ejercía la separación, pero nunca eran recogidas o escuchadas.²⁵

Una razón más razonable que la de las gentes de razón, una verdad oculta tras palabras que trasgreden los límites del orden del discurso, adivinación que se olvida o no se escucha.

Platón, como Juan Ruiz, construye un plano narrativo en el que el *personaje* Fedro está emocionado ante el convencimiento que le genera un discurso de Lisias que se refiere a la disyuntiva de escoger entre el encuentro amoroso con una persona no enamorada, que no siente pasión amorosa, o yacer con un amante apasionado, poseído por Amor. Lisias argumenta en favor de la primera opción porque considera que el apasionado sólo causa problemas precisamente porque el enamorado está falto de razón, está delirando (manía), es un loco. Alejarse de los celos, el hostigamiento y la falta de cordura del enamorado es lo más razonable según el discurso de Lisias, alejarse de todo lo que en el amor cortés es reivindicado. Fedro parece haber sido convencido y lleva el discurso escrito que lee a Sócrates a la sombra de un plátano.

²⁵ Michel Foucault, *El orden del discurso*, México, Tusquets Editores, 1983, págs. 12-13.

Sócrates demuestra a Fedro que la misma conclusión de Lisias puede ser alcanzada con otros argumentos en un discurso que improvisa; explica que la retórica no es más que un elemento que puede ayudar a lograr lo que se *desea*, lo bueno y lo malo, lo divino y lo mundano. Establece que el amor pasional, el delirio y el deseo, es un asunto de los dioses, que es signo de la *búsqueda de belleza*, y que el más divino de todos los delirios es el delirio de amor, del mejor tipo de posesión divina, porque es sabiduría de los dioses. La locura amorosa, o manía, es el *delirio* por el que pasa el enamorado, y se manifiesta de dos maneras:

- Por el deseo, la pasión.
- Y por ser el arte de la adivinación del futuro, por ser un conocimiento oracular.

4.2.1 El loco amor de este mundo: el saber loco

La palabra del loco es una forma de sabiduría no autorizada, el loco es portador de un saber ilegítimo. El discurso se opone a la locura, más aun, el discurso nace en oposición a la locura como saber natural e intuitivo: *natura humana* como voluntad. ¿Pero quién determina lo que es un discurso verdadero y un discurso falso? ¿Cuándo el *logos* se apoderó de la palabra?

En la dialéctica se lucha por la sabiduría; en la retórica se lucha por una sabiduría dirigida al poder. Lo que hay que dominar, excitar, aplacar, son las pasiones de los hombres. Paralelamente, el contenido de la dialéctica, que en su periodo más refinado se había volatilizado gradualmente hasta las categorías más abstractas que la mente humana pudiera inventar, ahora con la retórica regresa a la esfera

individual, corpórea, de las pasiones humanas, de los intereses políticos.²⁶

Es en la confrontación de contrarios que supone la dialéctica, que es necesario ponerle límites a los significados; es de la necesidad de convencer de lo que se deriva que las palabras necesiten ser encadenadas ordenadamente. La agonística, arte de la discusión, necesita de reglas para que lo que se diga entre oponentes no sea un “diálogo de locos”. El loco no quiere persuadir ni convencer, para él, lo que el *sabe* es la verdad. La locura ha pasado a ser de una forma de conocimiento primigenia, a enfermedad, a falta de razón.

El juicio, colocado bajo el imperio de la razón, se mantiene soberano en cuanto a determinar si el placer sexual constituye un bien que se haya de procurar; pero una vez que por sí mismo se ha orientado a ella, el encadenamiento fisiológico es irreversible y cualquier obstáculo que se le oponga corre el riesgo de poner en peligro tanto la salud mental como la física. El amor humano, traba para la libertad desde el punto de vista filosófico y del teólogo, es también sospechoso para el médico cuando no llega a su realización por el cumplimiento de las funciones naturales.²⁷

El conocimiento que supone la locura, es la expresión desarticulada de sus deseos, de su voluntad natural diferenciada a la de Dios. ¿Cuál es la sabiduría antigua de la que es portador el loco? “Lo que hay que dominar, excitar, aplacar, son las pasiones de los hombres”

Eros, nuestro supremo deseo, no exalta nuestros últimos deseos sino para sacrificarlos. El cumplimiento del amor niega todo amor terrestre.

²⁶ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets Editores, 2000, pág. 106.

²⁷ Jacquart y Thomasset, *op. cit.*, pág: 82.

Su felicidad niega toda felicidad terrestre. Considerando *desde el punto de vista de la vida*, semejante amor no es sino una total desgracia.²⁸

La sabiduría antigua es un impulso natural. De la posesión por los dioses de los hombres, en la cultura griega anterior a la filosofía, se deriva una forma de conocimiento, no lógico, no racional. Y de este conocimiento intuitivo, que es pasión y deseo, se deriva una voluntad irrefrenable, no codificada por ética alguna, que sólo responde a los impulsos naturales, entre ellos el sexual: una voluntad de poder, una voluntad de saber: el loco amor de este mundo.

4.2.2 Trota conmigo, el loco amor errante de las serranas

El paso del Arcipreste es, en parte, un recorrido por lo popular y lo rural, pero más profundamente es un regreso a los orígenes del hombre, a su animalidad y sus deseos más básicos. Es un conocimiento que debe provenir de un ámbito femenino, pues ahí el Arcipreste está indefenso ante el poder sobrenatural de las serranas. “Las serranas salvajes del Arcipreste encarnan la antigua tradición de los peligrosos seres liminales que custodian los puertos de acceso, y que obligan a los viajeros a participar de un ritual de pasaje que incluye siempre comida y un sacrificio erótico”.²⁹

Como habíamos visto la locura está identificada con lo marginal, y en este caso, ir hacia la sierra, es ir hacia lo desconocido, pero a la vez, hacia el reconocimiento de lo propio. Es ir hacia el ámbito femenino no evangelizado, sin nociones

²⁸ Denis de Rougemont, *op. cit.*, pág. 69.

²⁹ Roger Bartra, *El salvaje artificial*, México, UNAM-ERA, 1997, pág. 113.

morales, donde el salvajismo del Arcipreste surge ante la invitación de Eros desatado. Las serranas promueven el andar del Arcipreste por la sierra, procuran que su paso por el mundo *salvaje* se prolongue, son partidarias de que su vagabundeo lo lleve de aquí para allá. Gadea, la segunda serrana, a cambio de que el Arcipreste cumpla su “peaje” sexual, lo saca de su desorientado andar y lo encamina. Sin embargo la orientación que le da lo sigue llevando a la sierra, donde los pecados residen, donde no hay el orden *cortés* que se goza en las villas. Irse a andar la sierra, es acercarse al loco amor, y alejarse de Dios, es la locura.

...Incluso en la teología medieval, el vagabundeo también tiene una carga negativa de alejamiento de Dios. Si no Lo amamos del modo que Él ha ordenado, “caemos”, y nos separamos, de Su *ordo*, como los ángeles caídos. Satanás es *allótrios*, *alienus*, el “otro” (un ángel “loco” además de malo). El “vagabundeo” tenía resonancias de un desplazamiento tanto espiritual y moral como geográfico.³⁰

Esta caída del Arcipreste es caer en el desorden, la anarquía del alma que desorienta al cuerpo geográficamente, literalmente es un *alma perdida* que las serranas van a recoger en favor de sus propios deseos. Sin embargo, al verse “orillado” a colmar los deseos salvajes de las serranas, le permite verse a sí mismo en su papel de *lobo*. En cierta forma, los papeles se intercambian y es la mujer la que, sin retóricas ni cortesías de por medio, pide los favores del hombre, dejando al descubierto que a final de cuentas, el amor cortés que practican los hombres, es sólo una manera de encubrir sus deseos naturales. La mujer no sólo está desidealizada, sino que se presenta tan salvaje como el deseo que el hombre encubre con el amor cortés.

³⁰ Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. México, Sexto Piso, 2005, pág. 168.

4.2.3 El loco *fablar* de Juan Ruiz

En el contexto del relato cortés, el Arcipreste abre la ventana de la locura pasional. El objetivo de don Melón es obtener los favores carnales de doña Endrina. Para lograr estos objetivos será necesario que el Arcipreste, primero, y luego don Melón, pongan atención a los consejos de don Amor, Venus; y ya en el plano terrenal, Trotaconventos. La mayoría de los consejos tienen que ver con la *persuasión*, es el *ars amandi* tal cual. Sin embargo estos consejos también señalan la importancia de las cualidades amatorias más allá de la seducción. Don Amor señala, como parte de los consejos, “Sabe primera mente la muger escoger” (c. 430d) pues a todas las mujeres “tu amor non conviene” (c. 428a); y señala como una característica importante:

En la cama muy loca, en la casa muy cuerda
non olvides tal dueña, más de ella te acuerda;
esto que te castigo con Ovidio concuerda,
e para aquésta, cata la fina avancuerda. (c. 446)

La retórica, la construcción de discursos tendientes a predicar y persuadir, analógicamente sitúan al lector-oyente en la encrucijada de hacer caso a la voluntad natural y utilizar el entendimiento para los fines de los impulsos naturales u oír la voz de la razón, que es la voz de Dios, y evitar el camino del pecado trazado por la voluntad natural; en otras palabras es escoger entre los propios

deseos del hombre, su voluntad natural, y la voluntad de Dios. El libre albedrío habrá de ser la herramienta que de origen fue otorgada para dar la posibilidad de escoger la voluntad de Dios. El uso del entendimiento, en efecto, es un asunto ético que al igual que la retórica, sólo habrá de usarse para hacer o hablar del bien; en este caso, persuadir sobre lo que es bueno para práctica del *buen amor*, es decir, amar a Dios y al prójimo. Sin embargo tanto la retórica como el entendimiento, el uno siguiendo al otro y viceversa, pueden también ser usados para persuadir y convencer sobre motivaciones mundanas, carnales y sexuales, la retórica podrá convencernos no sólo de lo verdadero, también de lo verosímil; el entendimiento, ese uso de la lógica, podrá servir para seducir y crear condiciones objetivas para pecar, para satisfacer la voluntad del cuerpo.

La retórica trata de lo verosímil y de lo probable, al igual que la dialéctica; la razón de eso es que, efectivamente, lo que es evidente no se discute, no admite persuasión alguna; por eso la retórica versa sobre lo discutible [al igual que la dialéctica y su carácter dialógico, agonístico] y que es verosímil [no verdadero, evidente] y da motivos de credibilidad a partir de nociones comunes o aceptadas, siguiendo el modelo de los tópicos dialécticos. Al igual que la dialéctica, la retórica no es la ciencia de un género determinado de cosas, sino que versa sobre todos los géneros de cosas, buscando cómo se persuade acerca de algo que pertenezca a alguno cualquiera de ellos. Su fin propiamente es encontrar y brindar los medios de persuasión para cada caso, independientemente del género de cosas que trate. Para cada uno de ellos procura el modo y medio de hacer creíble algo, de persuadir.³¹

Los sentidos del discurso de Juan Ruiz recrean esta condición humana, se apuesta por manifestar la dificultad de resistir los impulsos naturales —sobre todo si se ha nacido bajo el signo de Venus—; dificultad que se prefiere no resolver, sino expresar a partir de generar confusión, indeterminación y ambigüedad. Tal

³¹ Mauricio Beuchot, *op.cit.*, pág. 15.

situación remite al lector-oyente a esa *inquietante indeterminación* que está implicada en el discurso y en todo amor, asunto que puede seguir complicándose hasta llegar a decir que todo amor es un discurso a ser interpretado, es una interpretación de lo que el cuerpo desea y de aquello que es el otro que se desea; por tanto, también el amor como la interpretación del amante y de los deseos del amante.

CONCLUSIÓN

En el *Libro de buen amor* existen procedimientos discursivos propios del *ars praedicandi* que nos permitieron interpretar la obra y buscar el *sentido global* de la misma. El punto de partida fue el *prólogo en prosa*, fragmento que además de ser un sermón universitario, se relaciona con el estamento del Arcipreste. En este sentido, el hecho de que la obra se identifique con las experiencias de un arcipreste, me brindó la oportunidad de interpretar la obra a partir de la relación entre la anécdota de esta alegoría del *clérigo enamorado*, y el uso del *ars praedicandi* como el ámbito natural de esta personificación.

Encontré que el autor expone literalmente un discurso hegemónico que desarrolla los temas del entendimiento y del *buen amor* de Dios; paralelamente, a través de las aventuras, los diálogos y los ejemplos del Arcipreste, se expresa otro discurso subyacente que permanece en el trasfondo gracias a la ambigüedad con que se trata el asunto del loco amor, que formalmente sólo tendría que estar en el discurso para reforzar los argumentos en favor del *buen amor*. La presencia en los fragmentos del proemio del *thema* del loco amor, la insistencia de Juan Ruiz en desarrollar los conceptos opuestos con indeterminaciones inquietantes, no sólo en el proemio sino en el resto de la obra, me llevó a la conclusión de que el concepto central del *Libro* es la locura, y que el sentido global del mismo, aquello que ha hecho atractiva y entretenida esta obra por siglos, es el loco amor.

En el primer capítulo se ofrecen antecedentes de la retórica que nos permiten identificar el género del texto retórico del *Libro* —*genus deliveratum*—, en el que se desarrollan fundamentalmente el debate y la confrontación de posiciones argumentativas opuestas y advertimos la paulatina recuperación de este *ars* en la Edad Media. Además se identificaron las operaciones retóricas que nos permiten observar la macroestructura del texto retórico, las *partes artis*: (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*); todo esto con el objetivo de centrar nuestra atención en la manera de conocer el *sentido general del texto* desde el uso del *ars praedicandi*.

En el segundo capítulo propusimos una agrupación de los fragmentos iniciales de la obra que se denominaron en conjunto *proemio* a partir de la identificación de la *inventio* y la *dispositio* en ellos. Asumiendo la hipótesis de que hubo dos redacciones, señalamos los dos comienzos que contienen *inventio* y *dispositio*: el primero que es un prólogo formal y riguroso en su retórica: a) La oración inicial (*prothema* del sermón universitario) (c. 1-10) y b) El llamado prólogo en prosa, (sermón universitario) (r. 1-97). Además un segundo prólogo más literario y que es identificado con el inicio de la primera redacción: c) El ruego a Dios por gracia para poder hacer el libro (oración exhortación) (c. 11-19); d) Los gozos de Santa María, (homenaje/permiso a la virgen) (c. 20-43) y e) La disputa de Griegos y Romanos (riesgos de la interpretación) (44-70).

Además, en este segundo capítulo, se retomaron los análisis que identifican el *prólogo en prosa* con un *sermón universitario* y que muestran claramente la existencia de estas estrategias en el *proemio*, así como la identificación de los

compartimientos estructurales bajo los que se operan: *prothema*, *thema*, *divisio* y *dilatatio*. Esta última es relacionada con la *elocutio*, como la parte más imaginativa del discurso. Se señaló que este ejercicio de amplificación en el *prólogo en prosa*, es el momento en el que Juan Ruiz comienza a ser intencionalmente ambiguo, iniciando con ello un juego literario que se reitera en los diferentes momentos de la *elocutio* a lo largo de la obra. Se concluyó, por tanto, que el tema del buen amor se abordaba desde el proemio con ambigüedad y que de manera subyacente se estaba planteando la confrontación entre entendimiento y locura como una estrategia para abordar el tema del amor más allá de su expresión aceptada hegemónicamente. El autor a partir de este momento se permite hablar también de otro asunto: el *loco amor*. Esto se refuerza con la posibilidad que Juan Ruiz expresa sobre la interpretación abierta en el último fragmento de lo que denominé *proemio: La disputa de griegos y romanos*.

En el tercer capítulo se identificaron varios momentos de la *elocutio*, es decir, diversos desarrollos del asunto que se ha planteado en el *proemio*. Con esto pudimos ver el juego de oposiciones que se da entre las experiencias del Arcipreste y los valores que asume en sus propios discursos. Identificar estos “momentos” nos ha permitido además observar el desarrollo de diversas formas discursivas como la *disputatio*, el *exemplum*, y la *allegoria* en un contexto *homilético*, a partir del cual se propone un ordenamiento en el que se pueden ver dos procesos: el primero de ellos es la secuencia de las experiencias del Arcipreste y su relación con los discursos que se refieren al

loco amor y la clerecía; en segundo lugar la serie *de peleas* y diálogos de las que por lo general se derivan los ejemplos.

La prueba *inductiva* a través del *exemplum* será el procedimiento a partir del cual el problema planteado en el *proemio* toma un sentido u otro y los contendientes se disputan la *razón*. No obstante esto, el autor abre la posibilidad de una interpretación abierta al insistir en desarrollar el *loco amor*, aunque casi siempre concluya en favor del *entendimiento* y el *amor de Dios*. La ambigüedad opera precisamente cuando los procesos desarrollados no coinciden con la conclusión o viceversa. La ambigüedad está presente en todo el texto y se deja la lectura abierta al *entendimiento* de cada lector; quizá por ello también hay repetidas invitaciones a interpretar.

En el cuarto capítulo desarrollamos una interpretación de este *juego* en el que la ambigüedad se centra en dos conceptos que van más allá del propio amor: *entendimiento* y *locura*. La lectura del *Fedro* de Platón me permitió retomar el problema del amor en función de su relación con la retórica. Platón concluye que el amor como pasión amorosa (*manía*), no es un asunto que se pueda resolver con la dialéctica o la razón que son disciplinas que ordenan y prescriben; el amor es un asunto del alma en su experiencia en el *mundo*. Si el amor no es racional, el uso de la retórica en estos menesteres tendría que recuperar su uso persuasivo y de seducción, como en efecto sucede en el *Fedro* y en el *Libro de buen amor*. Esto contradice, en el caso de Platón, lo que había establecido sobre la retórica en el *Gorgias*; mientras que Juan Ruiz también transgrede el uso del *ars praedicandi*.

En este sentido, uno de los mensajes que Juan Ruiz nos deja es que el amor no es algo racional que pueda ser objeto de las *ars*, pero tampoco es asunto de esa racionalidad que es Dios, es un problema del hombre, es un asunto terrenal. Si el propósito del discurso del *buen amor* es el de señalar el camino que se debe seguir racionalmente; el propósito de discurso opuesto es explicar, aunque no justificar, la pasión y el deseo sexual mediante un argumento que se fundamenta en la naturaleza y en lo corpóreo, por un lado; y por otro en la reconsideración de la influencia de las estrellas y la posesión de los dioses sobre los hombres por otro. Todo esto está más allá de la razón y de lo prescriptivo. Si partimos de que el amor debe buscarse en el *intellectum* dado por Dios —el libre albedrio agustiniano—, el sentido general queda indeterminado pues en el *Libro* hay una permanente ambigüedad del discurso que se complementa con una recuperación del *mundo* pagano que explica la *manía* como un impulso natural que se genera por la influencia de potencias externas al hombre. Si Venus es quien se apodera de la voluntad de los mortales, entonces el hombre, incluidos los clérigos, tiene menos responsabilidad en actos que se hayan hecho en contra de lo que dicta la razón y la prudencia. La razón que un clérigo debe seguir son las razones que el libre albedrío toma bajo la influencia del *intellectum* de Dios. Sin embargo las acciones del Arcipreste van en sentido contrario, su *entendimiento* es ya una razón humana generada por él mismo —el libre albedrio tomista—, y que supone que con ese *saber natural* pueda *elegir* el camino de lo terrenal: los deseos mundanos. Ésta es una decisión irracional, pues implica cometer una locura y actuar en función de las necesidades naturales del cuerpo.

Por último, con relación a la situación del personaje, el Arcipreste es un pretexto para desarrollar el sentido subyacente; su circunstancia es la de un clérigo que siente deseos sexuales, sufre enamoramientos e intenta acercarse a las dueñas; es decir sufre la *manía* platónica, el *loco* amor. Al mismo tiempo hay un debate interno: los valores del Arcipreste, propios de su estamento, se confrontan con los deseos que él sabe, vienen de la naturaleza, de los dioses antiguos y de la determinación astrológica, y que invaden y se *posicionan* del cuerpo y la *voluntad* de los individuos. Los argumentos en favor de seguir el camino lógico de su situación, vía el entendimiento, lo orillan a siempre concluir que el amor de Dios es lo único que vale la pena perseguir; así que los argumentos que a lo largo de la obra se hacen en favor de esta opción están fundamentados lógicamente por la *razón*.

Por lo tanto, el *sentido general* del *Libro de buen amor* es la alteración de aquello que desde el *ars praedicandi* debe decirse, la retórica del *buen amor* se transforma en retórica persuasiva, en locura. El entendimiento, que debiera llevar al *buen amor*, en este caso es una herramienta del Arcipreste, del hombre, para alcanzar sus objetivos mundanos. La ambigüedad en el uso de la herramienta nos recuerda, como ocurre en el *Fedro*, que la retórica originalmente es un instrumento de la seducción.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición de Bolaño e Isla, Editorial Porrúa, Sepan Cuántos No. 76, México, 1969.

—————, *Libro de Buen Amor*, Edición de G. B. Gybbon-Monypenny, Clásicos Castalia, Madrid, 1988.

—————, *Libro de Buen Amor*, Edición crítica de Joan Corominas, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1967.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

ALBALADEJO Mayordomo, Tomás, *Retórica*, Madrid, Editorial Síntesis, 1989.

AYALA, Luis Alberto, *El silencio de los dioses*, México, Sexto Piso, 2004.

BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media, El contexto de François Rabelais*, Trad. de J.Forcat y C. Conroy, Madrid, Editorial Alianza, 1988.

BARTRA, Roger, *El salvaje artificial*, México, UNAM-ERA, 1997.

BELTRÁN, Luis, *Razones de Buen Amor, Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Editorial Castalia, España, 1977.

BERINSTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.

BEUCHOT, Mauricio, *Manual de historia de la filosofía medieval*, México, JUS, 2004.

———, *La retórica como pragmática y hermenéutica*, Barcelona, Anthropos, 1ª edición, 1998.

BORGES, Jorge Luis, *Siete noches*, México, FCE, 1980.

CÁNDANO Fierro, Graciela, *La Espina y la Rosa. La ambivalencia en torno al 'dogma' y al 'instinto' en el Libro de buen amor*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.

CAPLAN, Harry, "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the Medieval Theory of Preaching", en *Speculum*, 2.3 (1929), 182-190.

COBARRUVIAS, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Primer Diccionario de la lengua (1611)* México, Ediciones Turner, 1984.

COLLI, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Trad. de C. Manzano, Barcelona, Tusquets, 1ª edición, Col. Fábula, 2000.

COROMINAS, Y PASCUAL, J.A., *Diccionario etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980.

CRIADO DEL VAL (dir.), *El Arcipreste de Hita, El libro, el autor, la tierra, la época*, Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita, Barcelona, 1973.

CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Trad. Frenk y Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

DAVI, M.M. *Sermons Universitaires Parisiens de 1250-1251, Contribution a l'histoire de la prédication médiévale*. Etudes des philosophie médiévale, Librairie Philosophique URIN, Paris, 1931.

DELMAR, Fernando, "La representación del calendario en la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma" en COMPANY, Company, Concepción, ed, *Amor y cultura en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991.

FOCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Trad. de Alberto González Troyano, México, Tusquets Editores, 1983.

FRANCHINI, Enzo, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ediciones El Laberinto, Col. Arcadia de las Letras, 2001.

FREY, Herbert (coord), *La genealogía del cristianismo ¿origen de occidente?*, México, CONACULTA, Sello Bermejo, 2000.

GARIANO, Carmelo, *El Mundo Poético de Juan Ruiz*, Segunda edición corregida y ampliada, Editorial Gredos, Madrid, 1974.

GERLI, E. Michael, "*Recta voluntas est bonus amor*. St. Agustine and the didactic structure of the *Libro de buen amor*", RP, Vol. XXXV, no. 3, February, 1982, pp. 501-509.

GILSON, Etienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo IV*, Madrid, Gredos, 1999.

—————, *El espíritu de la filosofía medieval*, Madrid, Rialp, 1981.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, "El 'fermoso hablar' de la 'clerecía': retórica y recitación en el siglo XII" en Walde Moheno Lilian von der, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, págs. 229-282.

HOWARD ROLLIN, Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Seguido de un apéndice:

La visión de trasmundo en la literatura hispánica por María Rosa Lidia de Malkiel, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

HART, Thomas, *La Alegoría en el Libro de Buen Amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

JACQUART, Danielle y Thomasset, Claude, *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Trad. J. L. Gil Aristu, Barcelona, Labor Universitaria, 1989.

JENARO MACLENNAN, Luis, "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*", AEM, IX (1974-79), págs. 151-186.

JOSET, Jacques, *Nuevas Investigaciones sobre el "Libro de Buen Amor"*, Cátedra, Madrid, 1988.

KINKADE, Richard P, "Intellectum tibi dabo...: The function of free will in the *Libro de buen amor*", BHS, N. 3, Vol. 47 (1947), págs. 195-315.

LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Trad. de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1975.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea. Con otros estudios de literatura medieval*. 2ª edición. Espasa-Calpe, Argentina, 1943.

MONTOYA, Jesús y RIQUER, Isabel de, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998.

MURPHY, James J, *La retórica en la Edad Media*, Trad. de Guillermo Hirata Vaquera, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- PADEL, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, Trad. de Gladys Rosemberg, México, Sexto Piso, 2005.
- PARKER, Margaret, “ Pensat qué fagedes”: Individual Responsibility in the *Libro de buen amor.*”, en *Romance Quarterly*, No. 1, Vol 35, Febrero 1988, págs. 39-50.
- PLATÓN, “Fedro”, en *Diálogos*, Trad. Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1997.
- , “Gorgias”, en *Diálogos*, Trad. Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1992.
- REYES CORIA, Bulmaro, *Límites de la retórica clásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido*, Trad. Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 4ª edición, 2001.
- ROUGERMONT, Denis de, *Amor y occidente*, Trad. Ramón Xirau, México, CONACULTA, 2001.
- ROMO FEITO, Fernando, *La Retórica, Un paseo por la retórica clásica*, España, Montesino, 2005.
- ULLMAN, Pierre L, “Juan Ruiz’s Prologue” en *Modern Language Notes*, No. 2, vol 82, 1967, págs. 149-179.
- VAN DIJK, Teun A, *Estructuras y funciones del discurso*, Trad. Myra Gann y Martí Mur, México, Siglo XXI, 13ª edición, 2001.
- WILLIAMS, Lynn, “The Burden of Responsibility in the *Libro de Buen Amor*” en *The Modern Language Review*, Vol. 85, January 1990, págs, 57-64.

ZAHAREAS, Anthony N, *The art of Juan Ruiz*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.

—————, "The stars: worldly love and free will in the *Libro de Buen Amor*" en *Bulletin of Hispanic Studies*, No. 2, vol XLII, April, 1965, págs. 82-93.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ABBAGNANO, Incola, *Diccionario de Filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

ALONSO, Álvaro, "Notas sobre la personificación en el Libro de Buen Amor" en *Revista de Filología Española*, Tomo LXX – 1990 págs. 243-250.

ALONSO, Dámaso, *De los Siglos Oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1958.

CÁTEDRA García, Pedro M. *Sermón, Sociedad y Literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412) Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, España, 1994.

COMPANY, González, Von der Walde y Avellán (ed), *Voces de la Edad Media, (Actas de las Terceras Jornadas Medievales)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993.

DIEZ Borque (Coord) *Historia de la Literatura Española. I Edad Media*, Taurus, 1980.

DUBY, Georges, *Los Tres Órdenes o lo Imaginario del Feudalismo*, Taurus, Humanidades, Madrid, 1992.

JACKSON, Gabriel, *Introducción a la España Medieval*, Altaya, Col. Grandes Obras de Historia, Madrid, 1974.

LECOY, Félix, *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Arcipreste de Hita*, Con un nuevo prólogo, bibliografía suplementaria e índice por A. D. Deyermond, Gregg International, Great Britain, 1974.

LE GOFF, Jacques, *Los intelectuales en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona 2ª reimpresión 2001.

—————, *La Civilización del Occidente Medieval*, Paidós, Barcelona, 1999.

LIDIA DE MALKIEL, Ma. Rosa, *Estudios de Literatura Española Comparada*, Editorial Eudeba, Buenos Aires, 1966.

—————, *Dos Obras Maestras Españolas. El Libro de Buen Amor y La Celestina*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1983.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la Literatura Medieval Española*, Gredos, Madrid, 1952 8ª ed. 1ª reimpresión, 1987.

LUCE LÓPEZ-BARALT Y Villanueva Márquez Fco, *Erotismo en las Letras Hispánicas. Aspectos, modos, fronteras*, Colegio de México, 1995.

MENÉNDEZ-PIDAL, Gonzalo, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Vergara, Barcelona, reimpresión 1969.

OVIDIO, *Arte de Amar, Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, Edición de Enrique Montero Cartelle, Ediciones Akal, Madrid, 1987.

Pánfilo o Arte de Amar, Texto, introducción, traducción, aparato crítico y notas de L. Rubio y T. González Rolán, BOSCH, Barcelona, S/A.

- PARAIN, Brice (dir), *La Filosofía Medieval en Occidente*, Col. Historia de la filosofía, Siglo Veintiuno Editores, España, 1974.
- PEDRO ALFONSO, *Disciplina Clericalis*, Introducción y notas de María Jesús Lacarra, Trad. Esperanza Ducay, Guara editorial, España, 1980.
- RAED, José, *Arcipreste de Hita Precursor del Renacimiento. Su significación económico-política y Social*, Editorial Devenir, Buenos Aires, Primera edición 1975.
- RALL, Dietrich, *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- REYES, Alfonso, “El arcipreste de Hita y su Libro de Buen Amor”, en *Capítulos de Literatura Española*, Obras Completas de Alfonso Reyes Tomo VI. Letras Mexicanas, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Shopenhauer, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte y otros ensayos*, Madrid, Edaf, 1993.
- TERRONES DEL CAÑO, Don Francisco, *Instrucción de Predicadores*, Madrid, Prólogo y notas del P. Félix G. Olmedo, Espasa-Calpe, 1960.
- VON DER WALDE MOHENO, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.