

“EN GENERAL A TODOS FABLA LA ESCRITURA”: UNIDAD Y DIVERSIDAD, PARADIGMA MISCELÁNEO Y YO AUTOBIOGRÁFICO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

CÉSAR NÚÑEZ
El Colegio de México

La composición miscelánea del *Libro de buen amor* es tan notoria, conocida y señalada —elípticamente, a través de sus fuentes— como el “hilván” que el texto utiliza para formar un todo unitario de esa diversidad de elementos: el *yo* autobiográfico.¹ Pero no es sólo en la diversidad de fuentes que conjuga el Arcipreste —que no ha dejado de ser señalada por prácticamente ningún crítico—² donde puede verse el espíritu misceláneo del *Libro de buen amor*. En

¹ En su artículo sobre la “literatura de paradigma misceláneo del siglo XIV”, Francisco Rico señala que “La unidad del *Libro de buen amor* es tan cierta como el espíritu misceláneo que lo nutre enteramente, desde las raíces: la raíz juglaresca, con una primera persona cuyos percances ficticios sirven para enlazar géneros y asuntos varios [...]; la raíz trovadoresca, en un momento en que se buscan salidas a una monotonía ya secular disponiendo los poemas líricos en secuencias narrativas (a veces con eslabones en prosa o en distinto metro) o bien articulándolos en la ejecución (así en *vidas y razos*) o en la transcripción (como en los cancioneros individuales); y la raíz ovidiana, que, por ejemplo, ofrece simultáneamente como modelos el *Pamphilus*, el *De vetula* y el *De nuntio sagaci*” (“Entre el código y el libro”, 164).

² Véase Lecoy, *Recherches*; Lida de Malkiel, “Notas para la interpretación”; Corominas, “Prólogo”; Gybbon-Monypenny, “Introducción”; Blecua, “Introducción” [1992]; entre tantos otros.

efecto, no se trata sólo de la posibilidad de recuperar las fuentes a las que recurre el Arcipreste a lo largo de todo su libro, sino también del modo en que éstas aparecen, que, en los términos de Francisco Rico (“Entre el código y el libro”), sugieren un arquetipo inconsciente del código misceláneo. Es particularmente claro, a nuestro entender, el caso de la “traducción” del *Pamphilus de amore*. La “yuxtaposición” de textos que puede remitirse a una cultura de paradigma misceláneo tiene en este caso su ejemplo más claro. Así, por ejemplo, tanto Joan Corominas (“Prólogo”) como Lisardo Rubio y Tomás González Rolán (“Introducción”, 32), consideran que la adaptación del *Pamphilus* es una obra de juventud del Arcipreste, realizada como ejercicio escolar. La verosimilitud de la hipótesis se asienta en esta característica de la ubicación textual del pasaje, a la que nos referimos más arriba como “yuxtaposición”.

Según Francisco Rico:

los géneros canónicos de la literatura medieval se habían consolidado o conformado principalmente a lo largo del siglo XII. A la altura del 1300, los manuscritos que los arracimaban con frecuencia tenían mucho de monumento funerario [...]. El máximo exponente de la crisis son las obras mestizas, los textos

cruzados, que combinando formas, asuntos y modos [...], intentan y en ocasiones consiguen prolongar la vida útil de los viejos mimbres merced al expediente de trenzarlos en nuevos cestos (“Entre el códice y el libro”, 161-162).

En este sentido, consideramos que puede entenderse como producto del paradigma misceláneo el que G. B. Gybbon-Monypenny ha llamado:

uno de los aspectos curiosos del *Libro*: mientras en las cc. 14-16, 181, 892, 1266, 1269, 1606, 1629, 1633, encontramos las fórmulas típicas con que los juglares se dirigen a su público, en las cc. 45-46, 64-70, 128, 986, 1015, 1021, el autor se dirige a un solo individuo como a un lector, y también introduce canciones como si el lector las pudiese ver sobre la página del Ms. (cc. 80, 171, 958, 996)” (“Introducción”, 28-29).

Preferimos entonces entender esa oscilación como producto y manifestación del paradigma misceláneo antes que recurrir a una hipótesis de difícil demostración.³ En efecto, para explicar este “curioso aspecto” se echa mano a una hipótesis previa, por la cual Juan Ruiz, que “presumía de poeta y compositor [...], también presumiría, sin duda, de actor o intérprete de sus propias palabras” (Gybbon-Monypenny, “Introducción”, 28).⁴

La utilización de la forma “autobiográfica” del *yo* que le permite al texto hilvanar las fuentes y los epi-

sodios, no implica la necesidad de “homogeneizar” la representación textual del público/lector; por el contrario, las oscilaciones del *yo* son paralelas y complementarias de una oscilación en la invocación al lector (hay por otra parte, como veremos, una conciencia de que el público es amplio y de que el libro puede llegar a lugares diversos).

El *Libro de buen amor* aparece recorrido y estructurado por una tensión entre el “arquetipo” misceláneo y el recurso a un *yo* autobiográfico (véase Rico, “Sobre el origen”; Blecua, “Introducción” [1992], XXXII), una tensión que repite otra propia del siglo XIV (Rico, “Entre el códice y el libro”) entre la diversidad miscelánea del códice y la unidad del libro.

En el presente trabajo nos proponemos analizar algunas de las consecuencias que acarrea esta resolución textual. En particular, dadas sus especiales características, nos centraremos en el uso del *Pamphilus*.⁵

Como ya señalamos, el *yo* autobiográfico en el *Libro de buen amor* permite dar al texto una unidad estructural (véase, entre otros, Spitzer, “Sobre el *Libro de buen amor*”; Lida de Malkiel, “Notas para la interpretación”; Catalán, “*Aunque omne non goste*”; Rey, “Juan Ruiz, don Melón de la Huerta”), constituyendo el hilo conductor que unifica los episodios, las composiciones líricas. Es de esta manera que ingresa el *Pamphilus* en el *Libro de buen amor*: como episodio “autobiográfico” del Arcipreste protagonista.

³ Considérese, por ejemplo, el caso de la copla 892 que enumera Gybbon-Monypenny, donde la referencia “juglaresca” al público implica en realidad el “castigo a las dueñas”, es decir, un establecimiento del sentido del pasaje inmediatamente anterior a la adaptación del *Pamphilus*.

⁴ A partir de esta hipótesis, Gybbon-Monypenny también considera que “de este modo se reduciría mucho el problema de los ‘yos’: el autor mismo sabría insinuar con la voz la diferencia entre ‘autor’ y ‘protagonista’” (“Introducción”, 28). Sin embargo, interesa señalar que la explicación no resolvería el problema planteado por la copla 70, donde: yo = libro.

⁵ Partimos, entonces, de las sugerencias de Pedro M. Cátedra, en un doble sentido. En lo que hace al modo en que trabajaremos, consideramos, al igual que él, que “el estudio de la elaboración del texto [...] en el ámbito de su intertextualidad y de sus dependencias *al servicio de intereses nuevos y de un contexto público distinto*, nos podría servir para exponer cómo la poesía lírica puede llegar a sustentar muchas veces la narratividad y a *modificar todo o buena parte del sentido de un texto literario*” (“El entramado”, 327; el subrayado es nuestro). En cuanto a los motivos que nos llevan a elegir nuestro objeto de análisis, son similares a los que llevan a Cátedra a elegir un fragmento del *Libro de Alexandre* para analizar la distinta construcción del sentido respecto del *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (“El entramado”, 329).

Efectivamente, desde que comienza la glosa del *Pamphilus* (c. 583)⁶ nada permite suponer que el sujeto de “fuime a Doña Venus [...]” sea otro que aquel “Yo, Juan Ruiz, el sobredicho arcipreste de Hita” de la copla 575.⁷ Sin embargo, en el verso 727c (como así también en el verso 738d), el protagonista del episodio es denominado por Trotaconventos como “Don Melón de la Uerta”. Y, a su vez, en el verso 845a, Endrina se refiere a “mi amor de Fita”.⁸

⁶ Tomamos el dato de Julio Cejador (*Libro de buen amor*, I, 211), Blecua (*Libro de buen amor* [1983], 93) y Rubio-González Rolán (“Introducción”, 31). Hemos utilizado la edición del *Pamphilus* realizada por estos dos últimos investigadores sólo a modo de consulta. La existencia de una vasta tradición manuscrita (“Becker [...] conoce y colaciona nada menos que 59 códices completos [...]. Reseña, además, 65 manuscritos que nos han conservado parte del texto [y] se refiere a 26 códices perdidos” [“Introducción”, 51]) y de una no menos importante tradición impresa (“Hemos contado unas 40 ediciones [...]. Algo más de la mitad de ellas son incunables” [“Introducción”, 53]), así como también las prudentes advertencias de los autores sobre el difícil establecimiento del texto, determinan nuestra cautela.

⁷ Utilizamos para las citas la edición de Alberto Blecua (1983). Respecto de la copla 575, cabe considerar que sólo se encuentra en el ms. S. En el ms. G (*Libro de buen amor*, ed. Blecua [1983], 92) los versos 574cd se leen: “Pánfilo, mi criado, que se está bien de vagar, / con mi muger Doña Venus te vendrá a castigar” y continúa en la copla 576. Sin embargo, la ausencia de una referencia explícita, no invalida esta lectura; así, por ejemplo, en el ms. G encontramos en la copla 19 que yo = “Joan Rroyz / acipreste de Fita”. Para otra particular variación del *yo* en Gayoso, puede verse la copla 70. En cuanto al ms. S, para una referencia a la fuente que utiliza, antes de la culminación del episodio, véase la copla 698.

Por otra parte, G. B. Gybbon-Monypenny, que considera al ms. S reescritura autógrafa de la rama GT, señala que “En la copla 574 hay una diferencia interesante entre las versiones de los dos mss., Gayoso y Salamanca: en aquel, don Amor, al despedirse, promete que Pánfilo y Venus vendrán a aconsejar al protagonista; en éste, se suprime la alusión y el texto está muy alterado. Da la impresión de que el autor se arrepintió de haber revelado de antemano la identidad de su modelo, y en una versión posterior del Libro, aplazó la revelación hasta después de terminada la narración” (“Introducción”, 18); la revelación diferida, entonces, no invalida nuestra lectura.

⁸ Sobre el nombre de “Don Melón” (c. 727c), véase, en la ed. de Corominas, las páginas 278, 280 y 282. Respecto del verso

Esta dualidad del *yo* llega a su máxima ambigüedad especialmente en el verso 873b: allí, “el pecado carboniento”, que como señala Julio Cejador (*Libro de buen amor*, I, 294) alude al hábito de clérigo —sinécdoque del arcipreste—, refiere, en cambio, a don Melón: “¡a la fe, que es don Melón!” (c. 873d).⁹ Es en esa copla, bajo la mirada engañosamente sorprendida de Trotaconventos, donde el narrador omnisciente y el protagonista parecen mimetizarse hasta casi confundirse en uno. Sin embargo, el *yo* es narrador y personaje simultánea y paralelamente. Y lo es, como veremos, más allá del nombre.

En efecto, el cambio de nombre no contradice la concepción del *yo* universal (véase Spitzer, “Sobre el *Libro de buen amor*”; Lida de Malkiel, “Notas para la interpretación”; y Catalán, “*Aunque omne non goste*”, 78) propia de la Edad Media: “el autor utilizó el nombre de don Melón a causa de su sugerente simbolismo, consciente de que ello no suponía más que agregar otro valor a los varios que el *yo* había adquirido desde el comienzo” (Rey, “Juan Ruiz, don Melón de la Huerta”, 113). El uso simbólico de los nombres del episodio puede también comprobarse

845a, Alberto Blecua anota “*Fita* (o quizás *fita*, con minúscula). En el primer caso se trataría de un cruce más del *yo* protagonista de la obra, con el *yo* protagonista del episodio del don Melón. En el segundo, *de fita* significaría ‘de apremiada, de afincada que estoy’” (*Libro de buen amor*, ed. Blecua [1983], 126). Corominas sólo considera que “*Fita* es naturalmente *Hita*, de donde fue arcipreste el autor” (*Libro de buen amor*, 322). La posibilidad de que se trate del segundo caso que plantea Blecua, no afecta el sentido de nuestra lectura, pues como el propio Blecua anota, éste sería “un cruce más” entre otros, enmarcados en uno fundamental: la discontinuidad entre protagonista de la obra y protagonista del episodio.

⁹ Citamos por la ed. de Blecua (*Libro de buen amor* [1983], 131). En el ms. S se lee “aquel es don Melón” (donde aquel repite el idéntico demostrativo utilizado en la pregunta del verso 873c). Cejador (*Libro de buen amor*, I, 294) enmienda: “¡A la fe! ¡Es don Melón!”, y Corominas (*Libro de buen amor*, 337): “¡a la fe, él es don Melón!”.

en el verso 665a: “Bien así engañan muchos a otras muchas Endrinas”.¹⁰

La distancia entre el *yo* de enunciación y el *yo*-protagonista se ve corroborada en el final del “ensiempro”, cuando el primero adquiere la voz de un narrador omnisciente: “Doña Endrina e Don Melón en uno casados son” (c. 891a). Es la misma voz que pronuncia el alejamiento respecto de la “estoria” narrada trayendo a colación la fuente: “si villanía é dicho, aya de vós perdón, / que lo feo de la estoria diz Pánfilo y Nasón”,¹¹ es decir, develando el “bastidor autobiográfico” (Lida de Malkiel, “Notas para la interpretación”, 157), y, finalmente, en la copla 909: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino / díxela por te dar ensiempro, non porque a mi vino”, categorizando el extenso episodio como “ensiempro”.

Por otra parte, ya Alfonso Rey ha señalado que el *yo* poético del *Libro de buen amor* cumple tanto la función de personaje como la de narrador omnisciente, en la medida en que el protagonista narra “algo que no ve” y refiere “una conversación a la que no asiste” (“Juan Ruiz, don Melón de la Huerta”, 107).

En efecto, ese “sencillo” hecho argumental establece una diferencia entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado que consideramos fundamental. Pretendemos ahora señalar algunas implicancias que tiene este funcionamiento del *yo*.

Existe un *yo*-protagonista que no conoce esas conversaciones, y que de hecho necesita del arte de Trotaconventos. Y, al mismo tiempo, existe un *yo* que funciona como narrador omnisciente, que ordena el relato: cc. 723-724 (“Vídola Doña Endrina”,

“Entro la vieja en casa, díxole”), c. 737a (“Respondióle la dueña con mesura e bien”), c. 738a (“Dixo Trotaconventos:”), c. 824a (“Fuese a casa de la dueña, dixo”).

El *yo*-autor (una primera persona que modifica sustancialmente lo que aparentaba ser una mera glosa del *Pamphilus*)¹² se escinde, entonces, del *yo*-actor por medio de una distinción de saberes en un sencillo hecho argumental: el *yo* de enunciación conoce y refiere —sabe y narra— hechos (la conversación entre Trotaconventos y doña Endrina) que el *yo* del enunciado (don Melón) ignora. Esta diferencia de saberes permite pensar el lugar de enunciación con relación al lugar del enunciado.

Cabe pensar que esta diferencia entre el *yo*-autor y el *yo*-personaje repite la distancia entre quien critica y quienes son objeto de crítica, los “malos clérigos”. Malos clérigos que utilizan argumentos del aristotelismo heterodoxo para justificar sus acciones: “[el Arcipreste] no se proponía hacer de su criatura un aristotélico heterodoxo que, por serlo, se inclinaba a la lujuria, sino un lujurioso que quería justificarse ‘filosóficamente’” (Rico, “‘Por auer mantención’”, 192).

Así creemos que puede ser entendida la copla 153: “En este signo atal creo que yo nascí: / siempre puné en servir dueñas que conosci / [...]”.¹³ En nin-

¹⁰ Señalamos el verso porque consideramos que documenta el uso simbólico de los nombres en el *Libro de buen amor*, y no hemos encontrado referencia a él en la bibliografía relevada.

¹¹ Cejador (*Libro de buen amor*, I, 300), anota: “Lo feo que haya en los hechos narrados son [sic] de Pánfilo; la moralidad que encierran es mía”. Nos interesa subrayar la relación entre el *yo*-autor del *Libro de buen amor* y la “moralidad” —que entendemos como una delimitación de sentido, una determinada interpretación, una exégesis— que sus intervenciones conllevan.

¹² “El *Pamphilus* es un conjunto de diálogos entre tres personajes, Pamphilus, Anus y Galatea, más una esporádica intervención de Venus. Estas conversaciones se suceden de manera directa sin que exista un narrador o un acotador que haga indicaciones o introduzca a los personajes. La obra es puro diálogo, con la excepción del primer hemistiquio del verso 71, único caso en que aparece una tercera persona ajena a los dialogantes: Tunc Venus hoc inquit [...]” (Rey, “Juan Ruiz, don Melón de la Huerta”, 106). La aparición de una primera persona que, entre otras, cumple la función de narrador omnisciente, tiene para nosotros un nuevo interés, que no se contradice, sino que se complementa con las observaciones de Alfonso Rey, de las cuales partimos.

¹³ Acertadamente, Diego Catalán (“*Aunque omne non goste*”, 85-86) señala que las estrofas 152-154 no dicen, como la crítica ha entendido, que “los nacidos en Venus [estén] destinados a

gún momento el Arcipreste tiene ni nos da la certeza de haber nacido “en Venus”; por el contrario, llega a la conclusión de haber nacido en ese signo a partir de su comportamiento, justificándolo “filosóficamente” mediante la astrología, ciencia ligada al aristotelismo heterodoxo.

Así, la dualidad *yo*-autor / *yo*-actor es la dualidad de la ironía.¹⁴ Juan Ruiz parodia el discurso auto-complaciente de los malos clérigos, ironizando sobre ellos para criticarlos.

Así, aquello que Leo Spitzer denomina “procedimiento autoacusador” puede verse ahora, no ya como una manera de “pintarnos al pecador en potencia que [el arcipreste] llevaba dentro de sí mismo y que llevamos todos los seres humanos” (“Sobre el *Libro de buen amor*”, 112), sino como la irónica distancia con que el *yo*-autor mira a su personaje.

En ese sentido entendemos que la “alternancia de apelativos afectivos y calificativos despectivos” no sólo “refleja la mutabilidad del yo hablante” (Rey, “Juan Ruiz, don Melón de la Huerta”, n. 17), como más arriba dijimos, sino que ahora también puede ser entendida como índice de la ironía,¹⁵ dado que el nuevo nombre viene cargado de sentido: en la medi-

amar”. Pero corrige: “Según en ellas se expresa, el ‘signo’ del autor-protagonista es amar y no conseguir”, desatendiendo la ironía que encontramos en el hecho de que —tal como señalamos en el cuerpo principal— el Arcipreste considere que debe pertenecer a determinado signo sola y exclusivamente observando su comportamiento. Creemos que con esta consideración puede entenderse mejor el verso 154a: “Comoquier que é provado [...]”.

¹⁴ No a otra cosa que a la ironía, si bien no lo plantea explícitamente, se refiere Francisco Rico en su artículo “Por auer mantención” (108): “Un poema tan ‘sotil’, que uno se pregunta [...] si el yo múltiple que las dicta se cree en verdad o se sabe perversamente equivocado”.

¹⁵ Ironía que, ciertamente, puede ser también entendida como “mutabilidad del yo hablante”, en la medida en que en la ironía el hablante muta a través de su discurso, que “dice algo que no dice”; esto es, el discurso se desdobra: el discurso implícito contradice al explícito.

da en que esos apelativos “vieja buhona”, “mi vieja”, “vieja sabida”, “Madre señora”, “buena vieja”, “Trotaconventos”, “vieja mata-amigos”, “vieja pitoflera”, obedecen a los “estados de ánimo” que los vaivenes de la “ventura” provocan en este “nesçio”, en este “omne torpe” que se deja arrastrar por el “loco amor”.

La ironía, que en *Libro de buen amor* está al servicio de una crítica, de un enfrentamiento con el aristotelismo heterodoxo, es al mismo tiempo un manejo del saber.

Entonces, un mismo procedimiento (el *yo* poético medieval) acarrea varias consecuencias: en primer lugar establece una ambigua y variable distancia entre el lugar de la enunciación y el lugar del enunciado. A la vez, diferencia saberes (Arcipreste/don Melón, *Yo*-autor/“clérigos simples”). Por último, refleja el mecanismo de apropiación de la fuente, refleja un saber y un uso propios de una experiencia, de una tradición textual.

Es por esto que la adopción de la fuente y la inclusión en ese pasaje de una primera persona omnisciente es un único procedimiento indivisible. No sólo porque ese “bastidor autobiográfico” sea una manera de cohesionar distintos episodios, sino también porque esa pseudo-autobiografía lleva en sí implícitas una diferenciación de conocimientos y una distancia (irónica, en este caso) entre *yo*-autor y *yo*-actor que repiten coherentemente la distancia entre el Juan Ruiz que toma la fuente (ya sea el *Pamphilus*, el *Alexandre* o, de un modo particular, irónico, el *De natura* aristotélico) y el lector capacitado o no para descubrirla, para descubrir el juego.

Para narrar hay que saber de otros textos y de la propia “çiençia”: “E conpóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra [...]” (Prólogo en prosa). Para leer hay que *saber interpretar*. Entonces, dado que el problema del *yo* encierra el del saber (como puede verse en la relación Arcipreste-don Melón), no es extraño que en determinado momento “*yo*” sea el libro (c. 70).

El uso de la fuente, tanto como la ironía (en la medida que la ironía implica un manejo del saber,

un “guiño” de complicidad), plantean un distanciamiento respecto del postulado de clerecía: “querríavos de grado servir de mi mester / debe lo que sabe home largo seer / si non, podrié en culpa e riebro caer” (*Libro de Alexandre*, 99 [c. 1bcd]), un mester, entonces, que implica la obligación de dar a conocer lo que se sabe. Muy distinto es el manejo del saber del Arcipreste. Su mester ya no es tan didáctico (véase Catalán, “*Aunque omne non goste*”), o, mejor, lo es de un modo nuevo: enseña y “da solaz” (“Si queredes, señores, oir un buen solaz / escuchad el romanze [...]” [c. 14ab]), enseña elípticamente. La ironía es una forma velada de la enseñanza, pero para aprender hay que acceder al “verdadero” sentido, el implícito, el que se oculta detrás de la “corteza” de la palabra.¹⁶

En el “dar solaz” de la copla 14 lo que se busca es una nueva efectividad del texto. El entretenimiento (lo sabían ya las ordenes de dominicos y franciscanos) es una forma de captar la atención del público.

Pero el afán, el fin didáctico del *Libro de buen amor*, se enfrenta a un nuevo problema: la interpretación de lo escrito es incontrolable:

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré çiertamente
qual tú dezir quisieres, y faz punto e tente;
si me puntar sopieres, simpre me avrás en mientre.

(c. 70)

De ahí que la preocupación por la ambigüedad sea una constante del *Libro*. Hay distintas maneras de entender los libros (por lo menos dos, como nos cuenta la historia de la disputa entre el “dotor” griego y el “ribaldo” romano, como nos señala el prólogo en prosa, distinguiendo “buen entendimiento” y “poco

¹⁶ Con respecto al aristotelismo, Francisco Rico señala que el Arcipreste “está seguro de que aún los lectores peor formados percibirán lo más imprescindible” (“Por auer mantenencia”, 191), ya que “en el siglo XVI se documentan fácilmente entre los ‘rústicos’ ideas como las que Tempier achaca a los aristotélicos” (“Por auer mantenencia”, 189, n. 37).

entendimiento”);¹⁷ el sentido, nos dice el Arcipreste, es escurridizo: “entiende bien mi historia”.¹⁸

La escritura ya no resulta un sencillo método de educación (y esa es la distancia con el *Alexandre*); la escritura es un “aleph” de sentidos, de los cuales hay que señalar el correcto (y esa es la cercanía con don Juan Manuel, con los “viessos” que cierran y establecen el sentido de los “exiemplos” en el *Libro del conde Lucanor*).¹⁹

Ante esa ambigüedad, ante la imposibilidad de controlar la interpretación de lo escrito, el *Libro de buen amor* reclama el “buen amor”, medio para alcanzar la meta de bien entender el libro (Orduna, “Lectura del *Buen amor*”).

Es teniendo presente esa preocupación que, en el episodio de Melón y Endrina, el *yo*-narrador omnisciente intervendrá en el relato no sólo para concluir con un “castigo [...] a las dueñas”, sino también durante el mismo episodio, para “interpretarlo”, para explicar, anclar sentidos, extraer la “moralidad” de los hechos; así, por ejemplo, en las coplas 865-866.

¹⁷ Esos hombres “de poco entendimiento”, como señala Francisco Rico (“Por auer mantenencia”), son aquellos “omnes torpes” a los que se refiere el rey de Mentón en el *Libro del caballero Zifar*. En el mismo Prólogo en prosa del *Libro de buen amor*: “En ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiese salvaçión e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que anduviere puede cada uno dezir: Intellectum tibi dabo e cetera”; puesto que “En general a todos fabla la escritura: / los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura; / los mançebos livianos guárdense de locura: / escoja lo mejor el de buena ventura” (c. 67).

¹⁸ Y tantos otros ejemplos de esta preocupación: “verás que bien es dicha si es bien entendida / entiende bien mi libro” (c. 64cd); “muchos leen el libro e tiénelo en poder / que non saben qué leen nin lo pueden entender” (c. 1390ab). Significativamente, en el primer diálogo entre don Melón y doña Endrina, ella lo “mal interpreta” (cc. 670-674).

¹⁹ Es justamente por eso que, como señala Pedro M. Cátedra, los “viessos” se constituyen en elementos que sirven “para la retención de una enseñanza o de una ética cerrada” (“El entramado”, 325).

Ese intento de establecer el sentido, que lo relaciona con *Lucanor* y *Zifar*,²⁰ determina el modo de introducir el pasaje de la tienda de don Amor. Allí puede verse cómo sujeto, saber y sentido se encuentran íntimamente relacionados. El *Libro de buen amor* utiliza el mismo procedimiento de “enhebrado” de episodios: el *yo* pseudo-autobiográfico (y su ambivalencia narrador/protagonista) es el que permite la inserción del pasaje. Pero la primera persona no es el único cambio con relación al *Libro de Alexandre*; también se modifican las relaciones de saber.

Contrariamente al *Alexandre*, el *Libro de buen amor* plantea el pasaje a modo de enigma. Plantearlo de esta manera permite establecer su sentido (en la medida que lo cierra una “solución”). El *yo* de enunciación se introduce en la tienda, pero para el *yo*-personaje (“rogué a mi señor que me diese razón / por do yo entendiese qué era o qué non” [c. 1298cd]) la verdad es esquiva: necesita que don Amor, “como omne letrado” (c. 1299a), devele el enigma en la copla 1300.

El fin didáctico y la flexibilidad y multifuncionalidad del *yo* poético medieval se encuentran, pues, íntimamente relacionados en el *Libro de buen amor*: “El fin didáctico [...] da sentido a la forma autobiográfica en que se insertan las ‘fablas’ y los ‘versos extraños’” (Lida de Malkiel, “Notas para la interpretación”, 74).

Finalmente, una cita de Diego Catalán nos permite pensar las relaciones del *Libro de buen amor* con otros textos:

El *Libro* carece de exposición, nudo y desenlace. Juan Ruiz, en modo alguno pretendió desarrollar la acción, no ya psicológicamente, pero ni aún biográficamente. En este sentido se aleja por completo, lo

²⁰ Considérese, por ejemplo, el capítulo “De como el Cauallero Zifar libro al rivaldo, que lo querian colgar, e como le corto la sogá”, en donde el narrador omnisciente detiene el relato para amonestar sobre la justicia, a partir del refrán “Quien tal faze, tal prenda” (*Libro del Caballero Zifar*, 166).

mismo de los ya clásicos libros de clerecía (hagiografías de Berceo, el *Alexandre*, el *Apolonio*, el *Fernán González*, etc.), que de las novelas de caballería entonces en su creciente de expansión. En el *Libro del Arcipreste* no hay el menor intento de apropiarse los esquemas narrativos de la nueva novela, que vemos en el híbrido *Libro del Caballero Zifar* de su casi coetáneo Fernán Martínez [...] (“*Aunque omne non goste*”, 74).

Coincidimos con Diego Catalán en sus observaciones sobre la distancia entre el Arcipreste y la “clerecía” del *Alexandre*: puede verse entonces que el uso que el *yo* implica está anudado, a la distancia, con esa “ya clásica clerecía”; de ella se distingue por la irregularidad del verso, por la introducción de un *yo* ficcional y múltiple, y por el diferente manejo del saber.

Pero, por otra parte, cabe señalar que la distancia con el *Zifar* no es tal, ya que no puede adscribirse unívocamente el *Zifar* a las novelas de caballería (Rico, “Entre el código y el libro”, 153-158), así como su supuesta “hibridez” (categorización que parece connotar un sentido más peyorativo que descriptivo)²¹ es tan engañosa como la del *Libro de buen amor*, pues la búsqueda de una unidad que hilvane la diversidad de fuentes estructura su sentido: “el *Zifar* no es una novela primitiva de caballerías, sino una novela didáctico-moral con una intencionalidad firme y mantenida mediante la que se logra la unidad de todo el extenso discurso narrativo” (Orduna, “Las redacciones”, 283). El *Libro de buen amor* se re-

²¹ En efecto, la metáfora por la cual el *Libro del Caballero Zifar* aparece designado como *híbrido* (“*Aunque omne non goste*”, 74) está tomada de las ciencias naturales, e implica una mezcla de especies que carece de capacidad productiva (descendencia). Por eso la consideramos semánticamente opuesta a la designación de “miscelánea” (y aún a las metáforas que utiliza Francisco Rico: “obras mestizas, textos cruzados” [“Entre el código y el libro”, 161 *et passim*]), pues entendemos que ésta describe un proceso textual productivo que, a partir de un soporte determinado, generó concepciones y resultados textuales concretos, como señala Rico en ese mismo artículo.

laciona con él por combatir contra el aristotelismo heterodoxo y por su intento de anclar interpretaciones, es decir, por la pertenencia a un paradigma cultural que se muestra bajo la influencia de la elite intelectual de la catedral de Toledo (Orduna, “La elite intelectual”; Rico, “Por auer mantenencia”).

Conviene, pues, tener en cuenta el contexto escriturario en el que se encuentra el *Libro* de Juan Ruiz:

En el Trescientos, en España y fuera de España, la proliferación de los libros mestizos, urdidos de ingredientes variopintos que se superponen sin llegar a fundirse, es fenómeno que sin duda cabe relacionarse con factores externos a la literatura y con otros que no podrían serle más propios: la divulgación del papel y los progresos de la alfabetización, por ejemplo, multiplicaron los códices misceláneos; el agotamiento de los géneros clásicos de la tradición medieval convidaba, antes de orillarlos en mayor o menor medida, a intentar remozarlos por la vía de la combinación y de la mixtura; y ambas series de datos coincidían en proponer a poetas y prosistas unos paradigmas creativos inusitadamente libres y laxos (Rico, “Entre el códice y el libro”, 166).

El *Libro de buen amor* pone también en evidencia otro modo de contacto entre ambos tipos de factores, pues si el *yo* autobiográfico medieval consigue “prolongar la vida útil de los viejos mimbres merced al expediente de trenzarlos en nuevos cestos” (Rico, “Entre el códice y el libro”, 162), es ese mismo procedimiento el que, a través de una conciencia de las múltiples posibilidades de la lectura —esto es, de la interpretación— considera, avisa y especula sobre los sentidos del libro, manifestando a la vez una nueva y extendida experiencia de lectura, que permitía el acceso al *Libro* (por supuesto que no sólo por medio de la lectura) de un público cada vez más amplio. Las modificaciones sobre el sentido que el *yo* autobiográfico realiza (que pueden notarse si se tiene en cuenta la relación con la fuente [véase Cátedra, “El entramado”; y nuestra nota 3]), manifiestan una

preocupación por —y una reflexión sobre— las posibilidades de interpretación que la escritura desencadena.²²

De otro modo, esta preocupación por lo inaprensible de la lectura se encuentra también en el “Prólogo general” a las obras de don Juan Manuel: “Et [don Iohan] ruega a los que leyeren cualquier libro que fuere trasladado del que él compuso, o de los libros que él fizo, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él, fasta que bean el libro mismo que don Iohan fizo, que es emendado, en muchos logares, de su letra” (Don Juan Manuel, “Prólogo general”, 3).²³

El Arcipreste, insólitamente más precavido que don Juan Manuel, no necesitó confiar en la fortuna de los manuscritos “de su letra”, que no sólo los lectores “ponen culpa al que fizo el libro” cuando se producen “yerros en los trasladar” (Don Juan

²² La preocupación por el sentido, por otra parte, también puede verse tanto en el tópico de la “corteza” como en el de la “nuez” que aparece en el *Zifar*: “ca atal es este libro para quien bien quisiere catar por el, commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro” (*Libro del Caballero Zifar*, 74). También encontramos este tópico en el *Calila e Dimna*: “Et por ende, si el entendido alguna cosa leyere deste libro, es menester que lo afirme bien, et que entienda lo que leyere, et que sepa que ha otro seso encobierto; ca sin non lo sopiere, non le terná pro lo que leyere, así como si ome levase nuezes sanas con sus cascadas et non se puede dellas aprovechar fasta que las parta et saque dellas lo que en ellas yace” (92). Este fragmento pertenece a la introducción, que no se encuentra en el ms. A (que contendría una traducción problemáticamente fechada en 1261), sino en otro posterior (ms. B, presumiblemente de 1367). Este segundo manuscrito, significativamente, tiene rúbricas que titulan los capítulos (inexistentes en el ms. A), lo cual permitiría agregar el texto a los casos que analiza Jeremy Lawrence, quien, en lo que se refiere a la extensión de la experiencia de lectura, señala que “the new forms of *mise-en-page* reflected a growth in lay literacy” (“The Rubrics”, 231).

²³ El “Prólogo general” que hiciera don Juan Manuel a sus obras fue incluido en la edición de *El conde Lucanor* preparada por Carlos Alvar y Pilar Palanco. También puede consultarse en la edición de las *Obras completas* de don Juan Manuel, que estuvo a cargo de José Manuel Bleca.

Manuel, "Prólogo general", 3). Juan Ruiz supo de las diversas maneras de entender la escritura y "cifró" los "verdaderos" sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BLECUA, ALBERTO, "Introducción", en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Barcelona: Planeta, 1996 [1ª ed. 1983].
- , "Introducción", en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Cátedra, 1992.
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984.
- CATALÁN, DIEGO, "Aunque omne non goste la pera del peral...: sobre la 'sentencia' de Juan Ruiz y la de su Buen Amor", *Hispanic Review*, 38, 1970, 56-76.
- CÁTEDRA, PEDRO M., "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV", *Journal of Hispanic Research*, 2, 1993-1994, 323-354.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, "Introducción", en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 2 vols., ed. de Julio Cejador y Frauca, 10ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1967, t. I, vii-xl [1ª ed. 1913].
- COROMINAS, JOAN, "Prólogo", en Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. de Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1967, 7-68.
- DEYERMOND, ALAN D., "Juglar's Repertoire or Sermon Notebook? The *Libro de buen amor* and a Manuscript Miscellany", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974, 217-227.
- DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. de Carlos Alvar y Pilar Palanco, 2ª ed., Barcelona: Planeta, 1991 [1ª ed. 1984].
- , *Obras completas*, 2 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Gredos, 1982.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., "Introducción biográfica y crítica", en Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988, 7-78.
- LAWRENCE, JEREMY, "The Rubrics in Ms. S of the *Libro de buen amor*", en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 1997, 223-252.
- LECOY, FÉLIX, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Farnborough: Gregg International, 1974 [1ª ed. 1938].
- Libro de Alexandre*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *Revista de Filología Hispánica*, 2, 1940, 105-150. Reproducido en *Juan Ruiz: Selección del "Libro de buen amor" y estudios críticos*, Buenos Aires: Eudeba, 1973.
- ORDUNA, GERMÁN, "Las redacciones del *Libro del Cauallero Zifar*", en L. Vela (ed.), *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Crema, 1991, t. IV, 283-299.
- , "Lectura del *Buen amor*", *Incipit*, 11, 1991, 11-22.
- , "La elite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en época de Sancho IV", en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV" (Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995, 53-62.
- Pamphilus de amore*, ed. de Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona: Bosch, 1977.
- REY, ALFONSO, "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval", *Bulletin of Spanic Studies*, 56, 1979, 103-116.
- RICO, FRANCISCO, "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, 4, 1967, 301-325.
- , "'Por auer mantenenca': el aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", *El Crotalón*,

- II, 1985, 169-198. Reimpreso en M. del Carmen Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga (eds.), *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas de la Universidad de Madrid, 1986, 271-297.
- RICO, FRANCISCO, "Entre el códice y el libro (notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)", *Romance Philology*, 51, 1997, 151-169.
- RUBIO, LISARDO y TOMÁS GONZÁLEZ ROLÁN, "Introducción", en *Pamphilus de amore*, ed. de Lisardo Rubio y Tomás González Rolán, Barcelona: Bosch, 1977.
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Barcelona: Planeta, 1996 [1ª ed. 1983].
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.
- , *Libro de buen amor*, 2 vols., ed. de Julio Cejador y Frauca, 10ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1967 [1ª ed. 1913].
- , *Libro de buen amor*, ed. de Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1967.
- , *Libro de buen amor*, ed. de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988.
- SPITZER, LEO, "Sobre el *Libro de buen amor*", trad. de Jordi Beltrán, en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980, 103-118 [1ª ed., "Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors", *Traditio*, 4, 1946].