

“PIENSA BIEN QUÉ FABLES, O CALLA, FAZTE MUDO”: LOS LÍMITES DE LA AMBIGÜEDAD EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

GUSTAVO FAVERÓN-PATRIAU
Cornell University

Se ha sostenido que la filosofía de la Alta Edad Media, en sus líneas representativas, era, antes que una fenomenología de la experiencia, la fenomenología de una tradición cultural, en el sentido de que sus problemáticas se derivaban de la tradición clásica con la misma pertinacia con que, de esa tradición, se recogían las posibles soluciones. Esto nos habla de un marco hermenéutico en el que el discurso sobre la belleza debía dirigir su atención a lo inteligible, lo moral y lo metafísico con más ahínco que al hallazgo de lo bello en lo cotidiano (Eco, *The Aesthetics*, 6). Por supuesto, no tiene sentido suponer que, aunque esto sea verdad sobre la elaboración filosófica, sea también una buena descripción de la manera en que el hombre común elaboraba su visión cotidiana del mundo. En las gradientes que iban desde la alta filosofía a la pragmática llana muchas diferencias debió haber. Jeremy Lawrence propone que, en el caso del *Libro de buen amor*, la discusión de temas extraídos del discurso filosófico se da en un nivel que hace suponer la ilustración de su auditorio, y obviamente de su autor, pero no necesariamente una gran sofisticación ni una ensimismada referencia libresca (“The Audience”, 221). Lo que Lawrence observa como discurso compartido entre el autor y sus receptores es

“the universally known and watered-down version of the scholastic view of the world”: los elementos básicos de la escolástica vueltos saber común, envoltorio internalizado de las ideas de cualquier medieval con cierta educación (“The Audience”, 223).

La diferencia entre una forma discursiva escolástica enclaustrada en lo libresco y un marco escolástico internalizado, radica en que el segundo es un terreno fértil para la reunión de lo teórico con lo vital, pues no es otra cosa que una serie de nichos dispuestos a ser completados con los datos de la experiencia. Volviendo al caso de la belleza, mientras la filosofía de la Alta Edad Media era monolítica en afirmar el *status* superior de la belleza espiritual sobre la material, no fue ciega ante la posibilidad de una reconciliación entre ambas: lo bello inteligible y lo metafísico abren un espacio para el pensamiento sobre la belleza material, y con ello la aprehensión teórica del tema se vuelca hacia la vida y el entendimiento práctico de lo bello como fenómeno sensible (Eco, *The Aesthetics*, 6). Por supuesto, en una relación como la de Juan Ruiz y su público, descrita en el marco de ese escolasticismo internalizado, el vínculo entre lo teórico y lo práctico, lo discursivo y la experiencia, debió ser rápido y fluido.

Juan Ruiz coloca esos hitos para su escritura y para la recepción de su obra: el tránsito de lo libresco a lo vivido, de lo culturalmente asumido a lo experimentado: “faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré” (Ruiz, *Libro de buen amor*, e. 1626d),¹ dice, dejando la puerta abierta a la interpretación, pero ese vaivén tiene un contrapunto: “por ende fago punto e çierro mi almario” (e. 1632c): la obra, como discurso imbuido de vida, queda abierta una vez cerrada la biblioteca, y, con ella, la carga de la tradición desde la que se ha compuesto el *Libro*. Esto es sacar al libro de la biblioteca y dejarlo caminar el mundo. En un movimiento complementario, el Arcipreste se esfuerza por llevar su texto a una proximidad contextual y una familiaridad fática con el universo real de su auditorio. Ernst Robert Curtius ha mostrado, allí donde otros han visto el germen del realismo español brotar en la obra de Juan Ruiz,² que éste, más que un afán realista, tiene un empeño por dar color local y contemporaneidad a lo heredado de la tradición lingüísticamente ajena, y que a ello se debe, por ejemplo, su meticulosa hispanización de la historia que extrae del *Phamphilus de amore* (Curtius, *European Literature*, 386): el color local y la cercanía del texto y el lector no suponen por necesidad una idea de realismo.

Hacer cotidiano lo libresco y hacer libresco lo cotidiano (pues ambas operaciones conviven en lo literario) implica muchas transposiciones. Una de ellas, crucial en el *Libro de buen amor*, es la que va de la moral doctrinal y canónica a la moral cívica de la calle y el conventillo, donde el puritanismo es cuestio-

nado. Umberto Eco señala el error de imaginar a la Edad Media como puritana y a los medievales dispuestos siempre a rechazar el mundo de lo sensual (*Art and Beauty*, 5), y el libro del Arcipreste, con su énfasis tensamente distribuido entre las delicias del placer terreno y el camino de la salvación espiritual, es un indicio de cuánto más compleja fue la realidad histórica (Walker, “Con miedo”, 231). Anthony Zahareas sostiene que uno de los temas centrales del *Libro* es su enfrentamiento directo con un problema social de su tiempo, a saber, el choque frontal entre la ideología eclesiástica dominante del celibato y la innegable y extensa práctica del concubinato (“Structure”, 92). Aunque resulta difícil atribuir a la obra una intención no declarada explícitamente en su texto, no parece impropio traducir la propuesta de Zahareas en términos más comprensivos: el *Libro de buen amor* intenta una reconciliación de dos distintos planos: el mandato divino y la vida, pero se trata de una reconciliación que no por ser intermitentemente humorística elude la crítica y la sanción moral.

Frente a una lectura como la de Roger M. Walker, para quien el *Libro* refleja la violencia personal del conflicto entre la tentación mundana de la carne y la necesidad espiritual de salvación (“Con miedo”, 252), la interpretación de Keller, quien explica que el enfrentamiento axial en la obra del Arcipreste se da entre lo que él denomina “true morality” y “practical morality”, parece más iluminadora, pues no se limita a equiparar la faz moral del problema con lo divino y lo humano con la carne, sino que disemina la moralidad en ambos planos (“On the Morality”, 120). La “moral verdadera”, según lo expone Keller, es la formada desde la fe cristiana, fuente de la moralidad piadosa, mientras la “moral práctica” resulta la excusa antepuesta a la “moral verdadera” en el imperfecto ejercicio de la vida cotidiana (“On the Morality”, 120). Lo singular del *Libro de buen amor* es que su exposición de ambas morales recoge, en el proceso mismo de la escritura, y en la forma en que las intenciones iniciales del narrador se trastornan

¹ Todas las citas del *Libro de buen amor* pertenecen a la edición de Alberto Blecua. En adelante solamente indico el número de estrofa entre paréntesis.

² Curtius se refiere a la idea de Menéndez Pidal, que ya en 1927 criticó Ortega. Para Menéndez el realismo era el carácter esencial del arte español. Ortega sostiene que ese es un juicio arbitrario basado en otro presupuesto de Menéndez Pidal que Ortega considera aún más arbitrario: que el realismo es la forma más elevada del arte (Curtius, *European Literature*, 386, n. 16).

durante el relato, los efectos de tal enfrentamiento. Esto ha sido explicado en términos cercanos: “aun cuando Juan Ruiz expresa una determinada intención a un primer nivel (particularmente en su prólogo en prosa), es consciente de que ésta probablemente desaparezca en el acto mismo de la escritura” (Meléndez, “Una teoría”, 88).

Que la mayor parte del texto se presente bajo la égida del humor no debe interpretarse como una ironía frente a la responsabilidad moral del autor o del lector. El humor de Juan Ruiz es una de las facetas de su *buen amor*: buen humor, gozo de la vida. Cuando, en sus invocaciones iniciales, el Arcipreste ruega a Dios que le permita “fazer libro de buen amor a queste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste” (e. 13cd), no está sino respondiendo a una concepción extendida en la Alta Edad Media, en la que “feelings of artistic beauty were converted at the moment of their occurrence into a sense of communion with God and a kind of *joie de vivre*” (Eco, *Art and Beauty*, 12). Esa concepción era central en la propuesta de que el ideal cristiano era más fácil de alcanzar para los espíritus felices que para los tristes: “que la mucha tristeza mucho pecado pon” (e. 44d).³ Y debió ser punto de partida en la aparición de los *sermons joyeux*, en los que Otis Green y, antes que él, Félix Lecoy, encuentran la fuente genérica del prólogo en prosa de Juan Ruiz (Green, *The Literary Mind*, 24). Pero es importante reconocer que ninguna de las formas de humor que despliega el Arcipreste contradice la seriedad de su objetivo, y que el hecho de que trate lo terrestre e incluso lo sagrado en tono humorístico no justifica una lectura que trivialice o relativice su intención didáctico-moral, o que dude de la sinceridad del fin hecho explícito (Green,

Spain, 33). Ahora bien, si es cierto que “[t]he book transforms itself and serves as a creative object and instrument of redemption while remaining all along a string of humorous parodies and satires”, según ha sostenido Eduardo Urbina (“Now you see it”, 141), y al mismo tiempo suponemos que el Arcipreste estaba consciente del gran riesgo de que su intención inicial se diluyera en el fenómeno mismo de la escritura, debemos preguntarnos qué mecanismos articuló en el texto para detener esa desviación, ese exceso de apertura que pudiera transformar el mensaje ya no en un signo solamente interpretable, sino en uno francamente ambiguo. La respuesta la habré de buscar en adelante. Primero, notaré un caso de posible ambigüedad que resulta central en la comprensión del *Libro de buen amor*, el que se da con la noción de “prudencia” que utiliza el Arcipreste (bajo términos como “buen seso” y “cordura”), unas veces como valor moral destinado a lograr una ejecutoria recta, y otras veces como inteligencia práctica dirigida a la consecución de unas ciertas metas, sin que importe la bondad o inmoralidad de éstas. En segundo lugar, a partir de una discusión de la fenomenología de la comunicación lingüística tal como el tema se presenta en el *Libro*, espero mostrar la forma en que el Arcipreste intentó controlar o poner límite a los desbordes de ambigüedad textual de su obra, considerando siempre que, en el marco conceptual dentro del cual se inscribe Juan Ruiz, la ambigüedad no es riqueza de sentido, sino un posible error moral y artístico.

ARTE Y PRUDENCIA

El medieval era un universo de integraciones temáticas, que buscaba las correspondencias entre lo humano y lo divino, lo material y lo sobrenatural. Lejos de entablar la búsqueda de una autonomía de la naturaleza, o de una autonomía del arte, el Medioevo solía vincular conceptualmente ambas esferas (Eco, *Art*

³ Doscientos años después de escrito el *Libro de buen amor*, San Filippo Neri llamaba todavía la atención sobre esto: “Lo spirito allegro acquista più facilmente la perfezione cristiana que non lo spirito malinconico” (Curtius, *European Literature*, 422).

and Beauty, 15). Aunque la razón filosófica de la época, inclinada a clasificaciones y enumeraciones de inspiración clásica, solía distinguir entre *pulchrum* o *decorum* (lo que es bello) y *aptum* u *honestum* (lo que es bueno para un fin, ya sea moral o utilitario), lo cierto es que tales conceptos, en la práctica, se entendieron con frecuencia como concomitantes. San Isidoro de Sevilla definía *pulchrum* como lo bello en sí mismo y *aptum* como lo bello en relación con algo más (*Art and Beauty*, 15), conectando de tal forma ambas nociones, al bosquejarlas como formas de belleza.

Dos términos que ante la mirada moderna no parecen necesariamente emparentados, pero que se emparejaban en la filosofía medieval, son los conceptos de instrucción y placer: *prodesse et delectare* (Eco, *The Aesthetics*, 15). “Que los cuerpos alegre e a las almas preste” es un anuncio de que tal meta dual se hará simultánea en el discurso del Arcipreste. Del mismo modo, “sobre cada fabla se entiende otra cosa / sin la que se alega en la razón fermosa” (e. 1631cd) —aparente felicitación del autor ante la coronación de su proyecto—, es la manera en que Juan Ruiz le recuerda al lector, al cabo del trayecto textual, que la intención inicial de la obra fue deleitar e instruir. Más que considerar cumplida su tarea, el autor quiere reforzar con su observación la lectura moral que, según considera, ha corrido el riesgo de la ambigüedad: quien haya leído el *Libro de buen amor* según sus recomendaciones habrá descubierto en él un sentido moral, esa “otra cosa” capaz de trascender la fábula, la “razón fermosa”, es decir, la pura forma de las palabras.

En el Medioevo, el arte, en tanto transmisión de mensajes y en tanto oficio, tenía elementos que la caracterizaban como proceso productivo (*faciendi, factibilium*) y como actividad cognitiva (*ratio, cogitatio*) (Eco, *The Aesthetics*, 164). Es interesante notar que tal caracterización atravesaba tanto la noción didáctica del arte como la idea del arte en cuanto actividad deleitable, pues lo didáctico estaba ligado a la

satisfacción del intelecto (actividad cognitiva) ante la claridad de la exposición (proceso productivo), mientras que el deleite era la respuesta a la belleza formal (proceso productivo) para el reconocimiento de una idea (actividad cognitiva). Juan Ruiz emprende una compleja imbricación de estos elementos al suponer que su labor didáctica debe desarrollarse en dos niveles: por un lado, instruirá al lector en la moral al colocarlo en la necesidad de recurrir a las potencias de su alma —“entendimiento, voluntad e memoria” (Prólogo en prosa)— para percibir el correcto camino del cristiano, todo lo cual se relaciona con lo que llamo la actividad cognitiva del arte, y, por otro lado, decidirá colocar su libro como fuente de aprendizaje para otros poetas —“compóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar” (Prólogo en prosa)—, con lo que demuestra su propia idea del arte literario como actividad productiva conforme a principios formales: “ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere” (Prólogo en prosa). Deyermond ha dicho sobre esto que:

Juan Ruiz's sense of mission goes even further than Garcilaso's well known dismissal of his poetic predecessors in Spain, because Garcilaso at least acknowledges his debt to the Italians. The Archpriest of Hita acknowledges a debt to no poet. The extent of his claim is uncertain, because we do not know who “los simples” of 1634d or “algunos” of the prologue are. They can hardly, I suppose, be the uneducated in any literal sense. It is likely that they are poets whose work the Archpriest considers inadequate in some way, but whether they are a defined group or contemporary Spanish poets in general remains doubtful (“Juan Ruiz's Attitude”, 118).

¿Cómo se vincula una noción tan técnica, casi artesanal, del arte, con especificidades o elaboraciones de índole moral? Umberto Eco ha notado que, si la coincidencia del carácter productivo y la apelación cognitiva son rasgos definitorios del arte medieval,

hay también una analogía posible entre el aspecto productivo del arte y la noción de prudencia (*The Aesthetics*, 164). Mientras el arte es visto como producción, la moral es actuación regulada por la prudencia, pero, mientras el arte rige las operaciones sobre materiales físicos (como en la pintura y la escultura) y psíquicos (como en la retórica, la lógica, la literatura), la prudencia ejerce su gobierno sobre el juicio práctico en las situaciones contingentes (*The Aesthetics*, 164): arte y prudencia son análogos en la medida en que ambas son formulaciones destinadas a regular la actuación del individuo. Pero es posible también postular, más que una analogía entre los dos términos, la pertinencia del concepto de prudencia *dentro* del marco general del arte, puesto que el arte es también una arista de la ejecutoria humana. Aunque esa vinculación es evidentemente sincrónica, la explicaré, sólo por claridad metodológica, en dos momentos:

Primer momento. El arte medieval no se concibe *principalmente* como una forma de expresión en el sentido de expresión personal; es más importante en su definición la noción del arte en tanto forma de construcción que imita a la naturaleza en su operación (*The Aesthetics*, 165). En este sentido, escribir es un arte que debe ejercerse siguiendo la técnica correcta para el logro de su fin intrínseco: la conformación de una pieza literaria bella, es decir, bien compuesta. Esta idea del arte y ese tipo de finalidad no difieren, por cierto, de los que se puedan adscribir al oficio de un zapatero o un herrero (*The Aesthetics*, 165). La finalidad posterior que se dé al objeto (trátese de un zapato, una armadura o un poema) no tiene importancia en este momento para nuestra definición. Ése es el tipo de objetivo que parecería tener en mente el Arcipreste cuando se impone la tarea de enseñar a escribir poesía: *ars* como técnica, como ciencia. El arte, entonces, tiene como meta el bien del objeto que se produce (y no el bien o el mal que se pueda hacer luego con el objeto así producido), pero esto no quiere decir de modo irreductible

que el arte, e incluso las bellas artes, fueran entendidas en el Medioevo como una producción de objetos sin finalidades específicas, sino sólo que el proceso de construcción artística no debía ser deformado, o alterado, por nada externo a él, pues tenía como fin crucial la conversión de una idea preconcebida en un objeto real, en un tránsito que iba de la mente del artista al material sobre el cual él operaba, a través de una ejecución técnica (Eco, *The Aesthetics*, 185).

Segundo momento. Dije que el arte medieval no se concibe *principalmente* como una forma de expresión en el sentido de expresión personal. Es evidente, sin embargo, que, no obstante la consistencia teórica de esta idea a lo largo del Medioevo, la escritura de la obra literaria, en tanto implica la participación de un autor en su sociedad mediante un acto discursivo, tiene, desde un punto de vista pragmático, una dimensión individual. En la medida en que involucra al escritor en un acto real, en el que él participa de su sociedad y apela a ella, la obra literaria es también una acción contingente, regida por la prudencia. Visto así, el aspecto moral de la literatura se erige en constituyente suyo, pues la idea de la recepción de la obra en su sentido más amplio (consecuencias, respuestas, interpretaciones, auditorio) influye en el fenómeno de su escritura. Es en el fenómeno de la escritura y la recepción donde la finalidad moral se levanta como cardinal en el trabajo artístico, y, en este caso, en el literario.

Decía Santo Tomás que un artista no es particularmente loable por la intención con que realiza una obra, sino por la calidad del resultado. Si rastreamos, como hemos hecho, la pertinencia fenomenológica de la carga moral en la escritura de la obra, y con ello el papel de la prudencia en el trabajo literario, esa idea se transforma: en la valoración del artista, no será muy importante su intención, pero sí la moralidad de su resultado (la obra de arte), pues esa obra es la intervención contingente del artista en su sociedad, que, ciñéndonos al marco escolástico, tie-

ne como finalidad el bien de la humanidad, debido a la regulación que la prudencia ejerce sobre todo acto contingente (Eco, *The Aesthetics*, 184-185). Esto revierte el concepto inicial: la obra de arte no se valorará en relación con la intención del artista sólo si concebimos al artista como una abstracción, como una pieza formal en el diseño ideal del proceso productivo, pero si lo consideramos como un individuo de carne y hueso, que interviene comunicativamente en su medio social a través de la obra, su *intención* será equivalente a su *prudencia*, o estará subordinada a ella, o en conflicto con ella, y la prudencia siempre será el catalizador de la intención en la obra de arte como lo es de cualquier otra acción contingente. El mismo Arcipreste sugiere con agudeza que el resultado final de la pieza literaria debería reflejar la intención de su creador, dado que “las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras” (Prólogo en prosa), y que el origen de esa intención debería brotar en el terreno de la piedad cristiana (pues “[de] toda buena obra es comienzo e fundamento Dios e la fe cathólica” [Prólogo en prosa]), y tener como objetivo el bien humano: “Dios sabe que la mi intención non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar” (Prólogo en prosa). Es al debatirse entre las cualidades morales de su intención autorial y los resultados objetivos de su actividad escritural cuando el Arcipreste se muestra perturbado ante los excesos de ambigüedad que puedan poblar su libro. El autor parece concebir el propósito moral del *Libro de buen amor* como parte de la regla de su manufactura, y, por lo tanto, como un elemento crucial en su elaboración textual: en el marco de esa “watered-down version of the scholastic view of the world” que, siguiendo a Lawrence, entiendo como parte importante del espectro ideológico dentro del cual se mueve Juan Ruiz, podría reformular esa misma idea del siguiente modo: la perfección o imperfección formal del *Libro* debe contrastarse en relación con su finalidad moral, y, por tanto, su cali-

dad artística deberá estar ligada necesariamente con la manera en que cumpla su explícito objetivo moral. Si ese objetivo es instruir y deleitar, entonces, podemos intuir la angustia del Arcipreste ante la creciente ambigüedad moral de su propia obra. Quizá lo comprendamos mejor a la luz de esta observación de Umberto Eco:

The finality of a beautiful work of art involves both pleasure and instruction. If it exceeds or deviates from this type of proportion —if it inspires passion rather than delight or transmits falsehood rather than truth— it is for one and the same reason both ugly and immoral. It is not that the criterion of morality is surreptitiously converted into a criterion of aesthetic value [...]; rather, the criterion of morality is *already* a formal rule of the aesthetic (*The Aesthetics*, 186-187).

De acuerdo con este principio, el Arcipreste no podía considerar su obra *formalmente bella* si no era también *moralmente buena*. ¿Cómo concuerda esto con las afirmaciones del texto, según las cuales “en feo libro está saber non feo” (e. 16d) y “so fea letra está saber de grand dotor” (e. 18b)? La respuesta inmediata es que se trata de un recurso al tópico de la modestia; pero existe la posibilidad de que el Arcipreste esté, más bien (o además), llamando la atención sobre el hecho de que la inmoralidad aparente de su temática no debe cegar al lector frente a una realidad mayor: que el “libro” y la “letra” son sólo los rasgos externos de un discurso cuya totalidad está formada en función del saber que transmite: nuevamente, es una apelación al hecho del libro en tanto fenómeno cognitivo, escrito con prudencia, pero sólo inteligible correctamente si es leído de igual manera.

La noción de prudencia que he revisado se cifra en el *Libro de buen amor* bajo la forma de dos ideas clave: “seso” y “cordura”. La primera es crucial cuando el Arcipreste explica la naturaleza humorística de su obra. Partiendo del presupuesto de que las almas alegres son más hábiles para aproximarse a Dios, el autor

tendrá que divertir a su público. Dice: “e porque de buen seso non puede omne reír, avré algunas burlas aquí a enxerir” (e. 45ab). Su elección del humor es, entonces, moralmente prudente, pues está dirigida “a alegrar los cuerpos y prestar las almas”. Separar la paja del trigo será labor del lector también prudente: “En general a todos fabla la escriptura: / los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura; / los mançebos livianos guárdense de locura” (e. 67abc). La convocatoria del Arcipreste a una lectura descubridora y activa, a una interpretación moral, no puede ser más clara:

Las del buen amor son razones encubiertas;
trabaja do fallares las sus señales çiertas;
si la razón entiendes, o en el sesso açiertas,
non dirás mal del libro que agora refiertas.

(68)

Frente a este uso de la noción de prudencia, como “buen seso” en tanto entendimiento entretejido con un accionar virtuoso, hay otro que parece echar sombras sobre su carácter moral. Esto ocurre en el episodio de doña Endrina, con la conversación entre el narrador y Trotaconventos:

Yo le dixé: «Madre señora, yo vos quiero bien
[pagar,
el mi algo e mi casa, a todo vuestro mandar:
de mano tomad pellote, e id, no·l dedes vagar;
pero, ante que vayades, quiérovos yo castigar.

»Todo el vuestro cuidado sea en aqueste fecho,
trabajat en tal manera porque ayades provecho:
de todo vuestro trabajo avredes ayuda e pecho;
pensat bien lo que fablades con seso e con derecho.

»Del comienço fasta el cabo pensat bien lo que
[digades,
fablad tanto e tal cosa que non vos arrepintades,
en la fin está la onra e desonra, bien creades:
do bien acaba la cosa, allí son todas bondades.

(719-721)

Aquí el autor crea una ambigüedad aparente: frente al “seso” que discierne lo moralmente bueno

de lo malo, aparece el “seso” pragmático y amoral, destinado al logro inmediato de una finalidad, no importa cuál. Pero la ambigüedad se disuelve si se considera que el Arcipreste distingue su propia voz cuando le habla a “quien lo leyere e lo oyere” (Prólogo en prosa) de la voz de su personaje homónimo —o de sus heterónimos—, y aun dentro de ésta última, la voz de quien refiere la anécdota y dicta las conclusiones, de la voz del Arcipreste o sus heterónimos en el pasado referido. El primer narrador —el que asume la voz autorial— sigue obstinadamente aferrado al sentido moral del “buen seso”, e incluso diferencia lo que es provechoso en sentido práctico de lo que es bueno en sentido moral:

El cuerdo con buen seso pensar deve las cosas:
escoja las mejores e dexé las dañosas;
para mensajería personas sospechosas
nunca son a los omnes buenas nin provechosas.

(696)

Mientras que el personaje referido dentro de la anécdota sólo percibe el beneficio inmediato de su pasión: cuando dice “pensat bien lo que fablades con seso e con derecho” (e. 720d) está instruyendo a la “vieja sabida” en el recurso de la mentira. En el episodio de Endrina, por ejemplo, la frase “perdí seso” (e. 654d) señala desde el inicio la dudosa moral y la escasa razón con que actuará el personaje referido dentro de la historia. Mientras que, en un pasaje posterior, el Arcipreste, hablando en pasado desde el presente de la enunciación, observa: “vínome ver una vieja, díxome luego de mano: / ‘Moço malo, moço malo más val enfermo que sano’. / Yo travé luego d’ella e fabléle en seso vano” (e. 945bcd), con lo cual, otra vez, pone distancia entre la moral de su enunciación actual y la moral desplegada en sus acciones del pasado. Lo central es que el personaje referido nunca es caracterizado como juicioso, mientras que el narrador tal como se presenta en el prólogo, el epílogo y las invocaciones al lector intercaladas en el *Libro*, se caracteriza, según hemos visto,

como un individuo preocupado por obrar razonable y moralmente. Todo ello establece una clara marca textual que permite dejar las lecturas inmorales en el plano de la anécdota, por tener como punto de enunciación la voz del cuestionable personaje referido, y la distancia de las conclusiones obtenidas en los pasajes en que la voz del Arcipreste se dirige al lector oyente sin mediaciones: hay una distancia cualitativamente relevante entre el Arcipreste y sus heterónimos como personajes en los ejemplos que refiere, y el Arcipreste como comentador y consejero directo del lector antes y después de cada historia.

RELATIVISMO Y AMBIGÜEDAD

En su afirmación de que el *Libro de buen amor* es ambiguo, Margaret Parker se apoya en Ian Michael (“‘Pensat qué fagades’”, 40). Lo cierto es que Michael no sostiene la ambigüedad de la obra en toda su extensión, sino el acomodo no unívoco del significado de los relatos populares que el autor incluye en su texto (“The Function”, 193), y la imposibilidad de encontrar correspondencias significativas, u organizaciones paralelas, entre las historias referidas por el narrador y la historia-marco en la que ellas se incluyen (“The Function”, 201). Para Parker, en cambio, la ambigüedad es el motor con el que el relato anima al lector a actuar frente a cada caso de opción moral entre bien y mal de acuerdo con su voluntad, ejerciendo su libre albedrío, asumiendo su responsabilidad. Esa forma de ambigüedad queda explicada, en la lectura que propongo, en razón de la pertenencia de los relatos ejemplares a un nivel de la narración distinto de aquel en que se ubica la voz del Arcipreste cuando se dirige al lector, algo que he ejemplificado con el caso de los usos de “seso” y “cordura” porque ellos, por su relación con la noción de prudencia, según vimos, son notablemente importantes para el Arcipreste en su afán de subrayar las modalidades correctas de lectura que su obra pide.

E. Michael Gerli ha propuesto que, antes que sólo ese tipo de ambigüedad, lo que existe en el *Libro de buen amor* es un relativismo que va de lo semántico a lo ético (“Recta voluntas”, 501). Es interesante, a partir de ello, preguntarse si no es posible también diferenciar, por un lado, ambigüedad y relativismo (es decir polisemia y desconfianza en la existencia de una verdad unívoca) de, por otro lado, el simple planteamiento de una verdad que no se encuentra en la superficie textual sino cubierta por ella, y que puede descubrirse mediante la lectura prudente y cuidadosa. En otras palabras, si la solución al relativismo del *Libro* se propone en el texto mismo como posible a través de la lectura, entonces éste *no* es relativista. Hemos visto cómo, en el marco general medieval y en particular en Juan Ruiz, hay una relación indisoluble entre lo bello como bueno y verdadero, y lo feo como malo y falso: “philosophy struggled to establish that beauty was not distinct from the good and the true [...]. Medieval distinctions among these values emerged only in the context of attempts to unify them” (Eco, *Art and Beauty*, 15). La ambigüedad dispuesta en reemplazo de la verdad colapsaría esa tríada de correspondencias: para descartar lo falso hay que descartar lo ambiguo, con lo que se logra la expresión de la verdad, la bondad y la belleza, y se coloca la obra en camino al fin armónico supremo del bien de la humanidad, sólo alcanzable en la medida en que se busque la (jamás relativa) perfección (Eco, *The Aesthetics*, 187).

El relativismo, como duda ante la existencia de una verdad única, y la ambigüedad, ya como causa o como consecuencia de esa duda, son imposibles o al menos indeseables dentro de esos parámetros; la sospecha de su presencia en el texto sólo puede ser rasgo de imperfección, algo que recién la modernidad habría de asumir como síntoma de riqueza semántica. No debe olvidarse que la idea de falsedad era también para cierta filosofía medieval muy previa, pero en absoluto desaparecida, una forma de amor mal dirigido. San Agustín, por ejemplo, cuyo mode-

lo de “entendimiento, voluntad e memoria” sigue el Arcipreste, definía la mentira, según lo explica Kimmelman, como un sentido equívoco de lo que se debe amar: “a disassociation of words from the stage of being marked by the presence of *caritas*, which reflects, on the part of the speaker, hearer, or specifically, interpreter, a defective love of the self and of others too” (*The Poetics*, 103). “Buen amor” y “loco amor”, entonces, pueden ser propuestos como términos para “verdad” y “mentira o falsedad”. Esta influencia agustiniana lleva al Arcipreste a recurrir al amor y la caridad como las nociones cruciales cuando caracteriza el objetivo que su *Libro* quiere conseguir en quienes entiendan la moral correcta: “querrán más amar a sí mismos que al pecado; que la ordenada caridad, de sí mismo comienza” (Prólogo en prosa). Y es desde esas mismas coordenadas que nos da la clave de lectura que diferencia al narrador cuando se dirige al lector/oyente del Arcipreste que aparece como personaje de los amoríos: “que el amor sienpre fabla mentiroso” (e. 161d): ése, por supuesto, es el “loco amor”. El *Libro de buen amor* no nos brinda, así, verdades relativas o mensajes ambiguos, sino textos *interpretables*, con el énfasis puesto en que las distintas interpretaciones serán mejores o peores, y conducirán a destinos diversos: la “salvación e gloria del Paraíso” o “los males muchos que les apareja e trae el amor loco del pecado del mundo” (Prólogo en prosa). Esas interpretaciones de su *Libro* deben partir del reconocimiento de que, cuando se dirige al lector, el Arcipreste no es un “dezidor medroso” (e. 161c), pero cuando se transforma, en otro nivel, en personaje de los breves relatos intercalados en el marco general, su amor por las dueñas, su loco amor incontrolado, el regido por Venus, “sienpre fabla mentiroso” (e. 161d).

En el cuerpo del *Libro de buen amor*, dos relatos abordan el asunto de la interpretación como tema central: la disputa entre griegos y romanos (ee. 44-70) y la historia del hijo de Alcaraz (ee. 123-165). En ésta última, las cinco premoniciones de los astró-

logos sobre el destino del hijo del “rey de moros”, son juzgadas por éste contradictorias y por tanto falsas, pero se cumplen escrupulosamente y prueban ser, apenas, como ha señalado A. A. Parker, vectores distintos de una verdad que es esencialmente unívoca y que sólo alcanza a comprenderse por completo mediante la suma de las interpretaciones parciales (Williams, “The Burden”, 58). En la otra historia, griegos y romanos disputan recurriendo cada uno a sistemas de signos distintos de los del adversario, y arribando a interpretaciones diferentes, irreconciliables y, sin embargo, irónicamente, entendidas en todo momento como correctas. El Arcipreste completa con esa diada de relatos dos puntos de vista sobre asuntos próximos. En primer lugar, se refiere a las lecturas correctas pero parciales que fallan en la práctica por no entender la totalidad del significado comprendido en los signos: los astrólogos yerran al no percibir sino parte de la verdad, y el rey por ser incapaz de reunir las lecturas parciales en una construcción más compleja que capture la totalidad del problema y su solución. Frente a la complejidad misma del *Libro de buen amor*, la aplicación de este consejo a la recepción de la obra del Arcipreste es evidente: hay que leer sumando y discerniendo. En segundo lugar, muestra cómo hay lecturas erradas pero que aspiran a la totalidad, y cuya falsedad es imposible de reconocer sin un análisis crítico del lenguaje y de los mensajes canalizados en el lenguaje: los signos de griegos y romanos no son ambiguos por ser polisémicos dentro de una misma lengua, sino porque su similitud no permite reconocer que pertenecen a sistemas distintos: no es el lenguaje el imperfecto, sino la capacidad de lectura metalingüística de los lectores/oyentes. El mismo error se dará cuando el lector confunda el campo semántico de parodias, sátiras e historias humorísticas con el de los más serios discursos dirigidos a mostrar la moralidad final a la que aspira el *Libro*.

Gerli señala que la historia de los griegos y los romanos es básicamente la forma en que el Arcipreste

quiere referirse al tema de la dificultad de transmitir la *intención* (la del hablante, el escritor, el enunciador) a través de los signos (“Recta voluntas”, 501), una aguda observación a la que se le puede añadir lo dicho hasta aquí. La postulación de Gerli concluye que, para Juan Ruiz, su *Libro* no puede enseñarnos a ser buenos o malos: “[It can] only prompt our consciences to discriminate good from evil. This awareness of the inherent futility of attempting to transmit knowledge accounts for the *Libro*’s irony and lack of admonitory tone, the lecturing, biased posture of the righteous preacher” (“Recta voluntas”, 502).

Gerli se apoya en la doctrina agustiniana de la significación —según la cual el lenguaje no puede enseñar o engendrar la verdad en el hombre—, doctrina que, en efecto, luce como un componente importante en la concepción de la comunicación que muestra el Arcipreste. En ese marco agustiniano, Gerli sostiene que Juan Ruiz entiende los signos como entidades carentes de significado hasta que son objeto de una interpretación, de allí que el crítico defiende la idea de la neutralidad moral de la obra del Arcipreste (“Recta voluntas”, 501). Ahora bien, ¿cómo dar sin problemas el paso de la teoría agustiniana de la neutralidad del signo a la idea de la neutralidad moral de la obra de arte? Para San Agustín, la *significatio* es el resultado de la acción del signo sobre la mente del receptor (Eco, “Denotation”, 49). Pero esto no implica una concepción de la actividad interpretativa como proceso de nacimiento de la significación, sino como lugar de encuentro entre la potencialidad del signo y la capacidad intelectual del receptor, que despertará en él, luego, la verdad que ya lo habita: si el signo no tuviera esa potencialidad, la *significatio* sería un brote *ex nihilo*. En el modelo de San Agustín, que, como vimos, el Arcipreste recuerda en el prólogo en prosa, la iluminación divina, forma de la comprensión de lo moral, se produce en la memoria del receptor con la colaboración del entendimiento y la voluntad (Kimmelman, *The Poe-*

tics, 43). Por tanto, el signo apenas guía al receptor hacia el redescubrimiento de una verdad: Agustín era un neoplatónico. Pero en San Agustín —a diferencia de lo que ocurre en las teorías semánticas modernas— el signo es externo tanto al enunciador como al receptor, y, por tanto, la memoria de lo bueno no sólo se deberá activar desde fuera en la interpretación de los signos ajenos, sino también en la construcción de los propios, pues tanto enunciador como receptor deben tratar de salvar la distancia que media entre su intención y el signo. Como dice Juan Ruiz: “[las buenas] obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena voluntad escoje el alma e ama el amor de Dios por se salvar por ellas” (Prólogo en prosa): la creación de mensajes lingüística y éticamente neutros, o relativistas, no responde a la propuesta agustiniana que el Arcipreste acoge. Dice Gerli:

In effect, by renouncing the concept that truth could be taught and stressing that it must be discovered from within, Augustine’s rhetoric opened the way for a distinct form of preaching often characterized by its ambiguity and absence of direct admonition, a mode that, we recall, appears to concur with many of the basic attitudes expressed in the *Libro de buen amor* (“Recta voluntas”, 504).

Pero la ausencia de admoniciones directas no es ambigüedad, y la ambigüedad, cuando aparece, según vimos, no es deseable. El punto crucial es que ni San Agustín ni Juan Ruiz conceden la posibilidad de que cualquier interpretación sea aceptable, ni que no exista una verdad: sólo suponen que la verdad no se enseña porque está ya en el ser humano, y que éste la debe recordar. San Agustín era claro en una afirmación: no se debe permitir que el placer de la lectura aleje al lector de la caridad (Kimmelman, *The Poetics*, 72). Ese es el punto que Juan Ruiz trata de manera inequívoca en las coplas sobre el pecado de la acidia: “»De quanto bien pedricas, non fazes d’ello cosa, / engañas todo el mundo con palabra fermosa”

(e. 320ab). La falsedad, la relatividad y la ambigüedad son, entonces, daños pendientes siempre que haya una mala comprensión de los fines supremos de toda acción humana, que son el amor caritativo y la tendencia al bien de la humanidad.

Según San Agustín, sólo una pequeña parte de lo que el hablante piensa se muestra en sus palabras (Murphy, *Rhetoric*, 288). Ésa es una señal clara de que la intención del autor no es inexistente en su teoría de la significación, sino sólo problemática por la dificultad de hacer equivaler intención con significado real, y, además, es también una señal de que, para San Agustín, una cierta carga de significado está presente en el signo antes de la interpretación: eso cuestiona, evidentemente, la idea de la neutralidad moral y lingüística del mensaje. El aspecto de toda la teoría agustiniana que más aflige al Arcipreste cuando ve el riesgo de que su libro sea interpretado de manera errónea es que, si bien San Agustín confía más en la habilidad del receptor para encontrar su verdad interior que en el poder del hablante (escritor) en traducir su intención en un significado correcto, también es cierto que, para el obispo africano, la actitud selectiva del receptor ligaba sus intenciones con las intenciones del autor: el significado del *Libro de buen amor* variará si es malentendido, no sólo por una ambigüedad inherente a él, sino por una mala comprensión de la intención autorial, o una mala sintonía entre las intenciones de autor y lector (Murphy, *Rhetoric*, 288; Kimmelman, *The Poetics*, 72). La preocupación de Juan Ruiz es la de un escritor consciente de la necesidad de que, mediante un complejo proceso de interpretación, su intención como enunciador cristalice en toda su dimensión: quiere que se entienda, como no lo hizo el rey Alcaraz, cada capa de significado encerrada en su obra, y que se identifique una jerarquía en que las ideas gozosas y terrestres estén subordinadas al buen amor de Dios y a la consecución de la salvación. Y es reiterativamente puntilloso con respecto a la construcción de enunciados que no sean claramente elabora-

dos y cuidadosamente expresados: “o piensa bien qué fables o calla, fazte mudo” (e. 922d).

Faulhaber ha llamado la atención sobre otra posible intención paródica del relato de la disputa entre los griegos y los romanos. Encuentra en las *Etymologiae* de San Isidoro el siguiente símil, que también refiere Cassiodorus en sus *Institutiones*: “Dialectica et Rhetorica est quod in manu hominis pugnis adstrictus et palma distensa: illa verba contrahens, ista distendens” (*Latin Rhetorical*, 96). Siguiendo con la analogía, sin querer reinterpretar el episodio, digamos que el arte poética del Arcipreste quiere juntar esa mano abierta (el equilibrio entre una apertura del significado que no llegue a ser ambigüedad y mucho menos relativismo) y ese puño (la propuesta de una lectura que logre, si no la absoluta univocidad del sentido, al menos la comprensión de una moral meridiana). El autor dispone textualmente sanciones morales distintas para el narrador y para los personajes, de acuerdo con sus puntos de enunciación, las circunstancias de cada acción, el tiempo en que ocurren y el hecho de que su discurso se dirija directamente al lector o forme parte de una anécdota referida. Mediante esas señas, desautoriza la capacidad de los personajes carentes de “buen seso” para reflejar la moral del relato, de modo que tales marcas textuales, en conjunto, conforman una estrategia destinada a controlar la ambigüedad de sentido y cualquier sombra de relativismo moral.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, NICOLÁS EMILIO, “El Epílogo del *Libro de buen amor*”, en Joseph Jones (ed.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark: Juan de la Cuesta, 1980, 141-150.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York: Pantheon, 1953.

- DEYERMOND, ALAN, "Juan Ruiz's Attitude to Literature", en Joseph Jones (ed.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark: Juan de la Cuesta, 1980, 113-125.
- ECO, UMBERTO, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven: Yale University Press, 1986.
- , *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- , "Denotation", en Umberto Eco y Costantino Marmo (eds.), *On the Medieval Theory of Signs*, Philadelphia: John Benjamins, 1989.
- FAULHABER, CHARLES, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley: University of California Press, 1972.
- GERLI, E. MICHAEL, "Recta voluntas es bonus amor: St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 35.3, 1982, 500-508.
- GREEN, OTIS H., *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington: University Press of Kentucky, 1970.
- , *Spain and the Western Tradition. The Castilian Mind in Literature from "El Cid" to Calderón*, t. 1, Madison: University of Wisconsin Press, 1968.
- KELLER, JOHN, E., "On the Morality of Berceo, Alfonso X, Don Juan Manuel and Juan Ruiz", en Josep Roca Pons (ed.), *Homenaje a Don Agapito Rey*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- KIMMELMAN, BURT, *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages. The Emergence of the Literary Persona*, New York: Peter Lang, 1996.
- LAWRENCE, JEREMY H., "The Audience of the *Libro de buen amor*", *Comparative Literature*, 36.3, 1984, 220-237.
- MELÉNDEZ, PRISCILLA, "Una teoría de la escritura en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", *Hispanic Journal*, 4.1, 1982, 87-95.
- MICHAEL, IAN, "The Function of the Popular Tale in the *Libro de buen amor*", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de buen amor Studies*, London: Tamesis, 1970.
- MURPHY, JAMES, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- PARKER, MARGARET, "'Pensat qué fagades': Individual Responsibility in the *Libro de buen amor*", *Romance Quarterly*, 35.1, 1988, 39-50.
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1998.
- URBINA, EDUARDO, "Now you see it, now you don't: The Antithesis *corteza / meollo* in the *Libro de buen amor*", en John S. Geary (ed.), *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison: The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1983.
- WALKER, ROGER M., "'Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa': Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*", en G. B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de buen amor Studies*, London: Tamesis, 1970.
- WILLIAMS, LYNN, "The Burden of Responsibility in the *Libro de buen amor*", *The Modern Language Review*, 85.1, 1990, 57-64.
- ZAHAREAS, ANTHONY, "Structure and Ideology in the *Libro de buen amor*", *La Corónica*, 7, 1979, 92-104.