

## DOS *EXEMPLA* SINGULARES PARA EL TRATAMIENTO DE LA LUJURIA EN LA DIGRESIÓN DE LOS PECADOS CAPITALES DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

CELEDONIO REYES ANZALDO

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El pasaje que es el centro de la diatriba del arcipreste a don Amor corresponde a la “Acusación a don Amor de ser raíz de los pecados mortales y la digresión sobre éstos” (217-387);<sup>1</sup> ésta constituye el marco que encuadra nueve relatos ilustrativos, los cuales adquieren, o al menos así lo pretende el arcipreste, el carácter de *exempla*. Ahora bien, a pesar de la existencia de este marco general, cada uno de los relatos tiene otro marco en el que se refiere aquello que se dice de un pecado capital en relación con el amor. Y es así como los segmentos conformados por aquellos marcos locales y sus ejemplos se disponen a lo largo de las 170 estrofas que abarcan la sección; estableciendo una división específica sobre los pecados: “a cada pecado corresponde un acto de acusación en dos partes separadas por una fábula” (Joset, “Introducción”, XII), la cual determina directamente la manera en la que Juan Ruiz distribuye o estructura los *exempla* en el discurso que departe el arcipreste (pri-

mero, en su propio segmento y, después, en relación con todo el pasaje).<sup>2</sup>

La asociación bipartita pecado-*exemplum* que así se ha constituido muestra, entonces, la estrategia discursiva del arcipreste para sustentar su actual acusación sobre don Amor; ésta siempre debe entenderse en este preciso orden de vinculación: primero el pecado, luego el ejemplo; es decir, la primera parte debe estar “dedicada a considerar conceptualmente el pecado definiendo con mayor o menor precisión su contenido y la segunda a ilustrarlo por medio de un ‘exemplum’” (Beltrán, *Razones*, 142). Y, además de esto, se debe subrayar que “la relación entre los ‘exempla’ y los pecados que éstos acompañan no siempre es demasiado evidente” (Beltrán, *Razones*,

<sup>1</sup> Todas las citas del *Libro de buen amor* las tomo de la edición de Gybbon-Monypenny, y anoto entre paréntesis los números de las estrofas o de los versos.

<sup>2</sup> A este respecto Vasvari expresa que “la presentación de cada pecado se divide en tres partes: 1. introducción y definición del pecado 2. uno o varios *exempla* en forma de fábula 3. una o más moralejas que se desprenden de lo anterior. Observaremos que en cada uno de los pecados Juan Ruiz hará uso de variaciones, al menos en una de estas tres divisiones, para enlazar los materiales heredados con su molde temático” (“La digresión”, 161).

142); no obstante, para el arcipreste cada *exemplum* resulta adecuado para su argumentación.

Si bien con los dos *exempla* usados por el arcipreste en la primera parte de la invectiva contra don Amor (182-216) ilustra y realza los estragos físicos que provoca éste sobre sus víctimas engañadas, la acusación actual, en la digresión de los pecados, se torna más grave. Don Amor ahora es portador de los pecados capitales.<sup>3</sup> “Con tigo siempre trahes los mortales pecados” (217a). Por tanto, se espera que el recurso de apelar ejemplos exigirá que éstos contengan también ese tono de gravedad. Esta nueva asociación de don Amor con los pecados capitales, desde el nivel de composición, la postula el autor a partir de “sus arquetipos personales tomados de la teología, la mitología o la historia, y en una fábula de animales casi siempre pertinente” (Sobejano, “Consecuencias y diversidad”, 12). Y como escritor de su época, él dispone de los procedimientos literarios y retóricos para llevar a cabo la digresión sobre los pecados capitales, la cual es dilatada en extremo —se insiste en torno a la misma idea acusatoria que se presenta con base en la *interpretatio* y la *expolitio*— porque una vez que se enuncia el motivo, la actual acusación a don Amor, Juan Ruiz hace que el arcipreste tienda a dar prueba de ésta, demostrándola desde su óptica a partir de su propia opinión del pecado, de comparaciones y, sobre todo, de citar ejemplos. Esto aparentemente con el único cometido de que sus receptores puedan evidenciar las enseñanzas morales que se derivan de la alegoría que ahora nos presenta; sin embargo, aunque en este juego alegórico el didactismo procede de símbolos e imágenes adecuados, éstos son impuestos y manejados con una voluntad deliberada por el autor, lo que significa que Juan Ruiz revierte más una pluralidad de sentidos que un enfoque didáctico (lo que se establece desde el comienzo del episodio, como expli-

co en la nota 7),<sup>4</sup> así que las lecturas posibles de todo el episodio de la visita de don Amor al arcipreste dependen, en gran medida, de la madurez del auditorio; es decir, se puede encontrar tanto un plano edificante y quizá poco ameno, si el receptor se limita al nivel literal del pasaje de la diatriba,<sup>5</sup> pero tam-

<sup>4</sup> Esto se muestra en este episodio de los pecados capitales porque existe una considerable ironía situacional que induce una preclara ambivalencia discursiva que rebasa lo didáctico. La actitud del yo hablante no puede ser completamente sincera (con esto no cuestiono la religiosidad de Juan Ruiz) porque hay que recordar que el arcipreste viene de fracasos amorosos, así que la invectiva no sólo va dirigida a don Amor por ser causa del pecado, sino también por no brindar ayuda al protagonista cuando la requiere (véase mi n. 7). Por lo tanto, el recurso didáctico no es muy ameritado para la situación; no obstante, Juan Ruiz hábilmente le infiere un carácter funcional al resaltar el discurso injurioso del arcipreste en contra de los perjuicios del amor (es el ambiente idóneo para que el yo hablante realice su tarea didáctica). De ahí que la enumeración de pecados capitales no sea incidental, sino, en efecto, deliberada y aparentemente congruente. Aquí con este ejemplo se enfoca muy bien el sentido artístico del uso del yo hablante en relación con el manejo irónico, que A. Zahareas observa, en general, en el *Libro*: “[it] is created for ironic situations and more conspicuous as an artistic creation than as a didactic necessity” (*apud* Rey, “Juan Ruiz”, 114, n. 7). La ironía, como recurso retórico, es para este caso la figura que instala al yo hablante ruiziano en un estado de poder por el hecho de que sus enunciados son difícilmente cuestionables. El tono irónico que se muestra de la situación es lo que pone de manifiesto una actitud marcadamente manipuladora (claro, de la misma situación y, en general, del discurso que se emite en este momento). Este es el juego al que recurre Juan Ruiz una y otra vez porque en el discursar polifónico que se observa, el yo hablante no asume por completo su enunciación, sino que se lo atribuye al otro (al autor, al narrador, al protagonista, al poeta, al juglar, al comentarista, al moralista, etc., aquellos con los que se fusiona) es decir, lo profiere como si fuera un enunciado de alguien más, no obstante, no está siempre marcado por medio de la sintaxis, por lo que se crea una doble y hasta múltiple significación en una sola enunciación.

<sup>5</sup> L. O. Vasvari señala un punto importante acerca de la amplia digresión sobre los pecados capitales y que tiene que ver con el asunto de la predicación moral-religiosa, claro, y su extremo método de implantación a través del temor: “Juan Ruiz ha seguido indudablemente el consejo a los predicadores de hablar más de los vicios que sobre las virtudes y mostrar el carácter mortal y pernicioso de aquéllos” (“La digresión”, 178).

<sup>3</sup> Véase mi nota 6 para aclarar la relación entre los conceptos de pecado capital y mortal.

bién una referencia más atrevida de lo que se desprenderá más tarde, la enseñanza amatoria, si se interpreta sobre el nivel alegórico del episodio de la visita en su totalidad, *in toto*, puesto que la información de aquellas lecciones es válida, tal como el mismo arcipreste lo comprobará, por ejemplo, en el episodio de don Melón y doña Endrina.

Ahora bien, la serie de pecados que desfilan por boca del arcipreste cobran cualidades humanas que representan las actitudes del pecador. Son alegorías que ahora imbuyen de “vida un sermón que de otra manera resultaría de lo más árido. O sea, Juan Ruiz logra amenizar su enseñanza moral. Los pecados capitales han cobrado una dimensión personal que les permite actuar como si estuvieran dotados de vida y vigor” (Oyola, *Los pecados capitales*, 120). Esto es cierto porque un concepto teológico puede ser personificado a través del pecador: el pecado es el pecador, el hombre que cae específicamente en un pecado dado, o bien puede adquirir cualidades que se corresponden con los humanos:

De manera que ya no es la codicia como concepto, sino el codicioso como individuo el que actúa: “tu casa oficia”, “destruye el mundo”, “sostienta la justicia”. Igualmente, no es la ira, sino el iracundo el que “no falla do quepa”. Tampoco son la lujuria y la avaricia, sino el lujurioso y el avariento los que “arden más que estepa”, en el infierno. En el caso de la gula, envidia y acidia no hay personificación. Hay, en cambio, una identificación con la enfermedad que se había siempre tenido como símbolo del pecado, la lepra. La lepra es contagiosa y, por lo menos, en aquel tiempo incurable. Por eso dice que la envidia, gula y acidia “s’ pegan como lepra”. Estos pecados eran de tipo antisocial, pues como el leproso, el hombre que cometía esos pecados era considerado un repudio social.

(Oyola, *Los pecados capitales*, 121)

Esta característica metafórica es muy notoria desde el comienzo del episodio de la visita de don Amor

al arcipreste, con precisión, en los versos 181cd, donde el concepto amor ha sido atribuido de cualidades humanas, más específicamente, de un “omne grande, fermoso, mesurado”, o sea, el amor es un hombre y se trata de don Amor. Esta metáfora es recuperada aquí en el pasaje de los pecados capitales por medio de una relación de transitividad muy bien ideada por Juan Ruiz para establecer el carácter ilativo que se presume en esta sección. Ésta se explica de la siguiente manera: el amor es un hombre, don Amor, y el hombre puede ser pecador, entonces, don Amor puede ser pecador y, de hecho, lo es desde la perspectiva actual del arcipreste (porque ésa es la consigna de Juan Ruiz sobre su yo hablante: éste debe atribuir, por las condiciones discursivas generadas hasta aquí, esta inculpación a don Amor); además, como don Amor es el portador del pecado, él mismo es causa de este mal humano, incluso, puede ser “denominado” como el pecado mismo (“Tú eres avarizia, eres escaso mucho”, 246a; “Eres pura envidia, en el mundo non ha tanta”, 276a).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> En el tercer segmento sobre los pecados (246-256) se da tratamiento a la avaricia y, desde el inicio, se exhibe la dinámica arciprestal para acusar a don Amor; esto es, se alegoriza el concepto del pecado de la avaricia al atribuirlo al dios del amor. Así que éste detenta ahora, según el arcipreste, la etiqueta de avaro, y para justificar su exposición, recurre a la alusión bíblica (247) y a un *exemplum* (251-254) como mecanismos de ilustración. Expresamente, comienza con una asociación extendida de la relación de transitividad, pues sabemos que el amor, por ser hombre, puede ser pecador, aún más, lo es, desde su perspectiva; pero ahora resulta ser el pecado mismo, por consiguiente, un concepto de índole general se reduce a un concepto de índole particular. No obstante, la nueva atribución a don Amor no es extraordinaria, sino que simplemente el arcipreste la usa como expresión exagerada para hacer patente la asociación de don Amor con el pecado que contempla. De ahí que se pueda considerar el primer heptasílabo, “Tú eres avarizia” (246a), por tú eres avaro; esta sustitución no es arbitraria, puesto que se justifica con el siguiente heptasílabo que complementa este primer alejandrino del segmento: “eres escaso mucho”. Además, con el verso consecutivo se reafirma, claro, al ratificarse la asignación a don Amor: “al tomar te alegras [porque tú detentas avaricia], el dar non lo as ducho [porque tú eres ava-

En fin, esta nueva relación, o más propiamente, nueva e importante asociación sobre don Amor, permite establecer las intrincadas conexiones entre los pecados y su tratamiento alegórico, pues aquellos, como tales alegorías, son presentados con un orden de aparición determinado por el mismo Juan Ruiz en este pasaje,<sup>7</sup> y sobre el cual se evidencia que

roj]” (246b) —incluso, en consideración con la asociación de la codicia y la soberbia a don Amor—, se observa que en él yacen tales pecados, por lo tanto, sólo es portador: “con tu mucha codibçia” (217b) y “Fazes con tu soberbia” (231a), y no ciertamente, el pecado mismo; además, es importante notar el uso del adjetivo posesivo “tu” sobre el dios del amor. Sobre todo, lo que asienta la sustitución, tú eres avaro, es el uso, dentro de casi todo el tercer segmento (la excepción es la última estrofa donde se refiere un carácter más general: se cambia el pronombre personal, él por tú), del pronombre personal “tú” en correspondencia con don Amor —este tratamiento ya lo ha usado el arcipreste con brevedad en el caso de la soberbia—; allí lo utiliza sólo en la primera estrofa del segmento respectivo (230bcd); él designa al dios del amor no como la soberbia misma, sino como soberbio, y lo acusa como tal, no obstante, deja claro que éste es el portador de dicho pecado: “Sobervia mucha traes” (230a). En el quinto segmento (276-290) el arcipreste habla de la envidia y para establecer la noción de ésta se enfoca, principalmente, en un sentimiento notable que se desprende de ella: los celos —los cuales se infieren, de entrada, en relación con la mujer (276b-277b)—, después adquieren una acepción más amplia a partir de las alusiones bíblicas. Su departida comienza con la asociación de la envidia a don Amor, identificando al dios del amor como el propio pecado: “Eres pura enbidia, en el mundo no ha tanta” (276a). Este tipo de identificación ya lo ha hecho con la avaricia (245a), y quiere decir, como ya lo expliqué para aquel caso, que se es pecador en ese pecado, o sea, don Amor es envidioso, que por asociación con el pecador se reduce, en general, al envidioso y por conexión con el sentimiento, al celoso.

<sup>7</sup> Durante toda la Edad Media hubo un gran debate sobre los pecados que pueden ser considerados como capitales. Esta situación comienza ya desde los primeros siglos del cristianismo, los Doctores de la Iglesia enuncian diferentes listas de pecados principales, cuyo número oscila entre siete y ocho. La discusión se centra en cuáles deben incluirse en los capitales y, por tanto, cuál es su número. San Gregorio Magno (m. 604) promulga la existencia de siete pecados: “il situe hors classement l’ogueüil —superbia— comme étant la ‘racine de tout mal’ et la ‘reine des vices’, puis énumère le sept ‘vices capitaux’ qui sont la vaine

los efectos del amor a través de los pecados, sobre el ser humano, rebasan ya, por consiguiente, el nivel fi-

gloire, l’envie, la colère, la tristesse, la cupidité, la gourmandise et la luxure. Dans cette liste l’envie-jalousie fait son apparition. D’autre part saint Gregoire incorpore à la tristesse la peresse spirituelle (*torpor circa praecepta*)” (Delumeau, *Les péchés et la peur*, 216); y los denomina capitales (que a su vez los considera como pecados carnales y espirituales), donde por capital se quiere significar mayor y su número de siete registrá, con algunas variaciones de inclusión en otros autores, en adelante. Santo Tomás de Aquino mantiene el número, pero para él los siete pecados “méritent surtout d’être appelés ‘capitaux’ parce que chacun est la racine et le chef de file (*caput*) d’autres fautes qui en découlent” (Delumeau, *Les péchés*, 216). Este gran teólogo del siglo XIII es quien define, en sí, este número siete en los pecados capitales y hace claro el asunto de la calidad mortal y venial del pecado retomando las posturas de san Agustín: “Les premiers, explique t-il —*crimina levia, quotidiana, venialia*— n’ôtent pas la vie de l’âme qui reste unie à Dieu. On y aime la créature, non contre Dieu mais en dehors de lui. Ils n’entraînent donc pas la damnation et sont remis par la prière, le jeûne et les aumônes. Les seconds en revanche —*crimina letalia, mortifera*— sont incompatibles avec la grâce qu’ils éteignent; ils sont perdre le droit au ciel acquis par le baptême et ne peuvent être remis que par l’Eglise en vertu du pouvoir des clés donné à saint Pierre. Ansi est établie désormais une démarcation absolue entre deux catégories de fautes selon qu’elles méritent ou non le feu éternel” (Delumeau, *Les péchés*, 218). Santo Tomás explica que todo acto de voluntad es necesariamente ordenado por un fin último, entonces, la falta venial no es aplicada a un fin último malo, pero no se puede reducir a un fin último bueno (puesto que no habría pecado), además no contraria la ley (divina), es una falta inacabada (su objeto es siempre desordenado, pero no es producto de la malicia), que, no obstante, bien podría ser una disposición para las faltas mortales, las cuales están dirigida totalmente contra ley, son pecados completos, son, en una palabra, pecados graves, conscientes y de pleno consentimiento. Ahora bien, la relación que guardan con los denominados pecados capitales radica en que “les dits péchés capitaux sont plutôt des tendances mauvaise [...] et les fautes qu’engendrent ces tendances peuvent être simplement vénielles, e non mortales” (Ricard, “Les péchés capitaux”, 32). Este punto es el que le sirve al estudioso para justificar por qué Juan Ruiz emplea el término mortales y no capitales, según él, se debe a tendencias tradicionales españolas que tienen “l’habitude d’appeler *mortales* les péchés qu’il vaut mieux appeler *capitales*” (Ricard, “Les péchés capitaux”, 34). Por otra parte, también afirma que en la época en la que escribe Juan Ruiz, éste no se en-

sico y se asientan también en el espiritual; el alma es ahora atribulada y corroída por las acometidas del

cuentra ligado con ninguna tradición específica así que tiene libertad de hablar de siete y ocho pecados: “Ou, exactement peut-être, il se trouvait devant deux traditions concurrentes, mais encore bien flottantes elles-mêmes, celle qui, avec de variantes, distinguait huit péchés capitaux et celle qui n’en comptait que sept” (Ricard, “Les péchés capitaux”, 25). L. O. Vasvari tiende a observar el tratamiento ruiziano de los pecados capitales con ese mismo sentido, pues advierte que “la doctrina y la terminología empleada para catalogar los pecados fueron durante mucho tiempo imprecisas y Juan Ruiz no sigue exactamente ninguna tradición establecida. Su serie de ocho en lugar de siete pecados no está encabezada por la soberbia, conforme la tradición más común, sino por la codicia, que será considerada el pecado esencial. Más que seguir la estructura por concatenación, en el cual todos los pecados están eslabonados entre sí, el patrón que sigue Juan Ruiz, dentro de la tradición de san Pablo, es el del *arbor vitiorum*, análogo a la conocidísima *Summa de vitis et virtutibus* de William Peraldus del segundo cuarto del siglo XIII, donde todos los vicios surgen del amor *inordinatus*. El orden de los pecados es el siguiente: 1. *codicia*, 2. *soberbia*, 3. *avaricia*, 4. *lujuria*, 5. *envidia*, 6. *gula*, 7. *ira* y *vanagloria*, 8. *acidia* e *hipocresía*. Esta ordenación ocasiona varias confusiones. Al considerar la codicia como raíz de todos los otros pecados, Juan Ruiz sintió al parecer la necesidad de poner en lista siete pecados que emanarán de ésta y, así, coloca en tercer lugar la avaricia, que es en realidad una duplicación de la codicia [...]. Juan Ruiz incluye la vanagloria y la ira en el séptimo pecado, cuando la primera es normalmente una subcategoría de la soberbia y la segunda una variante de la envidia. Si consideramos aparte la codicia y desestimamos la vanagloria y la hipocresía, emparejadas con otros pecados, los restantes siguen la ordenación mnemotécnica *saligia*, utilizada en las escuelas” (“La digresión”, 160). En cambio, L. Beltrán es más específico y asegura que “el autor de nuestro poema entiende los pecados a la manera tradicional fijada desde San Gregorio y que las anomalías observables en el orden que sigue en su presentación son explicables sobre la base de *a*) exigencias estróficas (c. 219), y *b*) sistemas utilizados para su aprendizaje” (*Razones*, 141). Donde por sistemas de aprendizaje alude a la palabra mnemotécnica “*Saligia*” en la que cada una de las letras que la constituyen corresponde, en latín, a uno de los nombres del pecado: “*Saligia* sigue e impone la siguiente clasificación: ‘*Superbia*’, ‘*avaritia*’, ‘*luxuria*’, ‘*ira*’, ‘*gula*’, ‘*invidia*’, ‘*acedia*’” (Beltrán, *Razones*, 140); y en cuanto al orden que se manifiesta en la copla 219, él agrega que “todo lo que ocurre en cuanto a ‘*saligia*’ se refiere es que se ha pasado la ira de cuarto a segundo lugar, lo que creó puede explicarse no tanto por razones métricas, que hubie-

engañador dios del amor, ésta es, en una palabra, la principal víctima de don Amor. Y es así que, ya instauradas las condiciones de inculpación sobre el plano discursivo, el arcipreste va desplegando esta asociación con base en aquellos recursos que señala G. Sobejano a través de su digresión sobre los pecados capitales. Y por mi parte, en consideración con la advertencia de L. Beltrán acerca de la manera eficaz en la que Juan Ruiz asocia fábulas y pecados (en específico, el crítico señala que aunque las primeras son heredadas, “sabe utilizarlas y hacerlas esencialmente funcionales dentro del pasaje en que aparecen incorporadas”, *Razones*, 144), yo me limito a estudiar el tratamiento que de la lujuria hace el arcipreste para evidenciar que, en efecto, su pretensión de dar calidad de *exempla* a esas fábulas utilizadas en este caso es realizable.

Así, en consideración con lo comentado arriba, se encuentra que el cuarto segmento en la digresión de los pecados capitales está comprendido entre las estrofas 257 y 275, y el arcipreste lo dedica al tratamiento del pecado de la lujuria, el cual tiene un papel muy importante no sólo en esta digresión didáctica, sino en todo *Libro*. En específico, la relevancia de la lujuria es bastante notoria aquí en el pasaje de los pecados capitales; ya desde la conexión con los otros pecados a través de las insinuaciones en el desarrollo de éstos o en los *exempla* que les sirven de ilustración, por ejemplo, L. Beltrán observa vínculos con la soberbia en 230c y en 231cd; con la envidia, en 277bcd; con la gula, en 296; y en 308, se conecta con la ira; mientras que con la acidia lo hace en 319cd (*Razones*, 144); y la excepción parece ser la

sen sido fáciles de resolver jugando un poco a poner y quitar artículos, sino por lo que de estos pecados nos dice en el segundo hemistiquio de cada uno de los dos primeros versos. En efecto, la soberbia y la ira, siendo ambos pecados del espíritu, sugieren ese trascender de los límites de lo finito y lo físico implícito en ‘non falla do quepa’ (219a). En cuanto al fuego de ‘arden más que estepa’ (219b), es algo constantemente asociado con la lujuria y, a través de ella, con los demás pecados de la carne” (Beltrán, 140).

avaricia, al menos en el tratamiento, pues si advertimos bien, en el *exemplum* que ilustra lo expuesto por el arcipreste sobre ésta, se alude a la lujuria y a la ira. O bien, ya por el espacio que Juan Ruiz dispone para su desarrollo concreto, trece estrofas, claro está, antes de pasar a la fábula ejemplar que ilustra la disquisición hecha por arcipreste y, no obstante, dentro de ellas se ejecuta otro *exemplum* que refuerza más la argumentación. En fin, es el pecado al que Juan Ruiz dedica más atención porque es uno de los fundamentos del sermón que ahora expone el arcipreste. Es decir, es el pecado que más puede asociarse con don Amor —puesto que se está insinuando “en buena teología el concepto del amor como ‘cupiditas’” (Beltrán, *Razones*, 145)—, tanto desde la propia acusación, como desde el verdadero motivo que lleva al arcipreste a inculparlo:

Amor es malo, se nos dice, porque lleva a pecar, pero el protagonista lo insulta porque a él no le dio la oportunidad de hacerlo. Dos actitudes y dos amores se están confundiendo, el amor padre de la codicia y el amor de hembra placentera, el vasto y el menor; y el arcipreste no puede insultar al uno sin incluir al otro. Su punto de partida es doctrinal, pero está sañudo y su pasión se vierte sobre aquellos pecados que, descendiendo del primero, hubieran podido separarse fácilmente del segundo. Nuestro protagonista no está pensando demasiado, está hablando de memoria y en celo.  
(Beltrán, *Razones*, 145-146)

Esto es correcto, pues el mismo arcipreste está en el pecado de la lujuria, pero hábilmente culpa a don Amor de ser el portador de éste y defiende su acusación con el arsenal de autoridad que reserva en su memoria y con las observaciones realizadas en los casos amorosos de otros. Por supuesto, él se atribuye esa autoridad porque él detenta la palabra, por eso se ocupa ahora en dejar claras sus aseveraciones.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> La situación ilativa para el episodio de la visita de don Amor al arcipreste está marcada desde el comienzo de aquél por ante-

Desde el comienzo del segmento, el arcipreste relaciona a don Amor con la lujuria: “Sienpre está loxuria adó quier que tú seas” (257a). Este punto de

cedentes completamente justificables: el arcipreste se encuentra “sañudo” contra el amor por causa de no conseguir el fin amoroso que desea. Éste es, entonces, el punto que lo debe llevar a la reconvencción a don Amor, quien, en ningún momento, le ha ofrecido asistencia. Sin embargo, el yo hablante, en voz del arcipreste, sagaz y sutilmente, crea ambivalencia en el discurso que profiere el colérico protagonista, es decir, a través de las condiciones que ahora se presentan, y bajo la persona del arcipreste, el yo hablante ruiziano se aprovecha de la ocasión para adueñarse del manejo discursivo, por supuesto, con la finalidad de establecer las funciones literarias que Juan Ruiz quiere manifestar. El fondo de la protesta que se espera en el inicio del episodio por la falta de ayuda del recién aparecido dios del amor es soslayado por medio de una postura arciprestal absolutamente acusadora: el amor es el culpable de muchos de los males que acaecen al hombre. Si bien los fracasos amorosos y la inasistencia de don Amor justifican que el arcipreste reconenga al amor mismo, no se justifica, con base en estos puntos, una total imputación de todos esos males humanos a don Amor. Esto por el simple hecho de que el arcipreste manifiesta una clara intención amorosa, en una palabra, está en la búsqueda del amor, sólo que no está lo suficientemente adiestrado en el arte de amar. Pero esta situación es la que señala el acierto artístico de Juan Ruiz para que, por una parte, su yo hablante adquiera, a través de un arcipreste “beligerante”, una posición didáctica, a la vez que debatiente en el pasaje de la diatriba y, por otra, para que la invectiva que ahora adviene contra don Amor, más tarde se pueda convertir en una gran lección sobre el arte de amar que repercuta sobre los restantes episodios del *Libro*. Dicho con otras palabras, a partir de estas actitudes discursivas atribuidas a su yo hablante, Juan Ruiz logra fundamentar la alegoría y, por lo tanto, introducir la *didaxia* en todo el episodio de la visita de don Amor al arcipreste, claro, ésta entendida en el pasaje de la diatriba dentro del orden de la didáctica moral-religiosa; y en el de la respuesta de don Amor al arcipreste, en términos didácticos profanos, erodidaxis: se enseña cómo se debe amar. Así que éste es el juego artístico de Juan Ruiz, o sea, la *desubicación discursiva* que ejecuta el yo hablante al dejar en estado de latencia el asunto del reclamo, hasta las estrofas 213-215, para dar vigencia a la inculpación, no obstante, no debemos dejar de advertir que la supuesta inasistencia es el elemento de consecución del *ars amandi* ruiziano. Aunque, con esto, no quiero decir que la consecuencia de la acusación misma se limite a este episodio, por el contrario, se complementa más tarde con otros, por ejemplo, con “Las armas del cristiano” (1579-1605).

partida es importante, porque aquí en el desarrollo de la lujuria él transpone el “tú lujurioso haces...” por el “por tu lujuria se hace...”, esto es, el pronombre personal tú deviene en el adjetivo posesivo tu, inducido por la asociación hecha en el verso 257a. Por tanto, ésta es la marca para el tratamiento del pecado de la lujuria, y aunque a veces no se haga explícito el adjetivo: “adulterio y fornicio toda vía des-seas; / luego quieres pecar, con qual quier que tú veas; / por conplir la loxuria, en guiñando las oteas” (257abc); no obstante, se sobrentiende, como aquí, el adulterio y la fornicación se hacen por (tu) lujuria; mirar con malicia a las mujeres, también.

A continuación el arcipreste aduce con sus fuentes bíblicas la inculpación, señala que por la lujuria David comete adulterio con Betsabé y hace morir a Urías, esposo de aquélla, en el frente de batalla:

Feçiste por loxuria al profeta David  
que mató a Urías, quando le mandó en la lid  
poner en los primeros, quando le dixo: ‘Id,  
levad esta mi carta a Joab e venid’.

Por amor de Berssabé, la mujer de Urías,  
fue el rrey David omeçida e fizo a Dios fallías;  
por ende non fizo el templo en todos los sus días;  
fizo grand penitençia por las tus maestrías.

(258-259)

Y además expresa que “fueron por la loxuria çinco nobles çiddades / quemadas e destruidas” (260ab), que, como se sabe, se trata de la Pentápolis, entre ellas Sodoma y Gomorra (*Génesis* XIX). En ambas alusiones bíblicas se refiere directamente el castigo divino como consecuencia de la lujuria y el arcipreste lo enfatiza con el verso final que cierra las estrofas en cada uno de los casos, claro, en relación con don Amor.

Para el primer caso agrega que David nunca acabó el templo y “fizo grand penitençia por las tus maestrías” (259d); para el segundo, aunque la breve apostilla complementa lo dicho en la alusión, también con ella se refiere a don Amor: “por malas ve-

zindades se pierden eredades” (260d); y esto se comprueba con el primer verso de la siguiente estrofa que marca la continuidad del desarrollo de la lujuria y la unidad que se pretende en todo el episodio: el arcipreste por primera vez objeta las breves palabras que don Amor da al inicio del episodio: “Yo le pregunté quien era: Dixo: ‘Amor, tu vezino’ ” (181d); “Non te quiero por vezino, nin me vengas tan presto” (261a), dice ahora el arcipreste.

Ahora bien, en el caso de la primera alusión, I. Michael afirma que “it is the only Biblical reference in the *Libro* that Juan Ruiz develops into short tale. It is clearly based directly on Samuel II [...], but in a much truncated version. It forms the first of the three tales used to illustrate the sin of lust” (“The function”, 196). Pero, en mi opinión, ésta sólo alcanza un nivel protonarrativo, es decir, no se desarrolla, con exactitud, como relato ilustrativo, pues Juan Ruiz refiere mayormente la alusión bíblica o pagana (por supuesto, también como medio de ilustración y ratificación en los argumentos del arcipreste), aquí en la digresión de los pecados capitales, en pretérito perfecto<sup>9</sup> y, sobre todo, con cualidad de *si-*

<sup>9</sup> A excepción de las estrofas 305-306 donde el uso de imperfectos y perfectos les brinda más calidad narrativa; sin embargo, la historia mencionada no alcanza un desarrollo como relato ejemplar porque se evidencia su carácter de alusión, esto es, ésta presenta compacidad y concreción con respecto al plano argumentativo, lo que implica una ilustración directa, y esto debido a que la relación causa-efecto, en el plano analógico, es absoluta y sintética. Así que, en general, se puede observar que no hay un total desarrollo narrativo en estas alusiones sobre el plano analógico, ya que sólo fungen bajo el recurso de la *praeteritio*: a veces, el arcipreste alude o menciona brevemente, o sea, *de paso* o *de pasada*, ciertas historias bíblicas y mitológicas, subordinándolas, por el asunto de la ilustración en el argumento peccatorial, a otras cuyo tratamiento narrativo es completo, es decir, a esas otras historias donde se alcanza con precisión el absoluto grado de narración, aun a pesar de su amplitud narrativa: corta o larga, pues, en efecto, se observa que cada una de éstas se constituye como “relato ilustrativo”, y por consiguiente, en *exempla*, al ilustrar los puntos de acusación que departe el arcipreste sobre el dios del amor.

*militudo* asentada por el recurso de la *praeteritio*, lo que le atribuye un carácter de compacidad y concreción para con el plano argumentativo (ver nota 8). Esto, con exactitud, es lo que reafirma esa denominación: la relación causa-efecto es absoluta y sintética sobre el plano analógico, por consiguiente, la ilustración se desprende de inmediato.

En cambio, la mayoría de los relatos ilustrativos que definen los *exempla* siempre adquieren un orden narrativo pleno y preciso (*summa narratione*), fincado, mayormente, en la explayación discursiva del asunto a tratar sobre un plano analógico (y por supuesto, en ellos son muy notorias las características de redundancia de los contenidos que fincan polarizaciones semánticas, o sencillamente elementos semánticos, como bien lo advierte A. Biglieri, las cuales ratifican en el fondo el sentido del ejemplo, que ha sido establecido desde el mismo alegato del arcipreste (“Inserción del *exemplum*”, 124-128)) y en la notable combinación de los pretéritos imperfectos y perfectos con la que se narran y describen los ambientes, las acciones y los acontecimientos en éste, lo que significa que la calidad de los *denotata* es total en la narración que conforma el relato, y además, la ilustración se va adquiriendo a medida que se realiza aquella narración, o dicho en los términos aludidos por A. Biglieri, el sentido del relato ilustrativo, si bien lo antecede, éste se confirma a lo largo de la enunciación de aquél (“Inserción del *exemplum*”, 127-128).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Hay una considerable excepción en el *exemplum* dedicado a ilustrar la argumentación sobre la codicia, que por su extensión bien podría caer en una contemplación protonarrativa, sin embargo, la cualidad de relato ilustrativo la adquiere por la adecuada especificación de las acciones y sucesos sobre el plano analógico, que dilata la ilustración a lo largo de la narración, no obstante, la estrecha amplitud de ésta. Incluso, si nos apegamos a una de las condiciones ideales, aquella de la economía de los incidentes observada por A. Biglieri (“Inserción del *exemplum*”, 122), ésta le da el carácter de *exemplum* al integrarse con facilidad en el discurso arciprestal sobre el pecado de la codicia, pues el argumento del relato ilustrativo sólo contiene lo necesario, y no obstante su brevedad, repito, el relato presenta un or-

den narrativo pleno y preciso. Otra observación que se desprende de la brevedad de este ejemplo, en contraste con la extensión de aquel otro *exemplum* que enuncia el arcipreste hacia el final de la digresión de los pecados, el del lobo y la zorra, es que se nos muestra la facultad artística de Juan Ruiz para imitar y adaptar sus modelos fabulísticos en el discurso actual que lo ocupa, esto es, se evidencia, sobre sus fábulas elegidas para reelaborar, el gran manejo narrativo que efectúa dentro de lo lacónico, como dentro de lo digresivo; aunque, claro, es importante observar que este último carácter siempre tiene un sentido concreto en la recreación artística: el objetivo de Juan Ruiz, en el *exemplum* del lobo y la zorra ante el juez de Bugia (321-371), no sólo es lograr que el arcipreste ilustre adecuadamente su argumento sobre la hipocresía, sino también alcanzar con eficacia un nivel satírico.

Esta característica no es tan evidente en el *exemplum* de Virgilio colgado en el cesto (261b-268b), al menos en el principio, donde se comienza de manera resumida, como en la alusión del asunto de David, con siete versos referidos, en su mayoría, a través de pretéritos perfectos (261b-262d, el único imperfecto aparece en último verso del grupo: “sobía”). Sin embargo, parece que, intencionalmente, el arcipreste no quiere contemplar de manera explícita, en el resumen, el tema de la lujuria. Y por eso, luego él pasa del compendio a la ampliación en las estrofas 263-268b, quedando, así, determinada la configuración narrativa del *exemplum*. El caso de este tratamiento ejemplar es muy singular porque “hay otros ejemplos de alusiones a personajes célebres, pero ninguno puede compararse en extensión al del Virgilio y la mala dueña, ni en ninguno de los otros pecados aparecen estos ejemplos secundarios escogidos y agrupados tan cuidadosamente” (Beltrán, *Razones*, 145). Por eso, este es el único caso dentro del pasaje de los pecados, y quizá de toda la obra, en el que Juan Ruiz utiliza esta específica técnica retórica para insertar un *exemplum*.

Dije arriba que, después de las alusiones bíblicas, Juan Ruiz introduce un vínculo, el verso 261a, con el cual, por una parte, se da unidad al episodio de la visita de don Amor al arcipreste y, por otra, se prosi-

que congruentemente con el alegato del arcipreste sobre la lujuria propiciada por don Amor. El arcipreste trae entonces a colación el suceso del encantador Virgilio para ilustrar cómo por la lujuria se cometen actos indignos; inicia el *exemplum* con la siguiente fórmula de evocación: “al sabidor Virgilio, como dize en el testo” (261b); y de inmediato realiza un epítome de éste:

engañó lo la dueña, quando lo colgó en el çesto,  
coidando que lo sobía a su torre por esto.

Por que le fizo desonrra e escarnio del rruego,  
el gran encantador fizo le muy mal juego:  
la lumbre de la candela encantó, e el fuego,  
que quanto era en Roma en punto morió luego.

(261c-262)

Sin embargo, la analogía que se requiere para hacer patente la pretendida impudicia de don Amor, sólo se insinúa con ligereza en el verso 261d y se aclara, más tarde, con el verso 265b, como bien lo subraya J. Joset: “*por esto* tiene que entenderse como expresión eufemística (= *por fazer su loxuria*, 265b)” (*Libro* nota a 261d). Esto, como ya lo mencioné antes, es deliberado, porque Juan Ruiz no quiere limitarse únicamente a la alusión pagana; él sabe muy bien que las leyendas de Virgilio en la Edad Media tienen demasiado peso, por consiguiente, induce a su protagonista a desarrollar la alusión como ejemplo. En el cual se observan tres secciones después de las estrofas introductorias: (i), el encantamiento del fuego como venganza de Virgilio contra el engaño de la “dueña” (263-264); (ii), la estrategia de Virgilio, liberación del fuego y el encantamiento del Tíber, para rendir a la “dueña” (265-266), y (iii), la venganza de la “dueña” y la previsión mágica de Virgilio contra aquella venganza (267-268b).

En el caso (i), desde luego, se infiere a partir de la ira de Virgilio provocada por el engaño, y conlleva en sí mismo una carga erótica que enfatiza, aún más, la asociación que, por analogía, se hace con don

Amor: “Virgil’s humiliation supposedly as a consequence of his lust, is a fair illustration of that sin” (Michael, “The function”, 196). Virgilio al no conseguir los favores de la mujer encanta el fuego, así que lo romanos o cualquiera que sea, “fasta la criatura”, obtienen el fuego sólo de una manera: “non podían aver fuego, por su desaventura, / si non lo ençendían dentro en la natura / de la muger mesquina; otro non les atura” (263). Donde “dentro en la natura”, refiere “dentro del órgano sexual” (Joset, *Libro* nota a 263c). Esto significa que para exaltar el desdén o la esquividad de la “dueña” (“muger mesquina”, la denomina el arcipreste), así como la ira y lascivia de Virgilio, simbólicamente se representan, por medio del fuego y el órgano sexual, que aquel nigromante presenta una gran pasión concupiscente, no obstante, llena de impotencia, de ahí esta venganza tan singular: Virgilio pone el fuego —su pasión— en un lugar (la “natura de la muger mesquina”) que no puede alcanzar o más bien, en el que no puede “estar”, nótese la similitud con la incapacidad del arcipreste para ser aceptado por sus pretendidas, en especial, con Cruz, la panadera, quien es una mujer “non santa mas sandía”. Esto es, Virgilio, por su impotencia e ira, la convierte en una mujer pública porque los romanos únicamente pueden acudir a ella para conseguir el fuego (se vale considerar la significación erótica que ha generado la situación de venganza), que de otra manera no dura: “Si dava uno a otro fuego o la candela, / amatava se luego, e veniénd todos a ella; / ençendiénd allí todos como en gran çentella; / así vengó Virgilio su desonrra e querella” (264).

La siguiente sección del desglose del *exemplum*, (ii), relata la táctica de Virgilio para conseguir su propósito: poseer el placer de la mujer. En principio, ya satisfecho con su venganza, rompe un encanto: “Después desta desonrra e de tanta vergüeña, / por fazer su loxuria Vergilio en la dueña, / descantó el fuego, que ardiese en la leña” (265abc); y establece otro más asombroso: “Fizo otra maravilla quel

omne nunca ensueña / Todo el suelo del río de la ciudad de Roma, / Tiberio, agua cabdal que muchas aguas toma, / fizo le suelo de cobre, reluzo más que goma” (265d-266abc). El cual completará su empresa, pues, como la “muger mesquina” ha sido debilitada —escarmentada y escarnecida, pero no por Virgilio el hombre, sino el mago—, ella tiene que ceder ahora ante tentación material: “A dueñas tu luxuria desta guisa las doma” (266d). Dos observaciones, un tanto opuestas, se desprenden de aquí, según la crítica: primero, “la moraleja del encantamiento, en efecto, queda un poco clara”, pues el arcipreste desea que se entienda que “al hacer el suelo de cobre y relucir, la dueña pensó que era de oro [o goma, resina, utilizada como cosmético] y se entregó a Virgilio” (Bleuca, *Libro* nota a 266cd); y después, que “lo del suelo de cobre no parece tener nada que ver con la lujuria. Y en el cuento de la dueña, ella es la víctima de la venganza de Virgilio más que de su lujuria, de modo que esta especie de moraleja no parece muy atinada” (Gybbon-Monypenny, *Libro* nota a 266d). En ese sentido, coincido más con A. Bleuca, porque se trata de un *exemplum* bastante complicado (ya desde su misma inserción con ese carácter) y, no obstante, el arcipreste no titubea en la exposición; va creando, en su narración, las condiciones de coherencia: Virgilio por lujuria es engañado y escarnecido, para lavar su afrenta, aplica sus facultades de encantador y se venga de la mujer haciéndole “muy mal juego”; la escarmienta y se burla de ella convirtiéndola en una mujer pública; pero como aún no ha satisfecho su deseo lascivo sobre ella, porque ésta no cede, intensifica entonces su estrategia de conquista, y exhibiendo sus dotes de mago, hace caer, por avaricia provocada y no necesariamente por lujuria provocada, a la mujer, o sea que el verso 266d refiere que la gran lujuria de Virgilio lo lleva a efectuar encantamientos portentosos —y solamente así— para seducir a la “dueña”. En otras palabras, hasta ahora el arcipreste ha sido consistente en la ilustración de “por tu lujuria se hace...”, que ha asociado

con don Amor, porque las acciones se han enfocado, en el plano analógico, sobre la obsesiva lujuria de Virgilio, generada por el amor (en los términos de *cupiditas*) de una mujer y sus actitudes desmedidas como consecuencia de ese pecado. Y éstas, entonces, se corresponden analógicamente con el plano argumentativo a través de la ilustración que generan sobre él.

Por lo que respecta a (iii), la cuestión se centra, en primera instancia, en la ira de la mujer, quien ha sido engañada —se ha invertido el sentido inicial y bajo un tono más dramático, ella, muy airada, idea la forma de lavar su “desonrra”— y seducida: “Desde [Virgilio] pecó con ella, sintió se escarnida” (267a), por tanto, busca vengarse del nigromante, quiere provocarle la muerte y manda construir una escalera mortal: “mandó fazer escalera de torno, enxerida / de navajas agudas, por que a la sobida / que sobiese Vergilio, acabase su vida” (267bcd). Sin embargo, vemos que la imagen dramática provocada por el suspenso que crean los anteriores versos se diluye cuando, nuevamente, por el poder de la magia, Virgilio descubre las intenciones de la mujer: “El soplo que era fecho por su escantamente; / nunca más fue a ella, nin la ovo talante” (268ab). Magia, lujuria y engaño dominan, entonces, en esta tercera sección, como en las dos anteriores, por lo cual, aquí, en (iii), la narración del arcipreste se orienta hacia la reiteración del motivo que lo lleva a la enunciación de este *exemplum*. Esto es, a pesar del verso que señala el abandono de la dueña por Virgilio —propiciado más por seguridad personal que por otra cosa: “nunca más fue a ella”, “ni la deseó” (= “nin la ovo talante”, Joset, *Libro* nota a 268b)—; el arcipreste, en ningún momento, quiere hacer la implicación de que el mago haya sometido su lascivia: con bastante probabilidad, él la mantiene, como todo lujurioso que ha cometido actos indignos sobre mujeres aun renuentes y, no obstante, víctimas de la lascivia de éstos —y en esto concuerdo con G. B. Gybbon-Monypenny—, como en este caso, los cuales, una vez que cometen

sus fechorías, se hartan y buscan nuevas víctimas y así sucesivamente, siempre inmersos en una lujuria entristecida, esto es, “como consecuencia de la falta de amor al prójimo, a Dios, a su creación, se produce el exceso de amor a la hembra y sus atributos sexuales. Es un poco lo de copular por triste aburrimiento y vuelta al triste aburrimiento después de copulado y vuelta, sin que al fin estemos seguros de si copulamos porque nos aburrimos o si nos aburrimos porque eso nos lleva a copular más” (Beltrán, *Razones*, 146-147). Además, el pretexto de la escalera no hace más que marcar la consecuencia sobre las víctimas de esto: las mujeres, quienes violentadas, impotentes y airadas, y, por consiguiente, sumidas en la tristeza, no pueden hacer nada contra la maldad del lujurioso. Y así, reiterando las consecuencias de la lujuria, el arcipreste sentencia escueta pero concisamente —porque así se lo exigen las condiciones discursivas que él mismo ha impuesto a lo largo del desarrollo del *exemplum*—: “ansí por la loxuria es verdadera mente / el mundo escarnido e muy triste la gente” (268cd). Donde por mundo se quiere dar entender gente y recíprocamente, y en este caso, son los victimarios y las víctimas, pues ambos resultan engañados, burlados y entristecidos. Por lo tanto, no se trata de una relación general, como pretende establecer I. Michael: “Since that tale has developed too far the desired moral lesson, at the end of it he does not try to give a detailed reasoning and ends with a general statement” (“The function”, 197).

En fin, la complejidad del *exemplum* desde su mismo desarrollo dentro de la propia conceptualización del pecado de la lujuria muestra la dificultad para definir su función. Ya desde su estructuración (en los tres puntos anteriores), a partir del desglose de una alusión pagana no concreta, se oscurece su papel de ilustrar la perorata del arcipreste, aquella de que por la lascivia que don Amor provoca dondequiera que esté, se comenten actos deshonestos y censurables. Lo cual conduce a opiniones considerables que reducen el carácter de este *exemplum*:

The first part of Juan Ruiz’ story, Virgil’s humiliation supposedly as a consequence of his lust, is a fair illustration of that sin, but the remaining elements, Virgil’s theft of fire (although it is a neat revenge), the Tiber turned into copper, the lady’s lethal staircase and Virgil’s magical foresight of that trap (which really invalidates his initial entrapment in the basket), all these elements have little to do with the point to be exemplified in the Debate. This is one few moments when Juan Ruiz’ enthusiasm for a tale makes it difficult for him to adjust it to his main narrative. He attempts an adjustment in 266cd, without much success”.

(Michael, “The function”, 196-197)

Sin embargo, no coincido con ellas, pues, como ya lo advertí arriba, el arcipreste, no obstante su notable cantidad de enojo, intenta, en todo momento de su discurso actual, no perder la continuidad y la coherencia porque las condiciones que se imponen en la enunciación del *exemplum* siempre van dirigidas, en mayor o menor grado, a establecer la ilustración del argumento actual que se quiere validar, esto es, el arcipreste, como poseedor de la palabra y bajo las circunstancias que se han generado hasta aquí en su diatriba a don Amor, determina los puntos de analogía entre su alegato y el *exemplum* traído al caso. Y en este sentido, la cuestión, “por tu lujuria...”, don Amor, siempre se han cometidos actos deshonorosos, se ilustra con el *exemplum* de Virgilio colgado en el cesto, como ya lo aprecié arriba, porque, Virgilio, con su gran lujuria provocada por la concupiscencia amorosa, es llevado a cometerlos, pero no expresamente con estrategias de hombre (las cuales siempre lo hubieran conducido al fracaso, como sucede con el mismo arcipreste), sino por sus facultades de mago, por eso resultan más indignas y por eso se resalta más su lascivia: el lujurioso Virgilio tiene que acudir a tácticas sustentadas en cualidades sobrenaturales, que propician daño y pecado, tanto sobre él mismo como sobre las víctimas de su lujuria. Virgilio cae, por lujuria, en el pecado de la

ira; en la soberbia al usar su magia (soberbia explícitamente por el hecho de que siendo “sabidor” no puede ser menos que un ser ordinario, de ahí la notable recurrencia a los encantamientos deslumbrantes) y al vengar el engaño que le hace la “dueña”, y, sobre todo, al seducirla posteriormente; además, provoca que la mujer también peque: por avaricia ella se deja engañar y seducir, por ira desea vengarse mortalmente. En suma, el *exemplum* cumple con eficacia su función de ilustrar la idea de lujuria que contempla hasta aquí el arcipreste, claro, según las condiciones que él mismo define a cada paso: nada parece ser superfluo ni arbitrario; y por eso, como atinadamente lo dice E. Oyola, “a Juan Ruiz hay que interpretarle en el momento de su moralización y no en la totalidad de sus narraciones —porque— más tarde va dar realce al triunfo del amor, donde glorifica el clímax del amor” (*Los pecados*, 138). Esto es, más tarde, en otros lugares, *parece* desdecir sus propios argumentos ya fincados.

Pero el arcipreste no se conforma con señalar que por lujuria, o sea, la de don Amor, el “mundo” es escarnecido y entristecido, quiere hacer clara su gran acción destructora, pero siempre insistiéndola en relación con el escarnio y la tristeza que ésta provoca (v. 182d): “Sé muchos a que matas, non sé uno que sanes” (269a). Es decir, el arcipreste retoma su patrón de acusación: “por tu lujuria se hace...”, para advertir, categóricamente, que los propios lujuriosos, “grandes varraganes”, son víctimas de su propia lascivia: “quantos en tu loxuria son grandes varraganes, / matan se a sí mesmos, los locos alvardanes” (269bc). Y así con su tajante declaración fundada en su pretendida seguridad (aquella que se desprende de 269a con el reiterado “sé”, el cual anticipa ya la próxima ilustración), el arcipreste introduce la evocación del *exemplum* del águila que muere con una flecha que está adornada con sus propias plumas (270-272): “contesçe les commo al águila a los nesçios truhanes” (269d).

En el *exemplum* se observan dos momentos que infunden por analogía los casos de los lujuriosos

—nótese cómo los calificativos sobre ellos subrayan su misma ignorancia, estupidez y necedad para aceptar su lujuria y lo que ésta puede traer—: “alvardanes” y “truhanes”, esto es, les infieren una actitud de ciega soberbia. Uno de éstos señala un estado de gran arrogancia, ignorancia e ilusoria invulnerabilidad: “el águila cabdal canta sobre la faya; / todas las otras aves, de allí las atalaya; non ay péndola della que en tierra caya; \ si vallestero la falla, preçia la más que saya” (270). Pero es la ignorancia, principalmente, la que determina su cercano derribamiento, el águila no sabe que se le ha desprendido una pluma, y que el cazador la ha cogido para adornar sus flechas y, sobre todo, que con una de ellas será herida y muerta. Esta situación, no estrictamente narrativa, se vierte por medio de una especie de comentario descriptivo, que, no obstante, forma parte del mismo *exemplum*, a partir del verso 270c y finalizando en el verso 271b. Pero en seguida se retoma la secuencia expresamente narrativa y se establece el segundo momento del *exemplum*, aquel otro estado que relata una actitud de decadencia e impotencia —irónicamente se ha invertido su situación— en el águila ante el actual acontecimiento: su muerte. En principio, el arcipreste narra que como de costumbre el cazador sale a cazar “venados”, pero se encuentra la ocasión de cazar al águila y la hiere en un costado (271cd). Con lo que el ave mal herida y moribunda reconoce que por alguna de sus partes ella va muriendo:

Cató contra sus pechos el águila ferida,  
e vido que sus péndolas la avían escarnida.  
Dixo contra sí mesma una rrazón temida:  
'De mi salió quien me mató e me tiró la vida'.

(272)

Varios aspectos importantes se advierten en el *exemplum*, en consideración con el tratamiento de la lujuria que realiza el protagonista. En el primer estado del águila, el de soberbia (arrogancia, ignorancia y aparente invulnerabilidad), se establece una doble relación simbólica: se tiene, por un lado, aquella en-

tre esta ave y el lujurioso y, por otro, aquella entre las plumas del ave y la lujuria; con las cuales se asientan los vínculos analógicos. Para el caso del comentario descriptivo que sirve de puente entre un momento y otro en el *exemplum*, se crea, por medio de los símbolos: arco, flechas, cazador, la asociación por antonomasia con don Amor. Lo que produce nuevamente la conexión entre el plano analógico y el argumentativo (aquel sobre el que se quiere ilustrar). Y por lo que se refiere al segundo momento, aquel donde se establece el estado de decadencia, con él se concreta la relación de analogía porque el arcipreste al enunciar las estrofas previas al *exemplum* presupone la ilustración que se adquiere con este otro estado: la idea simbólica de que el lujurioso es víctima de su propia lujuria (claro, propiciada por don Amor), representada crudamente por la imagen patética del águila siendo muerta por una de sus plumas —muy en especial los dos primeros versos de la estrofa 272, que marcan una contraposición a los dos primeros del ejemplo 270ab, es decir, el primer estado es opuesto al segundo—. Además no deja de reiterar la idea del escarnio venido de la lujuria: “e vido que sus péndolas [de águila] la avían escarnida” (272b).

No obstante esta adecuada correspondencia entre uno y otro plano, existe un punto difícil de explicar: la presunta atmósfera fortuita que surge por la ausencia del orden narrativo formal en el lapso comprendido entre los versos 270cd-271ab, en el cual se infiere la pretendida ignorancia del águila. Es decir, imprevistamente, el águila pierde una de sus plumas (notar la ironía del verso que refiere el suceso, 270c); por azar el cazador la encuentra —se confirma con el condicional subrayado—: “*si* [el] vallestero la falla” (270d); y con ella prepara algunas flechas: “Saetas e quadrillos que trae amolados, \ con péndolas de águila los ha enpendolados” (271ab) —nuevamente este verso está lleno de ironía porque ya se anuncia que alguna de esas flechas será la causa de la decadencia del águila—. Y al retomarse el hilo narrativo,

cuando ya estamos ubicados en un segundo estado, el cazador sale “*commo avía usado a ferir los venados*” (271c); pero por casualidad tiene la oportunidad de cazar al águila y de su arco sale la flecha que la arponea: “al águila cabdal dio le por los costados” (271d). Sin embargo, el águila no muere de inmediato, sino que agoniza observando la causa de su estado. Lo que parece remarcar más el sentido eventual de los hechos.

Ahora bien, estas circunstancias accidentales que se presumen no desarticulan el cometido del *exemplum* porque desde el inicio el arcipreste ha impuesto las condiciones para su desarrollo: el águila, debido a su soberbia: “todas las otras aves, de allí las atalaya” (270b), no admite la posibilidad de ser dañada: “non ay péndola della que en tierra caya” (270c); pero esta actitud es falaz, ya que siempre es probable la debilidad en el mortal (271d). Así que el arcipreste es preciso y la ironía del verso es la clave del desenlace esperado del *exemplum* porque la pluma representa la lujuria, y es con esta relación que Juan Ruiz intenta crear en el público la idea de aquella asociación hecha a don Amor, ahora bajo la figura del cazador. Por consiguiente, el águila debe perder la pluma sin darse cuenta (pues hay que recordar el segmento de la privación de la libertad en la que el arcipreste afirma que muchas veces las arremetidas de don Amor son insospechables para el hombre: “Fazes lo andar bolando como la golondrina; / rrebuelves lo a menudo, tu mal non adevina; / oras coída en Susaña, oras en Mergelina; / de diversas maneras tu quexa lo espina” (211)); el cazador debe encontrarla y ocuparla para adornar sus flechas y con una de ellas debe matar al ave —aunque su objetivo sean los “venados”, él es, antes que nada, un cazador, lo que significa que cualquier animal, puede ser, entonces, una presa—, quien antes de morir debe reconocer que por ella misma muere: “De mí salió quien me mató e me tiró la vida” (272d). Esto es, la atmósfera discursiva, en el *exemplum*, debe ser concreta y no fortuita.

Si con los versos de la estrofa 269 que preludian este *exemplum*, el arcipreste señala ya el tipo de ilustración requerida: “with it Juan Ruiz is narrowing our attention to one aspect of sexual over-indulgence: physical self-destruction. He begins by saying [con 269abc] that no one who indulges in lust survives the experience and then makes the point that lechers in fact kill themselves” (Michael, “The function”, 197); ésta, una vez dada, bien “podría ilustrar cualquiera de los siete pecados” (Beltrán, *Razones*, 143), precisamente por aquello que sentencia: *Prima peccantium poena est ipsum peccatum*. Sin embargo, Juan Ruiz ha elegido este *exemplum* como ilustración de la lujuria porque, como ya lo vimos arriba, él está tratando el pecado que más relevancia tiene en su obra y, además, aquel material ejemplar contiene esas “notas de violencia, penetración, destrucción por sorpresa, descuido apenas notado por el águila de esa pluma que se le cae, caída sin importancia que va a causar su destrucción definitiva porque el que la recoge va a convertirla en flecha que le deshaga los costados” (Beltrán, *Razones*, 128), es decir, todo eso que resulta idóneo para seguir aclarando la insensata autodestrucción (en un sentido muy amplio) del lujurioso, claro ésta, siempre motivado por el gran incitador, don Amor:

El loco, el mesquino, 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.

(273)

La insistencia de este carácter destructivo de la lujuria que acontece con el “loco” o “mesquino”, reafirma la postura del arcipreste en torno al castigo, como ya lo ha hecho con los otros pecados, pero ahora haciendo claro que el pecador, y en este caso el lujurioso, es víctima de su propia lascivia, como lo ha ilustrado con el águila que muere por medio de sus plumas. Así que al retomar su discusión del pecado actual, vuelve a usar dos calificativos sinóni-

mos de aquellos proferidos en 269cd, los cuales infieren, sobre el lujurioso, la necedad, la estupidez y la ceguera para entender el daño que le está causando su lascivia, su locura, dice ahora el arcipreste. Él no quiere salvarse (273a), por tanto, a sí mismo se va destruyendo física y espiritualmente: comienzan por el cuerpo y termina matando su alma (273cd). Lo que ya implica el castigo divino: “a su alma mata”. Pero el arcipreste agrega algo más, alude un placer efímero venido de la lujuria, que, una vez diluido, sume, primeramente, al lascivo —en sentido amplio— en el remordimiento y de nuevo en la tristeza, luego, tanto en la “flaqueza” física como la espiritual: “Omne, ave o bestia a que amor rretiente, / desque cunple luxuria, luego se arrepiante; / entristeze en punto, luego flaqueza siente” (274abc). Es decir, el sentimiento final de la cópula, en términos físicos, es el “acorta se la vida” (274d) y en términos espirituales, “a su alma mata”: la “flaqueza” espiritual viene como continuación de la “flaqueza” física, por eso el arcipreste remata el segmento dedicado a la lujuria, en estos mismos términos, pero siempre apuntando la responsabilidad hacia don Amor: “Al que tu ençendimiento e tu locura cata, / el diablo lo lieva, quando no se rrecabda” (275cd). O sea, el arcipreste mantiene la inculpación sobre su interlocutor con el mismo sentido que ha iniciado: “por tu lujuria se hace...”. Y aunque en su *exemplum* traído a cuenta ahora no se trata expresamente el tema de la lujuria, éste sí contiene el punto que ilustra la argumentación a la que ha llegado el arcipreste: la pérdida física y espiritual que lleva a la reducción de vida; la cual significa, a su vez, que el lujurioso llega a la decadencia por su propia lujuria: “en el pecado se lleva la penitencia”.

Los dos *exempla*, Virgilio colgado en el cesto y el águila que muere con una flecha que está adornada con sus propias plumas, de los que se vale el arcipreste para ilustrar su largo alegato sobre la lujuria, como lo observé, están rodeados de una considerable complejidad que obstaculiza, notablemente, de-

terminar de manera directa su función en el discurso argumentativo del arcipreste. Sin embargo, por el hecho de que el arcipreste no deje cabos sueltos, en este momento que detenta la palabra, se puede observar que la función del material ejemplar que utiliza para ilustrar la acusación actual, “por tu lujuria se hace...” se satisface.<sup>11</sup> Aunque, claro, hay que tener muy presente que es su habilidad para desviar la atención a su favor la que le permite enunciar tales ejemplos, es decir, ahora que tiene la palabra, se atribuye una autoridad moral y hace gala de su gran capacidad persuasiva para infundir razón y congruencia en su perorata (como ya lo mencioné antes, es verdad que el arcipreste está enojado y, no obstante,

<sup>11</sup> El arcipreste ha vinculado un plano analógico con la acusación actual, el plano argumentativo (los *exempla* se ponen en relación con la *causa* (Lausberg, *Manual*, 349), pues desde su perspectiva, ahora que detenta la palabra, las *situaciones temáticas o ideológicas* que ahí en ese plano analógico imperan, se corresponden isomórficamente con aquellos puntos de acusación que ahora él está desplegando. Esto ocurre así porque los *exempla* enunciados están en calidad de *probatio* (prueba artística) del argumento que se valida o se defiende, es decir, porque los relatos que el arcipreste ahora integra en su discurso acusatorio toman el carácter de *exempla* al relacionarse analógicamente con la *argumentatio*, debido a un afecto de prolongación, o con más precisión, de amplificación temática o ideológica, el cual, por un lado, tiende a sentar la ilustración y el reforzamiento que de los relatos se van desprendiendo en ese discurso acusatorio y, por otro, tiende a establecer la función persuasiva que van infundiendo los *exempla* sobre el receptor. Sin embargo, este receptor no es el interlocutor del arcipreste, o sea don Amor, sino que radica en el nivel de los caracteres implícitos: el plano discursivo conformado por el autor y lector implícitos. En otras palabras, el carácter aduciente y suasorio que se desprende de los ejemplos que ilustran la acusación sobre el dios del amor se debe *proyectar* en el plano superior del autor y lector implícitos (es aquí donde se evalúa el proceso retórico de ilustrar-convencer de la argumentación), y subrayo proyectar, ya que únicamente aquel carácter se *efectúa* en plano de la interlocución: el del arcipreste y don Amor. Por supuesto, el término “efectuar” se debe entender en el sentido de que el discurso acusatorio del arcipreste se enuncia desde ese plano; y “proyectar”, en el entendido de que el proceso retórico de ilustrar-convencer de la argumentación es invariante en los dos planos.

su discurso no se manifiesta visceralmente caótico; y que habla de memoria, pero, es precisamente ésta, la facultad que le adjudica la autorización y la seguridad de lo que dice: “Sé muchos a que matas, non sé uno que sanes”, 269a) y, a la vez, para ocultar su condición de lujurioso. Aunque, como ya lo sabemos (*v. mi nota 7*), detrás del arcipreste se encuentra un yo hablante dotado de grandes facultades discursivas, que tiene cumplir las tareas literarias designadas por Juan Ruiz, entre las cuales, aquella principal en la digresión de los pecados capitales no es otra que la de mostrar que, en efecto, el “loco amor” provoca muchos daños en los seres humanos tanto a nivel corporal como espiritual, y sobre todo, como lo hemos visto, esto lo genera el pecado de la lujuria. De ahí que los *exempla* traídos a colación en el tratamiento de este pecado tomen ese carácter expresamente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN, LUIS, *Razones de Buen Amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Valencia: Fundación Juan March-Castalia, 1977.
- BIGLIERI, ANÍBAL, “Inserción del *ejemplum* medieval en el Libro de buen amor”, *Revista de Filología Española*, 70, 1990, 119-132.
- DELUMEAU, JEAN, *Les péchés et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe-XVIIe siècles)*, Paris: Fayard, 1984.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., “Notas”, en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. introd. y notas G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1990 (Clásicos Castalia, 161), 7-78.
- JOSSET, JACQUES, “Introducción”, en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas Jacques Josset, Madrid: Espasa-Calpe, 1974 (Clásicos Castellanos, 14 y 17), IX-XLVI.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica. Fundamentos de una ciencia literaria*, t. I, tr. José Pérez

- Riesco, Madrid: Gredos, 1966 (Biblioteca Románica Hispánica).
- 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, 177-218.
- OYOLA, ELIEZER, *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona: Puvill, 1979.
- REY, ALFONSO, "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, 103-116.
- RICARD, ROBERT, "Les péchés capitaux dans le *Libro de buen amor*", *Les Lettres Romanes*, 20, 1966, 5-37.
- RUIZ, JUAN (ARCIPRESTE DE HITA), *Libro de buen amor*, ed. introd. y notas Alberto Blecua, 3ª ed., Madrid: Cátedra, 1996 (Letras Hispánicas, 70), XIII-CV.
- SOBEJANO, GONZALO, "Consecuencias y diversidad en el Libro de buen amor", en Manuel Criado de Val, (ed.), *El Arcipreste de Hita: el libro el autor, la tierra la época*. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita, Barcelona: SERESA, 1973, 7-17.
- VASVARI, LOUISE O., "La digresión sobre lo pecados mortales y la estructura del Libro de buen amor", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, 156-180.