

PROLOGOS AL LIBRO DE BUEN AMOR

■ Francisco Rico habló sobre la obra de Juan Ruiz

Apuntar algunas claves teóricas acerca de la composición y la estructura del *Libro de Buen Amor*, sus fuentes e influencias, y de su autor, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, fue el objetivo del ciclo de conferencias que con el título de «Prólogos al *Libro de Buen Amor*» impartió en la Fundación Juan March del 12 al 21 de enero pasados el académico y catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona **Francisco Rico**, que ha realizado, en colaboración con Alberto Blecuá, una edición crítica de esta obra medieval española, de próxima aparición.

Los títulos de las cuatro conferencias del ciclo fueron: «El primer amor de Juan Ruiz», «Juglares, trovadores y clérigos», «Las voces del Arcipreste» y «Yo, Juan Ruiz».

A continuación se ofrece un resumen del ciclo.

La composición, el modo de hacer del *Libro de Buen Amor* puede ser analizada a la luz del primer amor de Juan Ruiz que se presenta en la obra. Esta comienza con una Invocación, la presentación de las varias voces que hay, y al llegar a la estrofa 71 se deja oír la voz de Juan Ruiz, no ya como escritor, poeta, sino como protagonista, actor, personaje.

En la copla 77 se inicia el relato: *Assí fue que un tiempo una dueña me priso, / de su amor non fui en ese tiempo*



FRANCISCO RICO es catedrático de Literaturas Hispánicas Medievales en la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro de número de la Real Academia Española. Presidente de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, es consejero del Ente Nazionale F. Petrarca, así como de las principales publicaciones europeas y norteamericanas de filología e historia de la literatura. Director de *Historia y crítica de la literatura española*, a él se deben ediciones de textos clásicos como el *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* y *El caballero de Olmedo*, y abundantes estudios sobre literatura medieval y renacentista.

repiso: / (...) Se cuenta aquí cómo Juan Ruiz quedó prendado de una dama de alta condición, a la que intenta convencer mediante poemas y mensajes de la alcahueta. La dama cuenta a la mensajera del Arcipreste la fábula del reparto que mandó hacer

▷ el león y de la zorra escarmen-
tada.

El escarmentar en cabeza ajena es una de las premisas básicas del discurso que hace la dama ante la propuesta de la trota-conventos. En la enseñanza medieval hay que mostrar lo que no se debe hacer. En la fábula del león y la zorra escarmen-tada, con una gran riqueza narra-tiva, nos encontramos ante personajes singularizados, accio-nes justificadas, una gran den-sidad de acción y riqueza de matices y sugerencias.

Sin embargo, al leer el pri-mer amor de Juan Ruiz apenas entendemos nada. Quizá las difi-cultades de comprensión de nu-merosos fragmentos de la obra vienen dadas por la pérdida de algo más de la cuarta parte del original, a lo largo de las dife-rentes copias del *Libro de Buen Amor*. Se han perdido así mu-chos materiales que debieron aparecer en la versión primitiva de la obra, con lo que el texto que ha llegado hasta nosotros es muy abstracto y de compren-sión difícil.

Se diría que el narrador se ha convertido en un deshilachado engarzador. El conjunto del *Li-bro* conjuga materiales de diver-sa procedencia y función. En el episodio del primer amor de Juan Ruiz vemos cómo se pide a una dama, inaccesible para el enamorado, que se rinda a los deseos de éste. Y el poema está puesto en boca de una mensa-jera. Cabe pensar que a la hora de presentar al público medie-val el *Libro de Buen Amor*, la cantiga que compone el enamo-rado para su dama quizá fue cantada por una mujer, una juglaresa. Las dos voces, la del juglar y la de la juglaresa, permitirían grandes posibilida-des de representación teatral,

hasta el punto de que la traba-zón lógica de la historia deja de tener importancia en aras de la teatralidad del espectáculo.

Esas canciones, en su mayoría perdidas, responden a géneros fijos de la tradición medieval (cantiga de amigo, canción de partida, etc.). Los géneros líri-cos condicionan notablemente el desarrollo de la historia en el *Libro de Buen Amor*. Incluso las cosas que no quedan claras en la parte narrativa, sí se justi-fican en las canciones líricas; una serie de ecos y correspon-dencias entre la cuaderna vía y las partes líricas marcan la es-tructura de la obra.

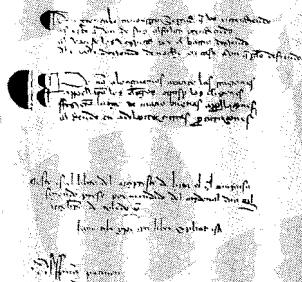
El cimiento y el punto de partida de la concepción del *Libro de Buen Amor* radica en la idea de conformar un poema sobre el amor en primera per-sona, idea que no es nueva, sino que proviene en gran medi-da de la tradición ovidiana, docta, clerical. Uno de los ele-mentos esenciales en la estruc-tura del *Libro* es la superposi-ción de canciones o elementos líricos en los que se va encarnando la historia. Las piezas líricas van punteando la histo-ria de Juan Ruiz como una música.

Juglares, trovadores y clérigos

El teatro español del Siglo de Oro era polimétrico; en él se usaban todos los metros de la poesía lírica, había distintas for-mas de versificación (quintillas, romances, sonetos...) para las distintas situaciones dramáticas, tal como lo establecía Lope de Vega en su *Arte nuevo*. Por otra parte, no es difícil ver en esa polimetría de nuestro teatro clásico un equivalente de mu-chos de los trucos y efectos que

Fundación Juan March

CURSOS UNIVERSITARIOS 1987/88



Prólogos al Libro de Buen Amor

FRANCISCO RICO

ENERO 1988

Martes, 12

EL PRIMER AMOR DE JUAN RUIZ

Jueves, 14

JUGLARES, TROVADORES, CLÉRIGOS

Martes, 19

LAS VOCES DEL ARCIPRESTI

Jueves, 21

YO, JUAN RUIZ



Todas las conferencias tendrán lugar a las 19.15 horas en el Salón de Actos de la Fundación Juan March, Casado, 77, 28026 Madrid. Entrada libre.

ción de Juan Ruiz. Estaba ya en el aire de la poesía de la Edad Media. La cuna de la poesía occidental está en la Provenza de fines del siglo X. La poesía trovadoresca provenzal florece en el siglo XII. A comienzos del XIV, el siglo de Juan Ruiz, la tradición trovadoresca había ya dado de sí lo suficiente. En España había desaparecido la poesía gallego-portuguesa; en Italia también había desaparecido el *dolce stil nuovo*. Dante ya había escrito su *Commedia*. Entonces Petrarca recoge toda esa tradición e intenta algo nuevo: hacer el libro de poemas, que desborda ya el estrecho marco del poema lírico. El *Cancionero* de Petrarca es el primer gran libro de poemas. Otros precedentes se dan en una serie de cantos (*Carmina*), colección de poemas latinos recogidos en el *Cancionero* de Ripoll, en los que se cuentan episodios amorosos, pero dispuestos cronológicamente y con epígrafes que indican los enlaces entre ellos. Así, se pueden cruzar las fronteras de la lírica para entrar también en el género de la narrativa. El *Roman de la Rose* también es una relación de motivos líricos.

Había, pues, en la historia de la poesía estrictamente lírica anterior a Juan Ruiz una serie de antecedentes y tendencias que nos conducen al *Libro de Buen Amor*. Esa narración escrita con elementos líricos y haciendo uso de la primera persona para contar historias de amores estaba en la fatalidad de los hechos.

Tenemos, por ejemplo, las *Vidas* y *Razós* de los trovadores provenzales: sobre el cañamazo de una interpretación más o menos ficticia se elabora un hilo biográfico, completado a veces con las *razós* o el comen-

hoy emplea la dramaturgia moderna (apagar luces, encender determinados focos, hacer que de pronto los personajes bailen...). El público del Siglo de Oro necesitaba movimiento en la escena, en la prosodia y en las situaciones.

Pues bien, en el *Libro de Buen Amor* ocurre otro tanto con respecto al ritmo y al movimiento. Estamos ante lo que podría ser un guión de comedia o una revista musical, algo que va más allá de la mera lectura estática con que hoy solemos leer la poesía.

Yuxtaponiendo una serie de poemas líricos podemos con ellos construir una historia, hilar un tema. Como se ha apuntado antes, este procedimiento de superponer poemas no es, sin embargo, inven-

▷ tario; tradición ésta que recoge la *Vita Nova* de Dante.

No hay que olvidar que el panorama literario de la Edad Media se reparte entre los trovadores, los juglares y los clérigos. A los tres estamentos sociales —oradores o intelectuales, defensores o aristocracia caballeresca y *laboratores*— corresponden los tres arquetipos de poetas: el clérigo u *orator*, que era la crema de la intelectualidad; el trovador, caballero o aristócrata; y el juglar, o poeta «proletario» del pueblo. Así pues, no hay solamente un impulso trovadoresco en la génesis del *Libro de Buen Amor*. Está también presente la influencia juglaresca. El juglar es, a la vez, autor e intérprete. Gran parte de lo que expone al público puede pertenecer a una pluma ajena, pero el juglar lo cambia, adapta y recrea según la circunstancia y el público que tiene delante. Cuando llega a una plaza, el juglar ha de atraerse la atención del público, mediante un espectáculo musical o haciendo juegos malabares. También en el teatro del Siglo de Oro los músicos tocaban antes de empezar el espectáculo, mientras el público entraba; a veces salían unos cómicos y pronunciaban una loa o describían una batalla o una tempestad.

Teatralidad

El objetivo era siempre acallar al público y concentrar su atención en el escenario. También el juglar fijaba primero el programa de lo que iba a narrar.

Se dan muchos elementos juglarescos en el *Libro de Buen Amor*; empezando por una primera persona que se presenta al

público y cuenta supuestas experiencias amorosas que ha vivido. La espectacularidad y el carácter teatral del *Libro* lo sitúa como una de las variantes de la juglaría. Podemos decir que el *Libro de Buen Amor* se aproxima quizá más al teatro o al cine que a lo que hoy consideramos como literatura destinada a la lectura silente y solitaria.

Impulso lírico, trovadoresco, vertiente juglaresca... Y quedaba un paso más para escribir ese largo poema autobiográfico de tema amoroso, paso que no dio por vez primera Juan Ruiz. El *Ars Amandi*, los *Remedia Amoris*, de Ovidio, así como una serie de poemas de tema amoroso que estaban muy de moda en la Edad Media y se atribuían también a Ovidio, son el punto de partida de una tradición docta, clerical, con la que enlaza el *Libro de Buen Amor*

Las voces del Arcipreste

El Libro de Buen Amor está escrito en primera persona, pero no hemos de interpretarlo como una autobiografía ni aplicar los criterios modernos del «yo» lineal, pidiendo una coherencia ética ni estética. Esa linealidad nada tiene que ver con el talante medieval y sus «aparentes» contradicciones. Nos sorprende hoy el zigzagueo de esa primera persona en el *Libro de Buen Amor*, y es que se trata de un «yo» que encubre a una multiplicidad de personajes, con elementos comunes y con divergencias. Y tampoco podemos tomar al pie de la letra lo que esos personajes nos dicen, pues son criaturas juglarescas que en sus afirmaciones ilustran actitudes teóricas que no son fiables, porque el autor verdadero del *Libro*

pretende no que las tomemos como expresión de su pensamiento, sino al contrario: como actitudes que debemos rechazar.

En las primeras estrofas asistimos a la conversión de Juan Ruiz Arcipreste, Juan Ruiz autor, en cuya boca se pone la emocionada oración en verso, en Juan Ruiz-personaje. Las oraciones iniciales (diez primeras estrofas del Manuscrito de Salamanca) responden al género, por lo demás muy conocido, que procede de San Isidoro, del lamento del alma pecadora que se siente en este mundo como presa en una cárcel; tradición ésta que recoge Juan Ruiz no sólo en el contenido, sino también en la forma (paralelismo, clichés fijos en la dicción). En estos versos es la condición humana la que habla, no cabiendo duda alguna sobre su sinceridad, emoción y desespero trágico. Luego el tono va cambiando mediante una sutil graduación. En el Prólogo en prosa, que reproduce el esquema de prólogos de los libros medievales, desaparece ya el tono apasionado. Siguen una oración a Dios pidiéndole la gracia para componer el libro y los Gozos a la Virgen. Y viene la célebre disputa de los griegos y romanos, en la que se dan claves para descifrar todo el *Libro de Buen Amor*.

Multiplicidad de «yoes»

En la copla 70 oímos hablar al libro mismo («yo, libro...»). Tampoco era una novedad que un libro se presentase a sí mismo, pues muchos textos medievales lo hacían y dialogaban incluso con el copista. Y en la copla 71 aparece la voz de Juan Ruiz personaje, protagonista, no ya

autor, que habla y expresa opiniones que el autor no tiene por qué suscribir. Es, pues, precisamente por esa multiplicación de «yoes», como entendemos mejor el carácter distanciado de pensamientos, sentimientos y actitudes de los distintos personajes que desfilan por el Libro, a los que Juan Ruiz deja actuar en libertad. El «yo» abunda con el carácter de personaje negativo, errado o equivocado, y de cuyos repetidos tropezones y caídas, nos viene a decir el autor, hemos de aprender. Porque Juan Ruiz nos propone el Buen Amor de Dios, el único, y los personajes nos van mostrando la multiplicidad del Mal Amor.

El *Libro de Buen Amor* nos muestra toda una variada tipología de amor mundano, los diversos tipos de amadas, modos de galanteo y un amplio abanico de maneras de cumplir los malos deseos. Con ello quiere ser también un repaso a las diversas doctrinas amorosas dentro del panorama intelectual de la época. Así el «yo» lírico va acompañado de su contenido: el amor cortés, que es uno de los objetivos primarios de la denuncia de Juan Ruiz. El amor cortés es mentira, nos viene a decir, y es destruido a la luz del amor ovidiano.

Pero la tendencia libertina y donjuanesca que se escuda en que la Naturaleza ha de gobernar la ética del individuo también es denunciada, y lo es no a partir de una filosofía natural o un naturalismo jurídico a base de citas de autoridades y fuentes jurídicas o médicas de la época, sino que Juan Ruiz elige la tesis aristotélica del amor, en la nueva versión defendida por la izquierda averroísta de su tiempo, y que está muy vinculada

▷ al arte de seducción del Ars amatoria de Ovidio. Así Juan Ruiz va desmontando una tras otra las teorías amorosas, demostrando que todas son falsas e inútiles. Pero no es Juan Ruiz autor (el de las primeras estrofas) quien lo hace, sino Juan Ruiz personaje, los personajes mismos, quienes, a través de una conducta pecaminosa y errónea, nos van enseñando la lección: con un vivir tan vario, los «yoes» del Arcipreste nos muestran, por su contrario, la forma de bien vivir.

«Yo, Juan Ruiz»

En el *Libro de Buen Amor* hay una íntima vinculación entre aspectos formales y semánticos y la forma nos determina y propone la manera de descifrar su contenido, al tiempo que nos enseña varias tesis; y la lección se desprende del modo de obrar los personajes. El hilo conductor que aquí seguimos para descifrar el modo de hacer del *Libro* es la primera persona, porque en ella, en el «yo», va a parar todo cuando se dispersa en digresiones, episodios y poemas líricos.

El «yo» de la escritura medieval no puede ser, pues, equiparable al de nuestra época. Porque el yo es muchas veces, en el poema de Juan Ruiz, un yo colectivo que se presta a los usos más efectivos: el «yo» de la oración inicial, el «yo» de Juan Ruiz, tiene la máxima generalidad, pues alude a toda la condición humana; mientras que en la segunda mitad del poema, el «yo» parece ser un retrato muy vivo del Arcipreste-protagonista, aunque venga expresado en plural: así, por ejemplo, en la copla 1069, en la carta de

desafío que hace Doña Cuaresma invocando a los fieles a hacer penitencia («De mí, Santa Cuaresma, sierva del Creador, / enviada por Dios a todo pecador, / a todos arciprestes y curas sin amor, / salud en Jesucristo hasta Pascua Mayor»); o en la copla 1245 («Con el emperador muchas gentes venían: / las dueñas y arciprestes —éstos la marcha abrían— / (...)); en la 1283: «el segundo demonio inquieta a los abades; / arciprestes y dueñas hacen sus amistades / (...)). Los arciprestes son algo más destacados que el resto de las gentes, pero Juan Ruiz no se singulariza en ningún momento.

Existe, además, en el *Libro de Buen Amor* una primera persona equivalente a la tercera persona de la narración en nuestra época. Es continuo en el *Libro* un «yo» neutro en función de tercera persona, que era propio de la tradición medieval. En el *Roman de la Rose* el «yo» representa a personajes muy variados. También encontramos en los *Carmina Burana* múltiples ejemplos de un «yo» que no es posible identificar con el del poeta. Y lo mismo sucede en otros géneros medievales, como las cantigas de amigo gallego-portuguesas, que, aunque puestas en boca de una mujer, son textos firmados por poetas de obra conocida. Y es que el oficio del poeta medieval que no se revela a sí mismo, sino que se plasma en un ejercicio de encarnación dramática, en una experiencia de juego de máscaras, facilita esa multiplicidad de los «yoes». El poeta lírico era un suplantador habituado a tener muchas personalidades y, por otra parte, el yo ficticio posee muchas veces una función claramente didáctica y

una función estética. En la poesía medieval hay todo un código de convenciones y simbolismos. Las *Vidas* y *Razós* de los trovadores provenzales no tienen muchas veces nada de autobiográfico, sino que son interpretaciones más o menos metafóricas. La distancia física del trovador y su amada es la distancia del amor imposible, dada la categoría infinitamente superior que, según la convención trovadoresca, separa a la dama del trovador. Metafórica es también la prisión de Juan Ruiz, evocada en las estrofas iniciales de la oración del lamento penitencial. En el Manuscrito de Salamanca, que fue copiado por el colegial Alfonso de Paradinas, éste añade al final una apostilla ajena al *Libro*, en la que señala: «Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual compuso estando preso por mandato del Cardenal don Gil, arzobispo de Toledo». Podría esto inducir a creer que la prisión de la que nos habla el Arcipreste en la Oración inicial fuera una prisión real. Sin embargo, cuando leemos las diez coplas iniciales detenidamente observamos que las cuitas que afligen a la voz que las enuncia carecen de toda precisión y coinciden puntualmente con la tradición de los lamentos penitenciales que se inicia con los *Synonima* de San Isidoro. Se trata de la universal lamentación del alma pecadora, que tuvo una gran repercusión en la tradición mozárabe.

Cárcel alegórica

Cabe pensar que los próximos a Juan Ruiz entendieron esa cárcel alegórica como prisión real. Pero lo cierto es que Juan Ruiz se sometía a una tradición literaria, tanto más

cuanto que el yo protagonista es un yo equivocado, que peca y fracasa en lo humano, no consigue los fines que se propone ni obtiene los gratos frutos del pecado. Es un personaje condenado por el autor.

¿Y qué ocurre con Juan Ruiz, Arcipreste de Hita? Sabemos muy poco sobre él. En el documento que ha descubierto Javier Hernández, fechable hacia 1330, aparece entre sus signatarios un tal Arcipreste de Fita. Pero el documento es una copia, no un original, hecha un siglo después y cabe la posibilidad de que se incluyese al Arcipreste por tratarse de un personaje famoso de la literatura. El texto descubierto por Hernández, además, no está en el cuerpo de la obra, sino en las guardas, en hoja suelta. Cabría la posibilidad de que alguien, al copiar el documento, introdujera dentro de una lista de clérigos que lo firman al Arcipreste de Hita, a modo de homenaje, pues gozaba en aquel tiempo de gran popularidad.

Por otro lado, pudo no existir Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Quizá fuera un nombre muy común en el que se encarnaría lo que por primera vez aparece como el mito de Don Juan. El caso es que nos encontramos ante la obra de un famoso coplero español, Arcipreste, al que sólo podemos identificar por el lugar donde se mueve. En el *Libro* no se dan datos fechables sobre la realidad de su tiempo ni encontramos alusiones a personajes o hechos de aquella época. El *Libro de Buen Amor* no se deja entender por sí mismo. No basta el texto y ni siquiera éste tiene sentido si no lo analizamos a la luz del contexto, de la tradición, de la historia. ■