# 'Avrás dueña garrida': cuerpo y alma del *Libro de Buen Amor*

Henk de Vries
*Universidad de Utrecht, Holanda*

'Difícilmente se encontrará en el mundo un género más extraño que los libros. Los imprime y encuaderna gente que no los entiende. Los vende, los reseña y los lee gente que no los entiende. Y hoy día hasta los escribe gente que no los entiende.' Este aforismo, que se le ocurrió a un físico alemán del siglo dieciocho[1], no es aplicable a nuestro Juan Ruiz, quien se daba perfecta cuenta de lo que escribía. Para nosotros, en cambio, sigue en pie un dicho de María Rosa Lida: 'Todos los estudiosos del *Libro de buen amor* y de *La Celestina* estamos de acuerdo en que son éstas dos obras maestras, y estamos en desacuerdo prácticamente en todo lo demás.'[2]

Si fracasamos en la práctica, ¿partimos, quizá, de teorías poco adecuadas? *Teoría*, al pie de la letra griega, es una manera de mirar y contemplar, como *teatro* es el lugar donde miramos –y admiramos– lo que pasa en escena. Así, *teoría* es casi como punto de vista, y quien no lo tiene suyo puede escoger de entre las teorías literarias de moda, que conducen a interpretaciones divergentes. De esta manera, ¿cómo no estaremos en desacuerdo? El mismo Juan Ruiz lo profetizaba, poniéndole en boca a Trotaconventos: 'Muchos leen el libro, toviéndolo en poder, / que non saben qué leen ni l' pueden entender' (1390ab)[3].

Pero si interpretación, como la define Umberto Eco, es un 'método objetivo para llegar al mensaje original que quiso transmitir el autor'[4], quien quiera *entender* una

[1] Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799). Traduzco del folleto de un programa que bajo el título *Frisch geliftet* ('Recién rejuvenecidos') presentaron hace pocos años en Zürich los cabaretistas octogenarios César Keiser y Margrit Läubli, quienes dan por fuente los 'Sudelbücher' (cuadernos borradores) del profesor de Göttingen.

[2] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras españolas:* El '*Libro de buen amor*' y '*La Celestina*', Buenos Aires 1966. [Texto original español que sirvió de base a seis conferencias (en inglés) presentadas en la Universidad de Illinois (1959-60).] La cita es el exordio de la primera conferencia, 'Los autores y los tiempos'.

[3] La vieja comenta las palabras del zafiro que dice al gallo: 'Non entiendes nin sabes quánto yo meresçría' (1389d). Margherita Morreale, '«Falló çafir golpado» 1387c: Análisis de la adaptación de una fábula esópica en el *Libro de buen amor*', en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid 1972-75, III, 369-74, señala que 'el haberse trocado el objeto central del apólogo de «perla» en «piedra preciosa»' es innovación propia de Juan Ruiz, 'acaso por una preferencia personal, o por ser más conocida tal piedra', pero no se pregunta por qué Juan Ruiz escogió precisamente un zafiro. Los antecedentes que ella califica de 'base inmediata' tienen, respectivamente, *gemma* y *iaspis*. Podría ser de interés la *virtud* de la piedra. 'Jupiter es la otra planeta[,] que está en el ssesto çielo. Et quier dezir tanto commo honestat; porque todas las cosas que ffaze sson buenas e honestas e derechas. (...) Et ssu propriedat era de amar paz e justiçia e nobleza e toda bondat, e connosçer e tenerle. (...) Et de las piedras le dauan las çaffires que sson de color cárdeno, assí commo el çielo quando está claro, e otras ssemeianças déstas' (Alfonso el Sabio, *Setenario*. Edición e introducción de Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires 1945, p. 62).

[4] Cito por Jacinto García, quien remite a Umberto Eco, *Lector in fabula* (1999). Eduardo Jacinto García, 'El *Libro de Buen Amor* como obra abierta: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco', en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el 'Libro de buen amor'*. Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 9–11 de mayo del 2002, ed. Francisco Toro Ceballos & Bienvenido Morros, Alcalá la Real [en adelante: Morros/Toro], 379-385; 384 nota 12. Escribe en esta nota Jacinto García: 'Eco distingue

obra ha de buscar la *intención* de quien la hizo. Tenemos aquí otra pareja de palabras hermanas – de la misma familia que *contienda*. Buscar la intención de Juan Ruiz: éste ha sido mi empeño en todos mis trabajos sobre el *Libro de buen amor* (*Lba*). Y con este mismo propósito entro, una vez más, en la *contienda* de opiniones, convicciones y creencias que pueblan el gran *teatro* de la crítica sobre el libro de Juan Ruiz.

No me parece ociosa tal previa declaración de principios, puesto que ya no falta quien afirma que 'cualquier interpretación coherente [del *Lba*] es válida'[5]. Tal punto de vista procede de una lectura superficial y parcial del libro, y ésta de una actitud anarquizante que niega *autoridad* al *autor* de la obra artística. Esto dicho, vamos al tema, y Dios me dé contienda con quien me entienda.

Una interpretación coherente tiene que comenzar definiendo la coherencia de la obra de arte, su estructura. Los diccionarios nos dicen que *estructura*, en la aplicación que nos interesa, es la 'distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio; como poema, historia, etc.' (Academia), o la 'manera general, a veces especificada con un adjetivo, de estar colocadas las partes de una cosa' (M. Moliner, que da como ejemplos: estructura de un edificio, tejido, organismo, cuerpo químico, poema)[6]. Los adjetivos que especifican la estructura de poemas que yo he venido analizando son *premeditada*, *calculada*, *aritmética*. La antigua creencia de que el número es el principio de todo lo creado lo dignificaba como principio creador literario también en España y el estudio de los aspectos numéricos de poemas ha resultado revelador. En la segunda parte de la *Razón de amor*, los papeles del Vino y del Agua, de 47 versos cada uno, se encuentran en perfecto equilibrio. Berceo, cuyos *Milagros de Nuestra Señora* recrean una colección latina, exclama en el centro aritmético de su poema: 'Los antigos miraclos, preciosos e onrrados, / por ojo los veemos agora renovados' (456ab). El Rey Sabio, consciente de la falibilidad de la observación humana y convencido de que el mundo universo es obra de

entre interpretación de una obra, que supone un método objetivo para llegar al mensaje original que quiso transmitir el autor, y uso de una obra, que consiste en disponer de ella libremente, ya sea para parodiarla o bien para reconstruir a partir de ella cualquier otro significado.' Yo estoy convencido que Jacinto García se equivoca al concluir que la intención de Juan Ruiz 'consiste precisamente en presentar varias lecturas (aunque no infinitas)' [aquí es donde pone la nota citada]. El artículo de Jacinto García no es *interpretación*, sino *uso* del *Lba*. Y buscarle al libro de Juan Ruiz 'cualquier otro sentido' que el del autor, francamente, en opinión mía, es *abuso* del *Libro de buen amor*.

[5] 'Juan Ruiz no proclama que su obra tenga un doble sentido, proclama que puede tener todos los sentidos posibles'. Juan Ignacio Ferreras, *Las estructuras narrativas del 'Libro de Buen Amor'*, Madrid 1999, 125-126. Cito por Jacinto García, o.c., 384. Me permito observar que, si bien se mira, los sentidos que una obra *puede* tener son... los sentidos posibles.

[6] Louise O. Vasvári, 'La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*', *NRFH* 34 (1985-86) 156-180, contrariamente a lo que sugiere el título, ni explica qué entiende por estructura ni define la del *Lba*. Sólo dice que el prólogo en prosa, que califica de 'la parte introductoria del *LBA*' y de 'sermón culto paródico', 'con su *thema* sienta un principio estructurador general para toda la obra, con reapariciones constantes de los mismos grupos de palabras e ideas' (p. 177). Menos vago y más acertado es lo que escribe (178-79) a propósito del juicio de Nepaulsingh de que 'la constante yuxtaposición de contrarios, o forma zigzagueante, crea un principio estructurador repetido a través de la obra'. La autora interpreta mal los versos 241d (p. 166) y 321d (175); las coplas 272-73 no son 'la conclusión de la fábula', ni son un *exemplum* las 'Horas canónicas' (176); Juan Ruiz no confunde codicia y avaricia (165) ni ira y vanagloria (174). Tales vaguedades pueden evitarse prestando la debida atención a la composición numérica; véase Henk de Vries, 'Cien coplas de Juan Ruiz', *Trayecto* núm. 6 (abril 1982), 45-55. Juan Ruiz nos presenta diez pecados, que ejemplifica en otros tantos cuentos (y quince ejemplos históricos); el último cuento, que es el central de todos los 33 del *Lba*, en el que la rana sirve para comparar a don Amor con el diablo (405a, 415d, mal enemigo 416d), hace juego con el último cuento demostrativo del *Lba*, en el que actúa el 'mal amigo' que es el diablo (1454-75).

un divino Artista, corrige ligeramente sus observaciones astronómicas para presentar, al final de los *Quatro libros de la ochaua espera*, una sinopsis en la que las estrellas se agrupan para formar un bello conjunto de símbolos numéricos. El once, símbolo del pecado que caracteriza representaciones medievales de laberintos, da estructura al *Laberinto de Fortuna de* Juan de Mena, poema que se compone de once secciones, varias de las mismas compuestas de múltiples de once coplas. Juan de Padilla 'el Cartujano' construye dos largos poemas cruciformes de igual número de versos, de tal manera que *Los doze triumphos de los doze Apóstoles* vienen a representar un templo cuyo cimiento es el *Retablo de la vida de Cristo*[7].

He estudiado aspectos de la estructura del *Lba* en unos pocos artículos; el más detallado lo publicó en 1989 *Iberoromania*[8]. En el presente trabajo quiero explicar mis puntos de vista y presentar datos nuevos. No me faltan motivos para ofrecerlo en homenaje a Deyermond. Alan se tomó el trabajo de escribir una reseña extensa de mi tesis doctoral sobre Juan de Padilla, el Cartujano[9], y después leyó un largo artículo mío sobre el mismo, que gracias a sus observaciones agudas y acertadas pude mejorar considerablemente[10]. Me facilitó la publicación de un artículo en *La Corónica*[11]. Un motivo más es que Alan no se mostró perfectamente satisfecho de mi artículo de 1989;[12] a ver si le convenzo esta vez. Para aclarar mi posición comenzaré comentando la de otros, incluyendo buen número de los que contribuyeron al congreso celebrado en Alcalá la Real hace cinco años. Presentaré sin rodeos mis pareceres, que espero les merezcan a los colegas su atención detenida y examen crítico.

## 2. EL HILO NARRATIVO

Lo primero que da unidad al *Lba* es el hilo narrativo: una autobiografía ficticia que consiste en una serie de episodios amorosos[13]. En esto estamos de acuerdo. ¿Cuántos episodios amorosos? Ése es otro cantar. En 1960 María Rosa Lida decía que la novela autobiográfica 'narra trece aventuras, curiosamente semejantes, nueve en la ciudad, cuatro

[7] Henk de Vries, 'Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)', en Lucía Megías, J.M., P. García Alonso, C. Martín Daza (eds.), *Actas. II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al [9] de Octubre de 1987)* Alcalá de Henares 1992 vol. II, 887-905.

[8] Henk de Vries, '*Buen Amor*: Apuntes para un estudio estructural del *Libro*,' *Iberoromania* 29 (1989), 80-124.

[9] Henk de Vries, *Materia mirable. Estudio de la composición numérico-simbólica en las dos obras contemplativas de Juan de Padilla, el Cartujano (1467?-1520). Con datos biográficos del poeta y apuntes sobre la composición numérica en otros autores* [Tesis doctoral de la Universidad de Utrecht], Groningen 1972. La reseña de Alan D. Deyermond en *Romance Philology* XXXII (1979), 458-66. Respondí a esta y otras reseñas en 'Estructuras literarias calculadas (once ejemplos)', o.c., 889-92.

[10] Henk de Vries, 'Símbolo y estructura en la obra del Cartujano' [Anejo núm. 2 de *Trayecto*], Utrecht, marzo 1981.

[11] Henk de Vries, '"Nueve meses" (*Cantar de Mio Cid*, 1209)', *La Corónica* XII, 116-118.

[12] 'Nuevos rumbos se abren con [...Dronke, Nepaulsingh, Marmo, Walsh...] y con el análisis numerológico de De Vries [1989], en parte acertado y revelador, en parte discutible' (*Historia y crítica de la literatura española*, I: *Edad Media, Primer Suplemento*, 1990: 179).

[13] La forma seudo-autobiográfica implica – dicho sea a mayor abundamiento – que el protagonista masculino de los episodios amorosos, el que se llama y a quien otros llaman 'açipreste', no es el poeta Juan Ruiz. Ya que además no se ha encontrado a ningún Juan Ruiz histórico que fuese Arcipreste de Hita, yo no le doy al poeta otro nombre sino el de Juan Ruiz. En mis 'Apuntes...', o.c., 104-05, he sugerido 'que el Juan Susurras y el arcipreste de Villaficticia que hablan y actúan dentro del cuerpo del libro son protagonistas alegórico-didácticos, mientras que el poeta se envuelve en la anonimia de un apellido muy común.'

en la sierra'[14]. Para Joaquín Casalduero, en 1972, eran doce, divididos en tres grupos de cuatro[15]. En 1992 Alberto Blecua parece seguir a María Rosa al definir el relato como 'una amplia aunque no muy variada serie de casos', y los que enumera son catorce[16]. Pero no son ni doce, ni trece, ni catorce, sino, como yo dije allá en 1972, quince[17].

Es que generalmente los críticos se resisten a admitir que el protagonista intente cohabitar con una vieja que le viene a visitar (945–46) inmediatamente después de la aventura con la dama muy joven (910–44) que le procuró Trotaconventos a raíz de apoderarse del nombre Buen Amor[18]. Casalduero omite además esta dama 'niña de pocos días'. Y a algunos, como a Lecoy, se les escapa que el episodio de Don Furón, como último fracaso, pertenece a la serie de episodios[19].

Pero como es verdad que 'non ay cosa escondida / que a cabo de tienpo non sea bien sabida' (90b), no ha faltado quien comparte mi modo de ver. Gerold Hilty, en una comunicación convincente por lo sólidamente documentada, propuso en el episodio de la misteriosa vieja dos enmiendas. Donde el texto dice 'Yo travé luego della e fablé le en seso vano' (945d) propone leer '*fallé* le el seso en vano' y entender *seso* como *sexo:* 'Yo la agarré y le encontré la vulva, pero fue en vano.' Y en la copla siguiente el arcipreste protagonista no maldice 'estas viejas' sino 'estas *vergas* rrahezes', refiriéndose a varias ocasiones en que este miembro vital no le prestó el servicio esperado[20]. Me parece que Gerold Hilty ha reconstruido un pasaje que no entendió ni el copista Alfonso de Paradinas – si no es que éste le haya querido quitar carácter ofensivo[21]. Las dos enmiendas que

[14] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras...*, o.c., 29.

[15] Joaquín Casalduero, 'Sentido y forma del *Libro* del Arcipreste de Hita', en El *Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. M. Criado de Val. (Barcelona1973) [en adelante: *Actas* 1973], 25-29.

[16] Alberto Blecua, edición del *Lba*, Madrid 1992, 6.a edición 2003, xiv-xvii.

[17] Henk de Vries, 'Tres por cinco son quince', en *Actas* 1973, 232-234.

[18] También Blecua, en su exposición del hilo narrativo, después de mencionar a la dama jovencísima pasa inmediatamente a las serranas (p. xv). Y el 'Schema of the plot of the *Libro de buen amor*' que ofrecen Haywood y Vasvári (eds.) en *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'* Londres 2004, x-xi, pasa de 'Dueña V (La guardada)' a 'Serranas = Women VI-IX', colocando 'La Vieja 945-949' no en la columna 'Dueñas' sino en la categoría 'Elaboración'.

[19] 'Nous sommes maintenant tout près du terme où le poète va nous quitter. En quelques vers, qui se rattachent bien mal à l'ensemble, il nous fait encore le portrait de son valet, parfait serviteur, à quatorze défauts près, fripon dont il n'a jamais rien tiré de bon'. Félix Lecoy, *Recherches sur le 'Libro de Buen Amor'* (1938) reimpr. 1974 con prólogo, bibliografía e indice de A.D. Deyermond, 33. En cuanto a la aventura con la vieja (945-49), Lecoy vacila. Califica estas cinco estrofas de oscuras (28 nota 1), pero también observa: 'Il s'agit d'une allusion à une intrigue avec une vieille' (358 nota 1). Corominas, edición (Madrid: Gredos 1967), nota a 945b, escribe que Lecoy entiende 'que se trata de una vieja arrepentida, con la cual parece creer, extrañamente, que el héroe había tenido una aventura.' Corominas confiesa haber sido tentado a enmendar *una vieja* en *la mi vieja*, pero desiste, puesto que: 'he cotejado yo mismo la lectura con el ms. S, único que tenemos aquí, y es indudable.' G.B. Gybbon-Monypenny, edición, Madrid 1988 (2003), 57, después de mencionar 'los cuatro encuentros con serranas' se refiere a 'los nueve episodios de la carrera amorosa del Arcipreste', total trece. Su nota a 945-949 comienza: 'Este pequeño episodio no ha sido explicado bien por nadie.'

[20] Hilty sigue a Corominas en atribuir las palabras 'desque han bevido el vino dizen mal de las fezes' (946d) a la vieja. Supongo que habrá que cambiar el orden de los versos algo más de lo que sugirió Corominas (946 abdc); el orden auténtico más probable es 946cabd.

[21] Gerold Hilty, 'Un episodio enigmático del *Libro de Buen Amor:* De la vieja que vino a ver al arçipreste e de lo que le contesçió con ella', en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca 1994, 479-484. También en *Vox Romanica* 52 (1993) 237-242, donde añade breves palabras de introducción para concluir: 'A mi modo de ver, el episodio sigue siendo enigmático,' lo cual me parece exceso de modestia.

propone Hilty producen una variante decente de unos versos de João Soares Coelho, quien escribía medio siglo antes de Juan Ruiz: 'Deu–mi o Demo esta pissuça cativa, / que já non pode sol cospir a saíva / e, de pran, semelha mais morta ca viva, / e, se lh' ardesse a casa, non s' ergeria. / Par Deus, Luzia Sánchez, Dona Luzia, / se eu foder–vos podesse, foder–vos–ia.'[22]

Hilty atribuye al episodio de la vieja lasciva una función importante en la estructura del *Lba*, como punto de partida para el viaje por la sierra. Los 'cantares caçurros' mencionados en 947b son las cuatro serranillas que siguen[23]. Y puesto que 'la aventura con la vieja y el viaje imaginario por la sierra forman (...) una unidad tanto exterior como interior, (...) el episodio con la vieja (...) no es una añadidura posterior, sino una charnela estructuralmente muy importante, suprimida en una rama de los manuscritos por un copista que no entendió o no quiso entender el texto –bastante obsceno– y que no se dió cuenta de la importante función del episodio en el conjunto del *Libro de buen amor*.'[24]

Grande Quejigo, quien ha leído a Hilty, observa: 'En el *Buen amor* el amante no triunfa nunca, salvo cuando se castiga la imprudencia de la mujer en doña Endrina y en la dueña joven. De hecho, Juan Ruiz es objeto de una doble burla amorosa (...) en la aventura de la vieja rahez,' [puesto que] 'el loco Arcipreste es castigado, en la aventura, a mantener relaciones sexuales con una vieja (...) y además se denuncia su impotencia o escasa habilidad amorosa.'[25] A propósito del concepto de castigo nos acordamos de la Doncella Teodor, quien a la pregunta del físico de '¿Quál cosa es la que encanesçe al omne ante de su tienpo?' responde: 'La debda, e la poridat descubierta, e yazer con mujer vieja, que es ponçonna mortal.'[26]

El contraste entre el caso de una dama jovencísima y el inmediato de una vieja refuta el reparo de Lida y Blecua de la serie 'no muy variada' de aventuras 'curiosamente semejantes'.[27] No es más que uno de muchos contrastes que Juan Ruiz creó en la

[22] Es la estrofa segunda de las cuatro que tiene la cantiga que comienza 'Luzia Sánchez, jazedes en gran falha / comigo', *Cancioneiro da Vaticana* 1017; *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, edición de M. Rodrigues Lapa, Coimbra 1965, 232. Soares Coelho era un hidalgo de la corte de Alfonso III de Portugal (1245-1279).

[23] Ya G.J. Geers, en nota a su traducción neerlandesa de este verso, lo había supuesto: 'Zijn die niet overgeleverd? Of doelt hij op de serranillas die weldra volgen?' Juan Ruiz, Aartspriester van Hita, *Boek van goede liefde*. Uit het Oud-Spaans vertaald en toegelicht door dr G.J. Geers. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1953, 137. Yo escribí en 1972 que este encuentro con una vieja 'precede a manera de introducción' a las cuatro aventuras de las serranas (o.c., *Actas* 1973, 232).

[24] Gerold Hilty, o.c., 484, palabras finales.

[25] Francisco Javier Grande Quejigo, 'La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *Confisión del amante*', en Morros/Toro 349-362; 359-60. (Llamar Juan Ruiz al arcipreste protagonista me parece un lapso.) En 'Tres por cinco...', o.c., yo había sugerido que esta vieja 'simboliza la tentación del mundo, así como la vieja que, en ciertas leyendas musulmanes, le aparece a Mahoma cuando éste emprende viaje, y como la que Dante ve en sueños al llegar al círculo quinto del purgatorio.' La sirena horriblemente fea le aparece a Dante en *Purgatorio* XIX, vv. 7-33: 'Mi venne in sogno una femmina balba, / negli occhi guercia e sopra i piè distorta, / con le man monche, e di colore scialba.' La desenmascara la 'donna santa e presta' (v. 36), quien 'L' altra prendeva, e dinnanzi l' apria / fendendo i drappi, e mostravami il ventre; / quel mi svegliò col puzzo che n' uscia'.

[26] Walter Mettmann (ed.), *La Historia de la Donzella Teodor. Ein Spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*, Maguncia 1962, líneas 1136 sigs.

[27] Gybbon-Monypenny, edición, o.c., 52-53, señala que 'en los episodios de la carrera amorosa del Arcipreste hay bastante variación' y menciona como criterios: carácter de la amada, tono, punto focal, y desenlace. Ya que no sabe qué pensar de la vieja lasciva y para él las serranas no pertenecen a la carrera amorosa del protagonista, puede afirmar que 'se acude siempre a una tercera persona para mediar en la seducción'.

supuesta autobiografía: entre la panadera Cruz y las damas primera y tercera; entre las dos descripciones, en cuaderna vía y en metro lírico, de cada serrana; entre Endrina y Garoza; y el que encarece la misma Lida: 'El breve episodio de la mora contrasta sabiamente en contenido, estructura y extensión con el largo episodio de la monja'.[28] Toda esta exuberancia de contrastes no es mero alarde de imaginación novelística, sino que sirve también para que el lector se haga bien cargo del número de los episodios. Y quizá sea sólo aparente la poca atención que se suele prestar a este aspecto tan claro de la estructura, sino que precisamente estos casos de una dama jovencísima y una vieja, que el contraste hace claramente reconocibles como dos episodios, hayan causado la vacilación entre los estudiosos, incapaces de imaginar que el protagonista posea sexualmente a una niña ni a una vieja. Algo parecido le pasó a María Rosa Lida, quien al resumir el hilo narrativo del libro escribe, después del episodio de Endrina y antes del viaje por la sierra: 'Nuevas aventuras amorosas, riña con Trotaconventos en la que, con fruición verbal digna de Rabelais, Juan Ruiz enumera 41 apodos que no deben decirse a la medianera...'[29] *Nuevas aventuras*, plural: no se le escaparon a la crítica argentina estos dos episodios, pero no le parecería conveniente describirlos ante sus oyentes norteamericanos.

## 3. ¿DUALISMO? ¿LIBRO ABIERTO?

Juan Ruiz subraya la importancia estructural del número quince al mencionar la expresión 'buen amor' dos veces en la prosa preliminar y trece en los versos, total quince. Y no deja de explicar qué significa este número; pero no nos da sus aclaraciones en el texto, sino en las mismas estructuras. Presenta las quince aventuras de dos maneras. Primero en tres grupos de cinco. En las dos aventuras escandalosas, la de una niña y la de una vieja, se tocan dos grupos; el tercer grupo tiene por centro la de la monja. En el otro reparto, los cinco primeros números naturales presentan el quince como número triangular, el triángulo sobre el cinco: las tres primeras, *una* (Endrina), *dos* (niña y vieja, unidas por el contraste), *cuatro* (las serranas), y las últimas *cinco*. Las dos disposiciones destacan el tres y el cinco, y Juan Ruiz explica estos símbolos en los umbrales del libro.

Inmediatamente después del prólogo, topamos con dos menciones de 'buen amor'. Las coplas 13 y 18 son las últimas, respectivamente, de tres cuadernavías en las que el poeta invoca a Dios, mencionando las tres personas de la Trinidad, y de cinco estrofas en las cuales presenta su libro a los oyentes ('oír un buen solaz', 'escuchad el romanze', 'de todos escuchado') y a los lectores ('feo libro', 'fea letra', 'saber de grand dotor'). Es especialmente instructivo la copla 13. 'Tú, Señor e Dios mío, que el omne formeste, / enforma e ayuda a mí, el tu açipreste, / que pueda fazer libro de buen amor aqueste, / que los cuerpos alegre e a las almas preste.' *Que el omne formeste.* 'Formó, pues, Jehová Dios al hombre del polvo de la tierra, y alentó en su nariz soplo de vida; y fué el hombre en alma viviente.'[30] De esta misma manera quiere Juan Ruiz crear un libro para el hombre entero, cuerpo y alma. Las tres coplas 11–13 evocan el alma que el Dios trino alienta en el hombre, el alma con sus tres facultades; las cinco estrofas 14–18 recuerdan por su

[28] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras...*, o.c., 58.

[29] María Rosa Lida de Malkiel, *Dos obras maestras...*, o.c., 53.

[30] Génesis 2:7. Cito por Buenos Aires, 1957, [que es la] Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego. La Vulgata tiene: 'Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem' (*Bibliorum sacrorum iuxta vulgatam clementinam nova editio*, Vaticano 1959; este texto desciende del que autorizó en 1592 Clemente VIII).

número el mundo de los sentidos y el cuerpo humano, aludiendo desde el comienzo a la unión de los sexos: 'ca por todo el mundo se usa e se faz'. Por supuesto que Juan Ruiz conocía también el primer relato, más antiguo que el otro, de la creación del hombre, donde se lee: 'Y crió Dios al hombre á su imagen, á imagen de Dios lo crió; varón y hembra los crió.'[31] Y si es que Juan Ruiz, como me parece verosímil, pensaba que el haber sido creado a imagen de Dios consiste en el ser varón y hembra, nadie más de acuerdo que yo.

Se ha supuesto a propósito de dos cuentos, el de la disputa por señas entre el griego y el romano y el de los cinco astrólogos, que Juan Ruiz no quiere que busquemos un sentido correcto único de todo el *Lba*[32]. No es cierto. En el primer cuento, la incompatibilidad entre las dos interpretaciones no importa, porque la del romano carece de valor. El griego habla primero, y habla sobre la Trinidad. El romano responde con señas 'segund Dios le demostra[ba]' (51c), y el griego les da una explicación devota. Tendiendo sus tres dedos agresivos, el romano se hace instrumento de la Divina Providencia – esto es lo que Juan Ruiz quiere que entendamos. Todo el episodio (44–70), que abarca la advertencia de entender bien el libro, subraya con sus 27 estrofas, el tres elevado a la tercera potencia, la interpretación correcta – la del griego. Y al presentar el cuento Juan Ruiz se compara a sí mismo con el griego y desacredita al romano: 'no m' contesca contigo como al dotor de Greçia / con el ribald romano e su poca sabiençia' (46).

En los antecedentes que se han señalado del otro cuento se trata de tres pronósticos diferentes. Juan Ruiz nos presenta cinco pronósticos aparentemente incompatibles, de cinco sabios naturales, para subrayar que el curso natural de la vida humana se realiza en el mundo que percibimos con los cinco sentidos. Dios hizo el cielo y las estrellas y planetas y les otorgó 'sus poderíos çiertos e juïzios' – la fuerza de los signos celestes procede del que los creó – 'pero en sí mayor poder retuvo que les non dio' (148). Las señales que vieron los cinco sabios eran señales ciertas, por incompatibles que parecieran. Así como en el cuento de la disputa por señas, también en el de los cinco sabios naturales Juan Ruiz nos habla de la Divina Providencia. Es como si glosara una palabra del apóstol: '¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán incomprensibles son sus juicios, é inescrutables sus caminos! Porque ¿quién entendió la mente del Señor? ¿ó quién fué su consejero?'[33]

A propósito del prólogo en prosa ha escrito Juan Ignacio Ferreras que 'lo que ha llamado la atención a la crítica en esta introducción no ha sido la intención moral del autor, que existe, sino el que el autor defienda o proponga al mismo tiempo una doble utilización de su obra: para el buen amor y para el loco amor.'[34] No hay tal defensa o propuesta, ni tampoco es verdad que los dos cuentos introductores demuestren que

[31] Génesis 1:27. Vulgata: 'Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum: masculum et feminam creavit eos.' Nótese la puntuación: dos puntos donde el texto español tiene punto y coma.

[32] 'The Archpriest certainly warns us often enough not to misunderstand him (a common protective device in medieval authors), but in the light of these two *exempla* it is hard to accept the view that he is here inviting us to see a single correct meaning for the *LBA* as a whole.' Alan D. Deyermond, 'The Greeks, the Romans, the Astrologers and the Meaning of the *Libro de Buen Amor*', *Romance Notes* 5 (1963), 88-91.

[33] Romanos 11:33-34. Vulgata: 'O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei, quam incomprehensibilia sunt iudicia eius, et investigabiles viae eius! Quis enim cognovit sensum Domini? aut quis consiliarius eius fuit?'

[34] Cito por Jacinto García, o.c., 384, quien remite a Ferreras, Juan Ignacio, *Las estructuras narrativas...*', o.c., 120.

Juan Ruiz 'en ningún momento censura la libertad interpretativa del lector.'[35] Juan Ruiz nos jura: 'Dios sabe que la mi intençión non fue de lo fazer por dar manera de pecar,' rogándonos a continuación que queramos 'bien entender e bien juzgar' su intención y concluyendo, con palabras de San Gregorio, que 'mejor nos podemos guardar de lo que ante hemos visto'. Grande Quejigo observa que 'el propio magisterio de Ovidio (...) servía para enseñar el amor o para dejarlo'; pero en el caso de Juan Ruiz no hay 'planteamiento didáctico dual'[36]. En el *Lba*, tal dualismo es sólo aparente. Tiene razón Jacinto García al decir que lo que él llama 'la segunda propuesta' de Juan Ruiz 'parece, en todo caso, bastante irónica, pues a nadie se le ocurriría seducir a una doncella siguiendo los ejemplos del desastrado Arcipreste.'[37] También García Lizana distingue dos lecturas del libro, según el propósito del lector 'de holgar o salvarse. El propósito que se adopte es una decisión de cada cual. La lectura parcial del libro permite lo primero. La lectura completa está orientada hacia lo segundo.'[38] Estos estudiosos, pues, ven claro que la intención de Juan Ruiz no es equívoca.

Juan Ruiz vive en un ambiente dualista, que destaca la sordidez del cuerpo en oposición a la pureza del alma – y él se entrega en cuerpo y alma a la refutación de tal filosofía. La suya propia la resume en la estrofa 109, centro de las cinco que escribe en elogio de la mujer (107–111), en las que aparece siete veces la palabra *bien*. 'Si Dios, quando formó el omne, entendiera / que era mala cosa la muger, non la diera / al omne por compañera, nin d'él non la feziera; / si para *bien* non fuera, tan noble non saliera.' No hubiera podido decir en palabras más claras que no hay nada pecaminoso en el amor corporal. Porque ese bien a que se alude siete veces en estas cinco coplas no es otra cosa, aquí como en las cantigas gallego–portuguesas, que el favor supremo que la dama puede prestar al amante[39]. Y las cinco coplas con sus siete menciones de *bien* son como un programa del hilo narrativo, que implica el coito siete veces[40].

Nada más lejos de la mente de Juan Ruiz que la idea de entregar a sus lectores un libro abierto, en el sentido de que 'cualquier lector que sepa escribir bien puede adicionarlo o enmendarlo'[41]. Yerra de todo punto quien atribuye al *Lba* la 'unidad de una obra de estructura abierta, tanto en el sentido material, como en el de la interpretación', añadiendo que 'en los prólogos en prosa y verso, el Arcipreste deja claro que el libro

[35] Jacinto García, o.c., 379.

[36] Grande Quejigo, o.c., 359. 'Planteamento didáctico dual' es el título de la segunda sección de su estudio.

[37] Jacinto García, o.c., 384. En cambio, lo que observa a propósito de 'escoja lo mejor el de buena ventura' (67d): 'Es curioso que Juan Ruiz no se declare a propósito de qué es lo "mejor" en este caso' (382 nota 9), está mal pensado, porque el verso 67c es declaración suficiente: 'los mançebos livianos *guárdense* de locura.')

[38] Antonio García Lizana, 'La economía en el *Libro de buen amor*', Morros/Toro 395-408, penúltimo párrafo.

[39] Alan D. Deyermond, 'Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor* ("*Libro de buen amor*" *Studies* 1970, 53-78; 68), al hablar de la copla 111 no se percata de que en los versos cd nos las habemos con metáforas que denotan la cópula.

[40] Henk de Vries, '*Buen Amor*: Apuntes...', o.c., 88.

[41] Antonio Linage Conde, 'El mundo del Arcipreste de Hita', Morros/Toro 199-214; 200. 'El autor nos había comunicado su decisión de *poner* [sic, HdV] *punto a su librete* con cuatro cantares a la Virgen. Pero inmediatamente no se conforma con ello. Añade otras piezas, y es más, expresamente nos advierte que ese supuesto punto final no llevaba consigo la terminación de la obra, *mas non* la [sic, HdV] cerraré.' Mejor lo entiende otro estudioso: 'El texto está acabado y bien cerrado por el punto -la pella a las dueñas debe estar bien cosida para que puedan jugar con ella-, pero el libro está abierto para recibir nuevas trovas y recreaciones a *modo de glosas*' (subrayo yo, HdV); José María Bellido Morillas, 'El libro como personaje literario en la obra del Arcipreste de Hita', Morros/Toro 421-424; 422.

tiene dos lecturas y precisamente por ello deja su obra abierta, susceptible de ulterior desarrollo y ampliación.'[42]

La copla 1626 ha sido mal interpretada por muchos críticos, porque pasan por alto la oposición que establece Juan Ruiz entre 'fazer punto' y 'cerrar'. Juan Ruiz marca el comienzo del libro en el verso 19a: 'Porque de todo bien es comienço e raíz / la Virgen Santa María...', al cual se refiere al comenzar las coplas de envío[43]: 'Porque Santa María, *segund que dicho he*, / es comienço e fin del bien...' En estas coplas Juan Ruiz señala y puntualiza el comienzo y el fin de su libro. 'Fizle quatro cantares, e con tanto faré / punto a mi librete...' Cuatro cantares, dos al comienzo del libro y otros dos al final[44]. El *Lba* propiamente dicho comienza en la copla 19 y termina en la última estrofa del cuarto cantar sobre los Gozos de Santa María, que es la 1649. Lo que precede a la 19 es prefacio, prólogo, portal y portada. 'Mas non lo çerraré': lo que sigue a la 1649 es un apéndice de composiciones sueltas sobre temas varios, y a este lado el libro no está cerrado: este apéndice ofrece hospedaje a composiciones de otros poetas[45].

## 4. ENTENDIMIENTO

'Entiende bien mi libro.' Los repetidos avisos que nos da Juan Ruiz de no equivocarnos en el sentido de su libro son algo más que 'un recurso de precaución común en autores medievales'[46]. Juan Ruiz juega al escondite con sus lectores. Escondió algo en el texto y quiere que el lector lo busque y encuentre; le propone un enigma para que lo adivine[47]. Este fenómeno, por cierto, tampoco es raro en autores medievales, y no falta en los del Renacimiento.

[42] Juan Paredes, '"Que los cuerpos alegre e a las almas preste". Teoría y praxis en el *Libro de buen amor*', Morros/Toro 273-280; 274.

[43] Así lo entiende Alberto Blecua, edición, nota a 1626a.

[44] Blecua, edición, nota a 1626b (sic) opina: 'Los cuatro cantares irían, o van, a continuación del *explicit*.' Pero añade: 'Vid. de todas formas, Nepaulsingh [1977], que sugiere entender los cuatro por los dos incluidos en 23-43 y los dos de 1635-1649.' (En vez de 23-43 hay que leer 20-43.) Ya Cejador, edición (1914), escribía en su nota correspondiente: '*Quatro cantares*, las cuatro canticas á la Virgen, después de los gozos.' Serían, en este caso, las cantigas que comienzan, respectivamente, en las estrofas 1661, 1668, 1673 y 1678. Parece que Cejador se olvidó de la copla 1684. La opinión de Cejador vendría en apoyo de mi conjetura de que en el proceso de la tradición escrita la 1684 se haya desplazado de su lugar al comienzo de la cantiga 1673-77: Henk de Vries, 'Sobre "dos cantigas marianas" de Juan Ruiz', *La Corónica* XIV,2 (1986), 268-271. De ser así, quedaría en pie la lectura correcta de 1626c, que es la de Nepaulsingh y mía; en pie y reforzada, puesto que sería muy de Juan Ruiz lo de ofrecer dos soluciones posibles a un problema, la correcta y otra que dificulta el hallazgo de aquélla. A propósito de mi conjetura acerca de la copla 1684, Jacques Joset me acusó de 'traición injustificada' (¿hay traición justificable?) y 'manipulación de los textos a base de conjeturas gratuitas y encadenadas' (*Nuevas investigaciones sobre el 'Libro de buen amor'*, Madrid: Cátedra 1988, 48 y nota 28), sugiriendo a continuación, con la pretendida adhesión de Blecua y Corominas, que yo le hubiera atribuido a él algún engaño, mientras que lo que escribí es: 'Parece que al señor Joset le engañaron precisamente las coplas 1673-77', lo cual me parece a mí otra cosa muy distinta y suposición razonable: ¿no nos engañó a todos repetidas veces el texto de Juan Ruiz?

[45] Alberto Várvaro releva la 'observación útil' de Mignani 'que T no ha poseído nunca ningún apéndice lírico final'. Alberto Várvaro, 'El texto del *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 143-180; 173. El copista del ms. de Toledo ¿atribuía poco valor al apéndice? ¿Dudaba de la autenticidad del mismo precisamente por su carácter de abierto? ¿Copiaba un modelo que no lo tenía?

[46] 'A common protective device in medieval authors.' Alan D. Deyermond, 'The Greeks, the Romans...', o.c., 91.

[47] Mauricio Molho, 'Yo Libro (*Libro del Buen Amor* 70)', en *Actas del VIII Congreso de la AIH*, 1983, vol. 2, 317-322, elabora la idea de un libro enigma, 'la idea tópica de que nunca hay que fiarse de la materia verbal, sino que, muy al contrario, conviene desconfiar de ella para descubrir por *debajo* de la palabra el sentido que oculta, y la relación del *sentido* con las *cosas*, en que consiste la *verdad*' (319).

No cabe duda que Juan Ruiz les habla a todos, oyentes y lectores. Pero éstos acertarán a entender el libro de una manera más profunda que aquéllos. Carlos Colón supone que, 'si el arcipreste ha anticipado la posibilidad de una reacción negativa a su obra (...), si ha adoptado de antemano una postura defensiva, se puede deducir (...) que él posee un concepto claro, aunque acaso instintivo, de los entes que formarán el público para cuyo beneficio ha adoptado dicha postura.'[48] Jacinto García piensa con razón 'que el autor exigía cierto conocimiento o arte a la hora de leer el libro', pero se contradice al afirmar que la obra, con su 'carácter plenamente popular, (...) no estaba dirigida a un público selecto o aristocrático', para suponer a vuelta de hoja que en el ejemplo de la disputa 'estén reflejados los dos tipos de lectores en los que estaba pensando Juan Ruiz cuando escribía su *Libro:* un lector docto que sabría ir más allá de la letra para captar el espíritu; y otro menos instruido, que sólo alcanzaría a reconocer el sentido humorístico de la obra'.[49] Se puede objetar que el humor de Juan Ruiz sirve muchas veces para desviar la atención del sentido recto, casi desdiciéndolo – ¿recurso de precaución? – obstruyendo la búsqueda de la intención del autor, para quien, por lo tanto, tal sentido humorístico del libro es de importancia secundaria. Y esto incluso en el sentido etimológico de que secunda, ayuda, a que el mensaje serio llegue al destinatario, que es el lector que no se contenta con las burlas que el autor injirió para hacer agradable la lectura, 'porque de buen seso non puede omne reír' (45a), sino que se pone a estudiar las razones encubiertas del buen amor y a trabajar 'dó fallare las sus señales ciertas' (68).

Pérez López señala que el ámbito de recepción del *Lba* es 'el mundo de las escuelas, el mundo de la Universidad medieval, y el mundo eclesiástico' y que el ámbito de creación fue la Iglesia toledana[50]. Para el estudio de la estructura del *Lba* no creo que importe mucho que Juan Ruiz fuese de Alcalá la Real[51], o de Segovia[52], o de Burgos[53]. Lo que importa es que fue un hombre culto y docto. Cuando dice que 'por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría' (1633b), está pensando en oyentes y lectores, y en lectores de diversa cultura. Quiere agradar a todos, no sólo a los instruidos. Pero, por cierto, también a ellos, porque ellos son los que podrán adivinar el enigma del libro[54].

[48] Carlos Hawley Colón, 'La cultura del Arcipreste: prácticas materiales', Morros/Toro 375-378; 377.

[49] Eduardo José Jacinto García, o.c., Morros/Toro 381, 382.

[50] José Luis Pérez López, 'Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el Archivo y Biblioteca de la Catedral de Toledo', Morros/Toro 281-302; 285. Ahora en el primer capítulo de su libro *Temas del 'Libro de buen amor' (El entorno catedralicio toledano)*, Toledo: 2007, 27ss. Un primer estadio recepcional del *Lba* habría sido redactado entre 1322 y 1330; un segundo estadio recepcional se habría producido en 1343.

[51] Emilio Sáez y José Trenchs, 'Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296-1351/1352) autor del *Buen Amor*', en *Actas* 1973, 365-368. Carmen Juan Lovera, 'Datos biográficos de Juan Ruiz de Cisneros y acontecimientos históricos reflejados en el *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 309-316, destaca la importancia documental del verso 116d, 'como andaluz'.

[52] Tomás Calleja Guijarro, '¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?', en *Actas* 1973, 371-388. Del mismo autor: 'Las dos rutas segovianas del *Libro de Buen Amor*', Morros/Toro 317-326.

[53] 'Es probable que el autor fuera natural de Burgos, ya que de forma terminante confiesa que esa es su tierra: "fuime para mi tierra" (estr. 1067). Y ese sintagma designa inequívocamente en castellano el lugar de nacimiento (...). Una vez en ella recibe la carta de doña Cuaresma: "Dada en Castro de Ordiales, en Burgos resçebida" (estr. 1073).' José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 289-90; *Temas del 'Lba'*, o.c., 40. Ya señaló este detalle José Filgueira Valverde, 'Juan Ruiz en Burgos', en *Actas* 1973, 369-370.

[54] M. Molho, 'Yo Libro...', o.c., escribe (320): 'Al renunciar al yo en beneficio del libro, el juglar establece un relación contrastiva entre la engañosa opacidad del lenguaje humano (no-diferencia) y la específica diferencia del *libro:* del *yo-libro*, que ahora se aduce a sí mismo como ejemplo de verdad revelable a todos los que supieren modular por puntos el poema...'. Conste que el juglar que oímos actuar en el *Lba* no es más que una máscara que se pone un autor culto para agradar a todos.

Los oyentes se darían cuenta de otras cosas, menos profundas, pero tan indispensables para entender la intención de Juan Ruiz. Nosotros a veces no tenemos más remedio que acudir a textos bastante posteriores al suyo para comprender ciertos detalles[55]. Por ejemplo, el que dos siglos más tarde – en la *Lozana andaluza* – *burón* sea metáfora que denota el miembro viril nos ayuda a comprender qué es el mozo de catorce defectos del que se queja el protagonista al contarnos su último fracaso amoroso[56].

El título que Juan Ruiz dio a su obra es de igual importancia para la unidad y coherencia de la misma que la serie de episodios amorosos del protagonista, como subraya la igual frecuencia en el texto del término *buen amor*[57]. La forma auténtica es la que escribía Menéndez Pidal, 'buen amor' con minúsculas, porque el amor es el tema del libro, cuya tesis es que el amor es bueno. El título no proviene del apodo de un personaje (como escribió... ¡Deyermond![58] – y digo con Horacio: *indignor quandoque*

[55] Hay abundante motivo para desconfiar de lo que las obras de consulta mencionan como primera documentación de una palabra. Por cierto es cautela exagerada la de referirse a 'un adjetivo documentado por primera vez del siglo quince *y por lo tanto no disponible* al Arcipreste' (Louise Haywood, 'El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz', Morros/Toro 441-450; 445; subrayo yo). Según Ian Michael, 'it is clear that the *Cid* poet could not have used the term *poema*, which is not documented in the language until 1442; nor could he have employed the words *épico*, or *épica*, which are not found in Spanish until 1580' ('Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification', *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*; 68 (1985-86), 498-527; 505-06. Cito por Alan Deyermond, 'De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española,' en *Actas del III Congreso de la AHLM*, o.c., 15-39; 25). Pero un poeta de lengua neolatina que sabía latín, ¿no podía naturalizar palabras latinas? Además, por una parte, una palabra existe antes de su documentación (y no al revés), y por otra, las obras de consulta no reflejan toda la inmensidad de textos que descansa en la paz de las bibliotecas. Hasta se da el caso de que no se refleja claramente un texto muy conocido. Todos sabemos que Fernando de Rojas en 1500 habla de la primera *cena* de su *Comedia*. El *DCECH* de Corominas (del que manejo la reimpresión de 1984) da '*Cena*, V. *escena*' y presenta como *1.a doc. de escena:* '1577, P.S. Abril', agregando (sin referirse para nada a la *Celestina*): 'Corrió también una forma *cena* en castellano (vid. Rodr. Marín, Quijote, ed. 1927, III, 403)'. Otro ejemplo del *DCECH:* "VULVA, tomado del lat. *vulva* 'matriz', 'vulva'. 1.a doc.: Aut." Ahora bien, el *Diccionario de Autoridades* apareció entre 1726 y 1739; pero ya en el 1500 Juan de Padilla, el Cartujano, en su *Retablo de la vida de Cristo* (I.xx.11) escribe: 'Nunca Maria de humana simiente / ouo su hijo diuino concepto: / para que ouiesse lugar el precepto / leuitico puesto por ley euidente, / y mas que maria la muy excelente / quedo siempre virgen cerrada y entera: / por donde la santa obligada no era / a lo de la vulua del primo naciente.' Es la octava final del capítulo y la 275 del *Retablo*, número que recuerda el de los días de la preñez. La copla no figura en la edición del *Retablo* que presentó R. Foulché-Delbosc en *Cancionero Castellano del siglo XV*, I (Madrid 1912), copia de la que dio Miguel del Riego en *Colección de obras poéticas españolas*, I (Londres 1842). Con 203 octavas y 15 coplas de octosílabos, estas ediciones dan menos de dieciséis por ciento del texto del *Retablo*.

[56] Louise O. Vasvári, '*Don Hurón* como *trickster:* Un arquetipo psico-folklórico', en *Actas del III Congreso de la AHLM*, o.c., 1121-1126, califica de 'nombre chistoso' y 'apodo fálico' el del 'mandadero' del protagonista, sin señalar que éste se mofa de sí propio porque después de catorce fracasos se queda a solas con su 'mal asno'. Este 'rapaz', 'donçel', 'escudero', 'andador', no es otro que el 'criado' del Mayordomo (*Lozana andaluza*, mamotreto 23) que se queja de un dolor de 'lo suyo' que impide que 'se lo haga' a la cortesana: '¿Piensa vuestra merced,' dice a la Lozana, 'que se me pasarían sin castigo ni ella ni mi criado, que jamás torna do va?'

[57] Sin fundamento alguno, Jacques Joset me menciona a mí entre los que 'han propuesto la retitulación *Libro del Arcipreste* (o *Libro del Arcipreste de Hita*) a la zaga del Marqués de Santillana en su Proemio' ('El pensamiento de Juan Ruiz', Morros/Toro 105-128; 105 nota 1). En mi estudio de 1989, 'Buen Amor: Apuntes...', o.c., al cual remite Joset, me sirvo exclusivamente del título que señaló Menéndez Pidal, *Libro de buen amor*; el cual se da una vez al comienzo de mi texto y otra encabezando el primer cuadro. Era un lapso deplorable la grafía *Buen Amor* (por *Buen amor*) en el título de aquel estudio. En mi texto Buen Amor, con mayúsculas, es tan sólo el nombre que usurpa la alcahueta.

[58] 'Sólo hay que subrayar que el auténtico título es *Libro de Buen Amor*; con mayúsculas, ya que proviene del apodo de un personaje' (Alan Deyermond, 'De las categorías de las letras...', o.c., 34). Deyermond escribe esto inmediatamente después de referirse en nota a 'la magnífica edición de G.B. Gybbon-Monypenny', quien – con la sola excepción del verso 932b, donde la alcahueta pretende el título para sí: 'llamat me Buen Amor'

*bonus dormitat Homerus*[59]) – sino que el apodo de la vieja es un abuso del concepto 'buen amor'; y sin darnos cuenta de esto no podemos entender el *Libro de buen amor*. El título puede referirse a toda la obra, con tal de que no se olvide que el *Lba* propiamente dicho comienza en la copla 19 y termina en la 1649[60].

Ya no pienso, como todavía en 1989, que después de bien analizada la estructura del *Lba* a base del texto de S, que según Menéndez Pidal representaría una segunda redacción, se deba ni se pueda acometer el estudio estructural de la supuesta versión primera[61]. El texto que tenemos es el del ms. S, al cual le faltan algunas hojas, cuyo contenido se ha podido suplir parcialmente con el texto del ms. G.[62] Várvaro recuerda que Menéndez Pidal identificó al copista 'como Alfonso de Paradinas, de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), que era colegial del Colegio de San Bartolomé de Salamanca en torno a 1417 y después inició una brillante carrera eclesiástica que le llevó a Roma y a la cátedra episcopal de Ciudad Rodrigo; murió en Roma en 1489, a los 90 años'[63]. Pérez López señala el carácter individual del manuscrito de Salamanca: 'Este códice es diferente a los dos anteriores. Tiene firma de copista, por tanto es público, estaría destinado a ser leído en la biblioteca del colegio mayor, no es un cartapacio de escolar como los anteriores.'[64]

Cualquiera que fuese precisamente la participación del joven intelectual Alfonso de Paradinas en la labor de copiar el ms. de Salamanca[65], esta labor se efectuó con esmero en

– sigue a Menéndez Pidal en escribir *buen amor* con minúsculas tanto en el título como en el texto. Cejador escribe Buen Amor, con mayúsculas, solamente en 933b; Joset y Blecua, sólo en 1331d. Estos dos concuerdan en usar comillas de tipo diferente en 932b ("buen amor") y en 933b («buen amor») sin explicar su función distintiva en el texto de Juan Ruiz (Blecua, ciii, aclara la que tiene en sus notas). M. Molho, en 'Yo Libro...', o.c., aparte de una vez *Libro del Arcipreste* escribe siempre *Libro del Buen Amor*; sin explicar ni el artículo ni las mayúsculas.

[59] *Ars poetica*, v. 359. Cito por la edición de Edward C. Wickham (1901), revisada por H.W. Garrod (1912), Oxford 1952.

[60] A propósito de la propuesta de Germán Orduna, de llamar *Libro de buen amor* a las coplas 11-1649 y 'Libro del Arcipreste de Hita' al texto que incluye las piezas preliminares y las composiciones sueltas añadidas ('El *Libro de buen amor* y el libro del arcipreste', *La Corónica* 17/1, Fall 1988, 1-7), yo escribí una 'Carta al profesor Orduna' (cuyo título alteró la revista) para adherirme a 'casi todo' y señalar que 'a mí no me gusta que sigamos llamando al poeta "arcipreste de Hita", ya que todas las tentativas de identificarle como tal han fracasado' ('Respuesta a Orduna', *La Corónica* 17/2, Spring 1989, 53-54).

[61] Me parece que tenía razón Mignani al decir sobre la doble redacción: 'ammetterne la possibilità crea più problemi di quanti non ne risolva'. Rigo Mignani, 'Le due redazioni del "Libro de buen amor"', *Quaderni Ibero-Americani* 37 (1969), 1-7; 7. Cito por Alberto Várvaro, o.c., Morros/Toro 173.

[62] Exposición detallada en Alberto Várvaro, 'El texto del *Libro de Buen Amor*', o.c., 147. Reconstrucción de seis coplas después de la 765 (765A-765F) en Joan Corominas, edición, 290 ss. Mis conclusiones con respecto al texto en 'Buen Amor: *Apuntes*...', o.c., 80-82.

[63] Alberto Várvaro, o.c., 146-147. Menéndez Pidal escribió: 'Volvió segunda vez a Roma, donde edificó el hospital e iglesia de Santiago, en la cual está enterrado, y por su epitafio sabemos que murió a 19 octubre de 1485, habiendo vivido 90 años ("vixit annos XC"). Nació, pues, en 1395, y cuando copió el *Libro de buen amor* tendría unos veinte o veinticinco años...'. El Hospital de Santiago de los Españoles de Roma que fundó Paradinas aparece en el *Retrato de la Lozana andaluza* (1530?) de Francisco Delicado, quien afirma que el nombre Lozana significa lo mismo que el árabe *alaroza*. Esta palabra, que denota la novia árabe, que recibe dote en vez de darla, se ha identificado como etimología de *Garoça*. En la novela de Delicado, el hospital se llama Santiago de las Carretas, porque es donde se cuidan los sifilíticos. ¿Habrá todavía una vieja copia del *Lba* en Roma?

[64] José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 285, *Temas del Lba*, o.c., 32.

[65] Corominas, nota al verso 276a, sugiere que 'podría sospecharse que [Paradinas delegase] la tarea principal y más enojosa (...) en algún amanuense menos culto'; pero se inclina a 'que la tarea del joven Paradinas fuese

un ambiente académico. Importa tener esto presente, porque el texto que tenemos, junto al conocimiento del número de coplas perdidas, nos permite formular una hipótesis para adivinar la estructura que el autor quiso dar a la obra.

## 5. 'PÁNFILO Y NASÓN'

Llegado aquí quiero hacer constar que no pretendo que el análisis numérico de la estructura de poemas medievales resuelva de una vez para siempre todos sus problemas. Pero este método, que supone trabajo duro, paciente y a veces un poco árido, es indispensable cuando se trata de averiguar en qué consiste la unidad de una obra. En autores medievales la extensión de sus obras suele ser premeditada: el número de capítulos, secciones, coplas, versos, obedece a un plan. Juan Ruiz no se exceptúa de la regla. Antes de que algún mojigato rasgara del ms. S las hojas con el desenlace del episodio de Endrina, el *Lba* propiamente dicho tenía un número redondo de estrofas, 1700[66], y mis análisis de su estructura han hecho más que verosímil que el texto del *Lba* propiamente dicho está completo. Las numerosas cantigas anunciadas – 'esta cantiga que es deyuso puesta' (80a), 'estas cantigas de verdadera salva' (104a), etcétera – no se hallaron nunca en él[67]. Es posible que el poeta recogiera cantigas en un cartapacio aparte, para que un cantador o cantadora las aprendiera y tuviera a mano en el momento de la representación. El apéndice de composiciones sueltas quizá sea un resto de tal cartapacio de cantador. En todo caso, todas esas promesas aparentemente violadas en seguida no son otra cosa que una mistificación con la que el autor pone al lector a prueba; el cual se inclinará a pensar que el autor le quiere desanimar en su búsqueda de la estructura del libro, hasta que la gran frecuencia del fenómeno le hace ver claro.

¿Cómo es la estructura del *Lba*? Es evidente la posición central de la adaptación muy amplificada del *Pamphilus*, y no me parece inadmisible la opinión de Lecoy de que Juan Ruiz hiciera este trabajo de estudiante para hacerlo después el núcleo de su libro[68]. Esta idea cuadra bien con el mundo de las escuelas como ámbito de recepción del libro, y tendríamos en Juan Ruiz, dicho sea de paso, un caso semejante al de Fernando de Rojas, quien con toda probabilidad compuso de estudiante todo lo del pretendido antiguo autor, y después de recibir el grado de bachiller – de oír 'su inventor ser scïente' – lo hizo el

revisada o dirigida por alguno de sus catedráticos'. Blecua, edición, o.c., lxxi sigs., parece considerar a Paradinas como el único responsable y le califica de 'copista (...) bastante fiel'. Blecua sigue a Cejador en la transcripción de la firma que puso Paradinas al final (tras la copla1709): Laus tibi Christe *quem* liber explicit iste. Corominas y Gybbon-Monypenny tienen *quoniam*, que me parece preferible. Joset, de cuya edición manejo la primera edición (1974), deja indecisa la opción, aunque remite a 1700d, donde transcribe qm como *quoniam*.

[66] Las 19-1649 serían 1631 y se perdieron setenta coplas. Pero la 452, que falta en G, en S se debe a error de copista. La 575, en cambio, es auténtica.

[67] Francisco Rico escribe con nostalgia romántica que 'los manuscritos que nos conservan el *Buen amor* (...) han sido objeto de progresiva mutilación para despojarlos de las canciones que tanta fragrancia habían dado al original' ( 'La función del Arcipreste', Morros/Toro 13-14; 14). ¡Como si el Buen amor que tenemos careciera de fragrancia! El *Lba* no es la 'ciudad en ruinas' que diagnostica Francisco Rico. Mejor Blecua, edición, lxxxv: 'O nunca se escribieron o en el original se incluyeron en hojas sueltas, perdidas en la copia de la que procede el arquetipo. Probablemente (...) nunca llegaron a componerse, porque la inclusión de unas cantigas amorosas no se avenía bien con el carácter de una obra que "los cuerpos alegre y a las almas preste" (13d).' Gybbon-Monypenny, edición, 20, conviene en que 'la omisión [de estas canciones] puede ser intencional', pero discrepa de la sugerencia expresada por Blecua: 'Pero es evidente que el concepto de la canción engastada en un marco narrativo es independiente del tipo de canción.'

[68] Félix Lecoy, o.c., 308.

primer acto de su *Comedia de Calisto y Melibea*[69]. También la querella contra don Amor y la respuesta de éste pueden representar un estadio temprano de la génesis del *Lba*, como sugiere Jacques Joset en nota a la copla final: 'La c. 575 parece un *explicit* de una especie de *Ars amandi*, quizá escrito antes e integrado como tal en el *LBA*.' El mismo estudioso señaló antecedentes de un Amor adulto, marido de Venus[70], de modo que un don Amor 'grande, fermoso' no sería para lectores medievales tan atípico como les ha parecido a algunos críticos modernos[71].

Al comparar el *Lba* con *Las metamorfosis* de Apuleyo, donde Cupido es un 'adolescente voluptuoso y amigo del placer' tan semejante al 'omne grande, fermoso' de Juan Ruiz 'que son como hermanos gemelos', observa Joset como una de varias diferencias que 'Don Amor nunca se llama Cupido en la obra medieval'. Téngase presente, sin embargo, que cupido 'deseo, ansia, apetito, codicia, ambición, pasión' no es otra cosa que la cobdiçia, raíz de todos los pecados, que el protagonista le echa en cara a don Amor[72]. El nombre 'don Amor' no es menos título de honor que el de 'Buen Amor' que exige para sí la alcahueta; y así nos sugiere Juan Ruiz una pareja de aliados, un dios y su sacerdotisa, Donamor y Bonamor.

Los nombres alegóricos Melón, Rama y Endrina – 'la fija del endrino' 909a – que sorprenden tanto a Deyermond[73], se explican con la nota erudita y bien documentada que hace cuarenta años puso Corominas al verso 727c. Este melón no es ninguna fruta, sino un tejón (Meles taxus), ávido 'comedor de endrinas y otras bayas' que hace estragos en las hortalizas del campesino; por eso don Melón de la Uerta, don Melón Ortiz[74]. Un tejón que come una baya es sucesor conveniente a un Pánfilo que se apodera de Galathea con violencia. Juan Ruiz nos presenta a este don Tejón como un *enxienplo* de la *cobdiçia* de don Amor, y en el conjunto de la obra establece una oposición entre dos animales – de tamaño desigual, ya que el hurón mide entre un tercio y mitad del tejón[75] – que por su forma y por meterse en madrigueras son metáforas del falo.

Señala Joset que Juan Ruiz 'tuvo que eliminar la figura del Amor niño, del *puer* Cupido, por una razón obvia: un hombre adulto no pelea con un niño'[76]. Pero Alan Deyermond,

[69] Henk de Vries, 'La autoría de la *Comedia*', *Celestinesca* 24 (2000), 69-75. Con más detalle 'Sobre estructura y autoría de la *Comedia de Calisto y Melibea*', en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt a.M. 2001, 1350-60. Ya en "Libro, en mi opinión, divi-": la *Comedia* y el acto primero', en *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada* 1 (*Dicenda. Cuadernos de filología hispánica* 6 1987) Madrid [1990] 235-254.

[70] Jacques Joset, *Nuevas investigaciones*..., o.c., 115-126.

[71] Tampoco lo era, al parecer, para los del siglo XVI; véase el soneto de Hernando de Acuña que comienza 'Cuando era nuevo el mundo y producía / gentes, como salvajes, indiscretas...', en José Manuel Blecua (ed.), *Poesía de la Edad de Oro I – Renacimiento*, Madrid 1982, núm. 73, pág. 139.

[72] 'Venus pusieron nonbre a la otra planeta[,] que está en el terçero çielo, e esto tanto quiere dezir commo amor cobdiçioso. E esta rrazón mostrauan porque dizían que la natura que él auya era mouer los cobdiçiosos amores e de aduzirlos a conplido acabamiento de ssabor' (Alfonso el Sabio, *Setenario*, o.c., p. 59).

[73] Alan Deyermond, '«Was it a Vision or a Waking Dream?»: The Anomalous Don Amor and Doña Endrina Episodes Reconsidered', en Haywood y Vasvári (eds.), *A Companion to the Libro de buen amor*; o.c., 107-122.

[74] Con respecto a la tesis de Corominas, Deyermond opina: 'The possibility cannot be excluded, but the majority opinion that it means 'melon' seems more convincing.' Alan Deyermond, '«Was it aVision...', o.c., 109. ¡Ojalá gane la próxima elección el melón-tejón!

[75] Mi lengua materna tiene las expresiones comparativas 'zo vet als een das' y 'zo mager als een fret' (gordo como un tejón; magro como un hurón).

[76] Otra razón obvia es la que señaló Gonzalo Sobejano: 'que un maestro de habilidad y de mesura mejor queda encarnado en ese hombre grande, hermoso y mesurado que en el travieso niño de la mitología' ('Consecuencia y diversidad en el *Libro de Buen Amor*', en Actas 1973, 7-17; 11.

para quien el *Lba* es 'a patchwork of anomalies, ambiguities, inconsistencies, ironies, and pitfalls for its interpreters', juzga que los dos episodios unidos son especialmente anómalos, 'even when judged by the high standards of oddity that Juan Ruiz sets himself'[77]. Deyermond elabora la observación hecha de paso por Lecoy y otros de que don Amor aparece al protagonista/narrador en sueños. Tiene razón en cuanto se refiere a la 'Pelea con don Amor', pero se equivoca al afirmar que el sueño continúa para incluir el episodio de Endrina. El comienzo de éste no deja lugar a dudas: 'Partióse Amor de mí e dexóme dormir; / desque vino el alva, pensé de comedir...' (576ab)[78]. Viene el alba, despierta el que dormía, y se pone a comentar el sueño que tuvo. Que Juan Ruiz en la estrofa 909 presenta el episodio de Endrina como un exemplum no prueba para nada que éste forme parte del sueño, y que dicha estrofa repite las rimas de la 181 en la cual comienza la visión, tampoco lo prueba. Con esta repetición de rimas Juan Ruiz marca comienzo y fin de los dos episodios unidos. Y son, en efecto, dos episodios independientes hasta su unión. Los une la retrospección de doña Venus: 'Ya fueste consejado del Amor, mi marido' (608a). No se pueden alegar los versos 574cd del ms. G como anuncio del episodio de Endrina[79], porque el estudio de la estructura del *Lba* no se puede hacer sino a base del manuscrito S, el más completo y muy regular – con las enmiendas a base de los otros mss. que resulten necesarias. Los versos 574cd que da G son inaceptables porque tal anuncio estroparía la sorpresa del oyente o lector al descubrir por sí mismo que lo que está escuchando, leyendo, es el *Pamphilus de amore* – ¡en lengua vulgar! Procedimiento tan ajeno al arte de Juan Ruiz se puede excluir con perfecta certeza. Juan Ruiz sabía lo que se hacía al escribir el verso 574d que reproduce el ms. S: 'castígate castigando e sabrás a otros castigar', y bien lo entendió quien escribió encima de la copla 892 el título que comienza 'Del castigo qu'el arcipreste da a las dueñas'. Un Arcipreste de Hita – si es que lo era Juan Ruiz – no tendría que estarse esperando a que las dueñas se le apareciesen en sueños para que él las castigara. A mí me parece mucho más probable que las monjas de un convento le escuchasen absortas todo el episodio de Endrina hasta la amonestación final: 'sola con omne no t' fíes nin te llegues al espino'.

Con razón dice Gerold Hilty que la paráfrasis del *Pamphilus* 'no pertenece a la autobiografía ficticia'[80]. Don Melón es otro protagonista que el que se llama y a quien otros llaman 'açipreste'. Y la razón no es, como se ha pensado, que un arcipreste no

[77] Alan Deyermond, '«Was it a Vision...', o.c., 107. Me parece que al referirse al estudio de Joset, Deyermond no le hace la debida justicia: 'Jacques Joset discusses his anomalous presentation as "un omne grande, fermoso, mesurado" and *considers possible reasons for this*' (108; subrayo yo).

[78] Dice Deyermond del verso 576a (sin comentar para nada el siguiente): 'This line does not invalidate the dream hypothesis. It is quite common for sleeping and waking to occur within the action of a dream' (119 nota 19).

[79] Deyermond, o.c., 120. Joan Corominas, edición, o.c., notas correspondientes, y Giorgio Chiarini, edición (Documenti di Filologia, 8, Milano, 1964), xxvi (nota a los vv. 2316-9) y 114 (nota al v. 2314), cada uno por sus propios motivos, aceptan el texto de S contra el de G. Me parece muy discutible la argumentación de Blecua, edición, lxxv-lxxvi, en favor de los versos 574cd según G. El parecido gráfico que él señala es bastante flojo, atañe solamente a uno de los dos versos, y podría abogar lo mismo por la anterioridad de S respecto a G. Marcella Ciceri, edición, Mucchi: Modena 2002, quien privilegia el ramo que representan G y T, reproduce 574cd según G; así como Blecua, considera la lectura de S como una intervención de Paradinas. Ciceri parece aceptar la mención de 'Pánfilo' como un argumento en favor del texto de G. (Me parece error el indicativo en 'dexamos el pavor' 1452d. Curioso error de 'cajista' italiano: bianco, bianca 18bc.)

[80] Gerold Hilty, 'Un episodio enigmático...', o.c., 480 nota 2.

se podía 'casar'[81], sino que Juan Ruiz no podía apropiarse la autoría de una obra tan conocida como lo era el *Pamphilus*. El episodio de Endrina, pues, tiene una función tan extraordinaria como especial en la serie de quince episodios amorosos que componen el hilo narrativo del libro.

## 6. PARTES Y DIVISIONES

Si los dos episodios ovidianos juntos forman la parte central del libro, nos quedamos con una parte de extensión comparable que le sigue y otra inicial que no abarca más que 162 coplas. En ésta alternan y se entremezclan, después de dos cantigas sobre los gozos de la Virgen, demostraciones doctrinales y cuentos demostrativos con las conclusiones que se sacan de éstos y aquéllas, y los tres fracasos amorosos que explican el furioso ataque contra Don Amor. Las piezas doctrinales, y especialmente los avisos sobre el sentido del libro y la intención del autor, atestiguan que la parte inicial sirve de introducción a toda la obra.

La copla primera del *Lba* propiamente dicho (19) declara una verdad – Santa María es comienzo y raíz de todo bien – y enseguida saca la consecuencia : 'por ende... d'ella primero fiz cantar de los sus gozos'. Las demostraciones doctrinales comienzan por la cita de una autoridad: 'Palabra es de sabio e dízela Catón' (44), 'Como dize Aristótiles...' (71), 'Los antiguos astrólogos dizen...' (123), 'Como dize el sabio...la costunbre es otra natura' (166). Terminada la enseñanza filosófica, se saca la consecuencia: 'Assí fue que un tienpo una dueña me priso' (77), 'E yo, como estava solo, sin conpañía, codiciava tener...' (112), 'Non sé astrología... mas porque cada día veo [yo] pasar esto...' (151), 'E porque es costunbre... tomé amiga nueva' (167). Por otra parte, también una conclusión puede comenzar con cita de autoridad: 'Por esto diz la pastraña... verás qué bien es dicha... entiende bien mi libro' (64). Y el primer episodio amoroso *termina* con cita de autoridad: 'Como dize Salamón... que las cosas del mundo todas son vanidat... partíme de su pleito' (105–106). Algún copista de la rama S optó por encabezar esto con el título 'De como todas las cosas del mundo son vanidat, si non amar a Dios', sea porque no se percató de que el cambio de tema no se da sino en la copla 107, o porque no se atrevió a poner sobre ésta el título adecuado: 'De como el arçipreste dize que non es mala cosa la muger'.

El verbo *entender* ocurre con gran insistencia en la introducción al cuento de la disputa por señas y en la conclusión que le sigue – en cada una de las cinco coplas 46–50 y de las otras tantas 64–68 – y en dos versos seguidos del cuento (60cd). Poco más adelante aparece tres veces en sendas coplas seguidas el verbo *querer* (73–75), que se repite trece veces hasta el fin del episodio de la panadera, con dos formas del verbo *cobdiçiar*[82]. Así alude el autor a *entendimiento* y *voluntad*, dos facultades del alma. Y no tarda en referirse a la memoria: ya que un horóscopo no le sirve para nada a quien no lo tiene presente, '*acordóse* su ayo [del príncipe] de cómo lo judgaron / los sabios naturales' (135); y a los que nacen en Venus *nunca se les olvida* amar mujeres (152)[83]. El lector se da cuenta de que

[81] 'En todo caso la barraganía de los clérigos era algo aceptado, e incluso a veces amparado y favorecido por la ley: los reyes, en los fueros locales, para favorecer los repoblamientos, otorgan cartas y privilegios a favor de estos enlaces.' José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 291; *Temas del Lba*, o.c., 43.

[82] *Querer* en 80d, 83c, 93a, 93c, 97a, 98b, 101d (dos casos), 104c, 106b (dos casos), 107b, 110a; *cobdiçiar* en 110d, 112b.

[83] No faltan alusiones implícitas a la memoria: 'el bien que me feçieron, non lo desgradesçi' 153c, 'en servir a las dueñas el bueno non se esquive' 155c, 'Al señor que me crió non faré tal falsedat' 177a.

en el prólogo en prosa el autor lo ilumina sobre la estructura de la parte introductora del libro, la cual presenta dividida en tres secciones correspondientes a sendas facultades del alma.

La sección primera abarca la copla inicial, las dos cantigas marianas, y la pieza sobre el entendimiento del libro. En la sección segunda, una demostración sobre la naturaleza del ser humano (71–76) introduce al primer episodio amoroso, y otra, sobre la mujer (107–111), al segundo. Al tercer fracaso preceden dos exposiciones doctrinales, una sobre astrología (123–150) y la otra sobre el amor (151–165). Tanto la sección primera (19–70) como la segunda (71–122) se compone de 52 coplas, y la tercera (123–180) abarca 58 cuadernavías.

Ahora bien, antes del robo de hojas la parte segunda del libro tenía 58 coplas más que la tercera, de modo que la sección segunda de la parte primera con la parte segunda, por un lado, tienen igual número de coplas que las otras dos secciones de la parte primera con la parte tercera, por otro. Así estableció el autor un equilibrio perfecto entre dos mitades, uniendo la sección 'voluntad' con la parte ovidiana y las secciones 'entendimiento' y 'memoria' con la parte tercera[84].

El protagonista acusa con vehemencia a don Amor (181–422). Después de escucharle (423–574) se muestra escéptico, porque comprueba que no ha aprendido nada nuevo, y decide hacer lo que le da el corazón (575–579). Se enamora y escucha los consejos de doña Venus (580–648). Va a hablar él mismo, sin ayuda de nadie, con Endrina; pero concluye que 'sin Dios' no le puede prestar cosa que sea (649–694). Sigue, pues, el consejo del dios Amor y se busca mediadora, con cuya ayuda consigue el éxito apetecido (695–890). Concluye el narrador, adaptador de 'Pánfilo e Nasón' (891) y en sus amonestaciones a las dueñas (892–909) vuelve a su actitud inicial: 'guardatvos de amor loco'.

Según avanza la parte segunda, el lector va descubriendo los criterios que la subdividen en tres sectores. Uno es el del yo narrador adversario del loco amor; se compone de tres secciones: 181–422, 575–579 y 891–909. Otro, compuesto de dos secciones, es el del protagonista discípulo de don Amor (423–574) que luego escucha a Venus y se dirige sin ayuda a Endrina (580–694). El tercer sector, que no sufre interrupciones por secciones de otro, es el de la intervención de Trotaconventos que conduce al éxito. Antes de la pérdida de setenta coplas y de introducirse por error de copista la copla 452, cada uno de estos tres sectores tenía 266 coplas.

La parte tercera se divide en dos sectores. Uno se compone de dos secciones, una breve al comienzo, en que se narra el episodio de la dueña jovencísima (910–944), y otra, larga, al final (1315–1649), que abarca cuatro episodios amorosos en que también interviene Trotaconventos, la muerte de ésta y las piezas que provoca, el fracaso Fulana–Furón, envío y Gozos finales. El otro sector, ininterrumpido (945–1314), narra lo que el protagonista experimenta en ausencia de Trotaconventos, hasta que acude segunda vez a ella. Cada sector se compone de 370 coplas.

## 7. ENTRE VITRUVIO Y LEONARDO

Resulta que Juan Ruiz construyó un libro que tiene tres partes, una breve que él divide en tres secciones, y dos largas divididas en cinco sectores. Nos acordamos de las ocho

[84] En cada una de estas 'mitades' de 850 coplas los episodios amorosos, tres en un caso y doce en el otro, abarcan un total de 354 coplas, que es el número de los días del año lunar. '*Buen Amor*: Apuntes...', o.c., 87-88, 116.

coplas que preceden inmediatamente al libro propiamente dicho, divididos en tres y cinco que aluden, respectivamente, al alma y al cuerpo, una y otro mencionados al pasar del primer grupo al segundo: 'que los cuerpos alegre e a las almas preste' (13d). ¿Qué ha de significar esto para la estructura del libro?

La respuesta está en la diferencia de 58 coplas que media entre las dos partes largas. Así como la parte primera, que se compone de 52+52+58 coplas, también cada sector de las partes largas se compone de múltiple de 52 coplas más 58. Los tres sectores de la parte segunda, de 266 coplas, equivalen a 208+58; y los dos sectores de la parte tercera, de 370 coplas, equivalen a 312+58. Abstrayendo de las cantidades de 58 coplas nos quedamos con 104, 208 y 312, es decir, con las proporciones 1:2:3, que ya en el siglo trece corresponden al cuerpo humano: la cabeza con el cuello, el tronco, la pierna. Si para Vitruvio, hacia el año 25 antes de la era cristiana, el centro de la altura del hombre es el ombligo[85], Villard de Honnecourt, hacia 1240, lo coloca explícitamente en el sexo[86]. Y allí está en el famoso grabado que hizo Leonardo da Vinci hacia 1485/90.

Es inevitable la conclusión de que la estructura del *Lba* representa una figura humana. La parte primera es la cabeza; los tres sectores de la parte segunda son el tronco y los brazos; y los dos sectores de la parte tercera, las piernas. La cantidad de 58 coplas – poco menos que un décimo de las 624 de la estatura – representará, de acuerdo con Vitruvio, la palma de la mano con los dedos; la parte del pie que se extiende por delante de la pierna; en el tronco, el sexo; y en la cabeza, el rostro. Y al dividir Juan Ruiz la cabeza de su libro de acuerdo con las tres facultades del alma, sigue la tradición galenista medieval, conforme a la cual, como escribe Amasuno, 'el cerebro se divide en tres cavidades, denominadas en latín *cellula* (la cela del Prólogo al *Libro de buen amor*), *ventriculus* o *camera*, que alojan en su interior –de adelante hacia atrás– tres facultades (*virtutes*): en la delantera reside la *ymaginativa* o *fantastica;* en la central la *rationalis*; en la posterior la *memorialis*'[87]. La concepción de Juan Ruiz difiere de la tradición solamente en que la *virtus rationalis*, la que corresponde al *entendimiento*, ocupa la posición delantera en vez de la central.

[85] Las exposiciones de Vitruvio sobre las proporciones de la figura humana son tan breves que vale la pena citarlas por extenso. Se encuentran en el primer capítulo del tercer libro de *De architectura*, secciones 2 y 3. Traduzco de la edición bilingue por Curt Fensterbusch, *Vitruvii de architectura libri decem / Vitruv, Zehn Bücher über Architektur*; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964 (1991), 136-139. 'Natura formó el cuerpo humano de tal manera que el rostro desde el mentón hasta el extremo superior de la frente y el borde inferior de la cabellera importa un décimo; la palma de la mano desde el carpo hasta la punta del dedo cordial otro tanto; la cabeza desde el mentón hasta el punto más alto de la mollera un octavo; del extremo superior del pecho con el cabo inferior del cuello hasta el borde inferior de la cabellera un sexto; del centro del pecho hasta el punto más alto de la mollera un cuarto. Del punto inferior de la barbilla hasta las ventanas de la nariz es un tercio de la longitud del rostro; otro tanto la nariz desde las ventanas hasta el centro de la línea de las cejas; y desde esta línea hasta el borde inferior de la cabellera también un tercio. El pie mide un sexto de la altura del cuerpo, el antebrazo un cuarto, el pecho asimismo un cuarto. (...) Además, el centro natural del cuerpo es el ombligo. Es decir que si un hombre yace en el suelo con los brazos abiertos y las piernas separadas, y se le mete la punta del compás donde está el ombligo, se describirá un círculo que toca las puntas de los dedos de las manos y de los pies. Y así como se produce un círculo alrededor del cuerpo, también se encontrará la figura del cuadrado. Porque habiendo medido desde las plantas de los pies hasta el punto más alto de la cabeza, y se traslada esa medida a los brazos extendidos, se encontrará que la anchura es igual que la altura, como en las superficies cuadradas con la escuadra.'

[86] Herbert Koch, *Vom Nachleben des Vitruv*, Baden-Baden 1951, 22.

[87] Marcelino V. Amasuno, 'El saber médico tras el prólogo del *Libro de Buen Amor*: loco amor y amor hereos', Morros/Toro 247-270; 254.

## 8. UNA 'DUEÑA GARRIDA'

'Entiende bien mi libro e avrás dueña garrida' (64d). Juan Ruiz cumple su promesa con fina ironía. El 'mançebo liviano' que no se guarde de locura fracasará sin falta al seguir el ejemplo del protagonista. Y el lector cuerdo, 'el de buena ventura', que pensaba tener en brazos a una 'dueña garrida', la identifica... como el libro que tiene en la mano[88]. Una 'dueña garrida' de papel y tinta; pero al mismo tiempo, de otra materia más espiritual. Porque el caso es que Juan Ruiz no deja de revelar la identidad de la 'dueña garrida', y la revela en el idioma que sólo entenderá el lector instruido: el idioma de las estructuras y símbolos numéricos.

Como señalé en mis 'Apuntes' de 1989, Juan Ruiz recrea no sólo el contenido del *Pamphilus* y del *Arte de amar* de Ovidio, sino que toma de los dos modelos también aspectos formales: números de construcción. Reúne lo que toma de las dos fuentes en 780 cuadernavías, doblando el número de los 390 dísticos del *Pamphilus*. Le hace seguir una amonestación a las dueñas de dieciocho coplas, así como Ovidio en su libro III dirige a las mujeres dieciocho preceptos. En las coplas de la parte tercera de su *Buen amor* dobla el número de los dísticos del libro II del *Arte de amar*. Y así como Ovidio, en sus consejos a los hombres, alude al año solar y al bisiesto mediante los números de sus días, y al año lunar en sus preceptos a las mujeres, Juan Ruiz hace del número de las semanas del año el módulo que determina las proporciones de su libro. Este módulo se da en la altura de la 'dueña garrida' que es el libro doce veces. La estructura del libro alude a un período de doce años.

Ahora bien, en la última composición del *Lba* propiamente dicho (1642–49) se cuentan no sólo los gozos de la Virgen, sino también 'su vida, quánta / fue, segund fallamos / que la estoria canta, / vida tanta'. Son ocho coplas de siete versos cada una, menos la segunda, que tiene cinco versos. Las dos estrofas primeras, pues, suman doce versos, y la segunda cuenta el primer gozo, el de la Anunciación: 'El año dozeno, / a esta donzella / ángel de Dios veno, / saludó a ella, / Virgen bella.'[89] Doce versos para contar el gozo que la Virgen tuvo en el año duodécimo de su vida – un número de versos que corresponde con lo que en ellos se cuenta: ésta es una de esas 'señales ciertas' sobre las que Juan Ruiz llama la atención del lector que quiera entender bien el libro. La estrofa 1643 es más breve que las otras por designio del poeta. El verso número doce – 'Virgen bella' – subraya que la 'dueña garrida' que Juan Ruiz ofrece al lector es Santa María, representada en el momento de su primer gozo, el de la Anunciación[90].

[88] Es, pues, la 'dueña garrida' prometida en 64d quien se apodera de la palabra en 70a: 'De todos instrumentos yo, libro, só pariente.' A esta 'ocurrencia, al parecer aberrante, en la extensa serie de los entes denominados yo en el *Libro del Buen amor*; de un personaje-objeto claramente inanimado' (M. Molho, 'Yo Libro...', o.c., 317) opone Juan Ruiz la de que hable una muerta para dictar su propio epitafio: 'Urraca só, que yago so esta sepultura...' (1576-78) y el zafiro, otro 'personaje-objeto claramente inanimado', de 1388-89.

[89] *Veno* en el verso c es enmienda de Blecua (S: *bueno*). Los editores modernos ponen líneas de puntos para insinuar que faltan dos versos. Corominas suple dos versos de su invención para sugerir 'cuál fue la estructura de esta copla'. Pero el poeta goza de libertad soberana para desviarse de las reglas; libertad que en este caso se tomaba, y con buen motivo. Las palabras 'Virgen bella' (1643e) especifican 'ella'; no son parte de la salutación por el ángel.

[90] Presento aquí dos citas del artículo erudito de John Dagenais, '"Avrás dueña garrida": Language of the Margins in the *Libro de buen amor*', *La Corónica* 15/1 (1986), 38-45. A propósito de 64d escribe: 'Although few scholars would now question the reading of this line, its appearance in a passage in which Juan Ruiz is arguing, rather agressively, the moral and didactic nature of his text remains problematic.' Y a propósito de la expresión *mater amoris* en un explicit del siglo trece: 'If we agree that "dueña garrida" is a translation of "pulchra puella",

En el resto de esta composición final del libro se nos dice que María 'parió su fijuelo (...) el trezeno año'; 'años treínta e tres / con Christos estido'; 'la vida conplida / del fijo Mexía, / nueve años de vida / bivió Santa María'; y que, por consiguiente, 'años çinquaenta / e quatro çiertamente / ovo ella por cuenta'. Y 54 versos son los que tiene esta composición.

La tercera estrofa de los terceros *Gozos*, la 1637, tiene un verso menos que las otras, siete en vez de ocho. Pero al sentido no le falta nada: 'Qual nasçiste, / bien atal remaneçiste.' También esta copla tiene forma irregular porque lo quiso así el poeta. Lo prueba la estructura del conjunto de los cuatro *Gozos*. Estas cuatro composiciones suman 39 coplas para recordar las semanas de la preñez. Y los versos de los cuatro *Gozos* – contando los versos del estribillo de los Gozos primeros, repetidos en el canto después de cada estrofa: 'O María, / luz del día, / tú me guía / toda vía' – son en número de 275, que es el de los días que pasan del 25 de marzo, Anunciación, al 25 de diciembre, Navidad[91].

Además, tanto en los primeros como en los terceros *Gozos*, Juan Ruiz describe los siete gozos en un número de versos que alude a las semanas de la preñez, es decir, en este contexto, al misterio de la Encarnación[92].

A la luz de tantas alusiones numéricas en los cuatro *Gozos* al misterio del Hijo de Dios hecho hombre no extraña que la última estrofa es una incitación a celebrar la fiesta de Navidad. La copla viene estropeada en S y en G; buena lectura me parece la que propone Corominas: 'Todos los cristianos / avet alegría: / nació por salvarnos, / de Santa María / a quien coronamos, / en aqueste día / el Mexía.' 'En aqueste día': Juan Ruiz sugiere que 'faze punto' a su libro en Navidad. No sé si de esta manera se coloca dentro de cierta tradición; conste que tenemos aquí un antecedente del cartujano Juan de Padilla, quien termina en Nochebuena del 1500 su *Retablo de la vida de Cristo*[93].

Contando los versos del estribillo repetidos en el canto, los primeros Gozos tienen cien versos, número mariano por ser el de las letras del avemaría. María es la luz del día, el Sol, para Juan Ruiz como para el poeta del Cid, quien llamó doña Sol a la que tenía por nombre María, y como después para el cartujano Padilla, quien en la octava 100 del *Retablo*[94] escribe: 'Delante del Sol no parecen estrellas, / ni las menores all alua del día;

we can see that Juan Ruiz engages directly here, not only lust and letters, but also another place in the Medieval world in which the Virgin could be referred to as "puellarum pulcherrima" or "perpulchra domina".' Existe una diferencia radical entre un *copista* que al *final* de su labor *pide* como galardón una *pulchra puella*, y el *autor* Juan Ruiz que al *comienzo* de su obra se la *promete* como galardón al lector que acierte a entender su libro. Juan Ruiz pone el tópico patas arriba.

[91] Juan de Padilla, el Cartujano, se sirve del 275 en el mismo contexto de la Madre Virgen, como señalé en nota anterior.

[92] En la primera composición, el primer gozo (estrofas 22-24) abarca doce versos, el segundo (25) cuatro, el tercero (26-27) ocho, el cuarto, quinto, sexto y séptimo (28, 29, 30, 31) cuatro versos cada uno; total 40 versos de entre los 52 de la composición (estribillo de cuatro versos y doce estrofas de cuatro versos). En los terceros *Gozos*, el primer gozo (1636-1637a) se cuenta en nueve versos, el segundo (1637b-g) en seis, el tercero y el cuarto (1638, 1639) tienen ocho versos cada uno, el quinto y el sexto (1640ab, 1640cd) dos versos cada uno, el séptimo (1640e-h) cuatro; total 39 versos de entre los 55 de la composición (seis coplas de ocho versos y una, la 1637, de siete).

[93] 'Acabóse de componer el Retablo del cartuxo sobre la vida de nuestro Redentor Jesucristo jueues a .xxiiij. días de dezienbre, vigilia de la Natiuidad de Nuestro Señor, complidos los años de mill e quinientos, año del jubileo de Roma' (ed. príncipe, Sevilla 1505).

[94] F. Tschirch, 'Die Bedeutung der Rundzahl 100 für den Umfang mittelalterlicher Dichtungen. Studie zum symbolischen Denken im Mittelalter', en *Gestalt und Glaube. Festschrift für (...) Oskar Söhngen* (...), Witten-Berlin, 1960, 77-88.

/ assí no parecen delante María / todas las hembras famosas y bellas; / son assí como las biuas centellas / que suelen su lumbre muy presto dexar, / pero María, la muy singular, / nunca la pierde conjunta con ellas.'

En el concepto de Juan Ruiz la Virgen parió en el año décimotercero de su vida, en edad de doce años; y vivió 42 años más. Es éste el número de versos que abarca la descripción de los siete gozos en la segunda composición, en la que le corresponde a cada gozo una estrofa de seis versos. En los cuarto *Gozos* la descripción de los siete gozos abarca la mitad exacta de la composición, veintisiete versos[95], número que remite al lector a las otras tantas *coplas* de la pieza del comienzo que incita a entender bien el libro (44–70).

## 9. SEÑALES Y PUNTOS

'Do coidares que miente dize mayor verdat; / en las coplas pintadas yaze la falssedat.' Comenta Gybbon–Monypenny: 'El sentido general de 69ab es que la elegancia de la dicción puede ocultar cosas falsas (o feas), mientras que la verdad se dice muchas veces de una manera que despista.' Y continúa: 'En 69cd, el autor salta de pintadas a puntos, para introducir la metáfora musical que continuará en la c. 70: el lector debe juzgar cada *dicha* por los *puntos*, las notas de la melodía.' Pero lo cierto es que la metáfora musical no continúa, sino *comienza* en el famoso verso 70a: 'De todos instrumentos yo, libro, so pariente.'[96] Como todos sabemos y queda dicho, el humor de Juan Ruiz sirve muchas veces para desviar la atención del sentido recto, y precisamente esta copla 70 es un buen ejemplo: la verdad que se dice aquí despista, desvía de la que acaba de decirse en la 69. Los *puntos* 'notas del solfeo' y el *puntar* de la c. 70 les han desviado la atención a los críticos de los *puntos* de 69cd, donde tiene un sentido que ya tenía *punctum* en latín: 'espacio mínimo' o como lo define un diccionario moderno: 'Lugar del espacio al que no se atribuye extensión'[97]. Y eso que esta copla comienza aludiendo a lugares del texto: 'Do coidares que miente.' 'Lugares del texto' es lo que significa *puntos* en la copla 69. Juan Ruiz se refiere aquí al número de orden de ciertas coplas.

Ya en la c. 68 alude Juan Ruiz a lugares del texto: 'Las del buen amor son razones encubiertas: / trabaja dó fallares las sus señales ciertas'; es decir, 'esfuérzate por hallar dónde están'[98]. Acabo de señalar dos 'señales ciertas' en las dos últimas composiciones

[95] En la composición final, el primer gozo (1643) abarca cinco versos, el segundo (1644a-d) cuatro, el tercero (1644e-g) tres, el cuarto (1645cd) dos, el quinto (1645e-g) tres, el sexto (1646) siete, el séptimo (1647e-g) tres; total 27 versos. Los cuartos *Gozos* difieren de los otros tres en su estructura retórica en que no comienzan y terminan con súplica dirigida a la Virgen, sino con una incitación dirigida a un público. La misma diferencia existe entre las dos composiciones sobre la Pasión de Cristo: la primera (1046-1058) no sólo comienza y termina con súplicas a la Virgen (1045-1047, 1058), sino que está toda dirigida a ella; la segunda (1059-1066) comienza con incitación y se dirige a un público de oyentes.

[96] También Louise O. Vasvári, '«De todos instrumentos, yo, libro, só pariente» (*Lba* 70): el texto liminal como cuerpo sexual', en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santander 2000, II, 1769-79, quien señala connotaciones sexuales posibles (pero que en el contexto en cuestión parecen un tanto rebuscadas) de *punto/puntar*; al decir de los *puntos* de 69cd: 'No son sino el comienzo del juego polisémico que se desarrolla plenamente en la estrofa 70,' cae en la trampa que nos armó Juan Ruiz. La investigadora compara la copla 70 con adivinanzas de tradición oral, sin mencionar el artículo de M. Molho que cité en notas anteriores.

[97] María Moliner, *Diccionario de uso del español*, s.v. punto. Es la acepción 8. La ac. 12 dice: 'Momento o lugar del tiempo al que no se atribuye extensión.' Es éste el sentido que tiene *punto* en varios pasajes del *Cantar de Mio Cid*.

[98] Así moderniza estas palabras Corominas en nota al verso.

del *Lba* propiamente dicho, cada una con una copla de forma irregular. Otra señal parecido se encuentra en mitad del libro, en la enumeración de los apodos de la alcahueta (924–927), donde los editores suelen poner puntos suspensivos al comienzo del segundo hemistiquio de 925b. Pero el verso es corto porque así lo escribió Juan Ruiz, y la colección de 41 apodos está completa. Lo prueba Juan Ruiz en tres *puntos* de su libro.

El primero de estos tres *puntos* es donde el protagonista da el nombre del libro también a la alcahueta: 'Por amor de la vieja e por dezir razón, / "buen amor" dixe al libro e a ella toda saçón'. Estamos en la estrofa 933 de la numeración al uso, que es la que estableció Ducamin en su edición de 1901. En la numeración original de Juan Ruiz[99], es la estrofa 984, número de orden que equivale a 24x41. El segundo *punto* es la mención de 'buen amor' en la última copla del episodio de Garoza, Ducamin 1507, Juan Ruiz 1558 = 38x41. Y el tercer *punto* es la doble mención de 'buen amor' al final del libro, Ducamin 1630, Juan Ruiz 1681 = 41x41.

Este tercer *punto*, que se define con dos factores 41, es el único caso en todo el libro de dos menciones de 'buen amor' en una sola copla. Entre los otros dos *puntos* se encuentra la carrera de Urraca bajo su nombre de guerra 'Buen Amor', porque después del episodio de Garoza la alcahueta es impotente para hacer nada por el protagonista: la mora la rechaza con palabras lapidarias, y enseguida se nos cuenta la muerte de Urraca. Juan Ruiz hace que la carrera de Urraca 'Buen Amor' se extienda por 14x41 coplas, y en este producto el factor compuesto, catorce, tiene su propio significado muy conocido. Jacobo sirvió por Raquel catorce años y el número se hizo símbolo del servicio. Por eso el retrato de don Furón, enumeración de catorce defectos, termina con el verso 'nesçio e pereçoso: tal es mi escudero' (1620d); 'pereçoso' es el defecto número catorce porque este mozo no sirve[100]. No cabe duda, pues, que Juan Ruiz asocia el número primo 41 con la alcahueta y también, a lo que parece, con el concepto 'buen amor'; pero veremos que el 'buen amor' como lo conciben la alcahueta y el protagonista frustrado no es el 'buen amor' que defiende Juan Ruiz.

La muerte de la dueña muy joven es causa de que el protagonista caiga enfermo; y la muerte de Garoza es motivo para que Juan Ruiz se sirva de un símbolo numérico del concepto 'enfermedad': Jesús sanó a un hombre que había 38 años que estaba enfermo (San Juan 5) y entre escritores medievales el número simbolizaba el concepto 'enfermo' porque no alcanza la perfección del cuarenta[101]. Desde este punto definido por el producto 38x41 hasta la doble mención de 'buen amor' en la copla 41x41 media una distancia de 3x41 coplas. O sea, mediante este artificio estructural el autor divide una cantidad de 17x41 en 14x41 y 3x41; presenta el 17 como la *suma* de dos números cuyo *producto* es 42.

Urraca recibe el nombre 'Buen Amor' después de rechazados 41 apodos: apunto a manera de conjetura que Juan Ruiz asocia el nombre de guerra de la alcahueta con el número 42, y lo hace con ironía mordaz. Para autores medievales, las 42 estaciones de los israelitas en el desierto prefiguraban las 42 generaciones de la descendencia humana

[99] Para las modificaciones necesarias, a causa de las lagunas de extensión calculable de los mss., para convertir la numeración de Ducamin en la original de Juan Ruiz, véanse mis 'Apuntes' de 1989, o.c., 109 (Cuadro 1).

[100] 'Necio' se asociaba con el trece (Sempronio en aparte sobre Calisto, Acto I: 'En sus treze está este necio') porque el Salmo 13 comienza con las palabras: 'Dijo el necio en su corazón: No hay Dios.' Vulgata: 'Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus.'

[101] Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, München 1975, 159-160.

de Cristo, que el evangelista Mateo enumera divididos en tres series de catorce[102]. El 42 era un símbolo consagrado desde muy antiguo, y la tradición judía habla de un nombre de Dios de 42 letras[103]. Juan Ruiz pudiera aludir al 42 también por cruce de cifras con el factor compuesto del producto 24x41 que hemos visto[104].

## 10. UNA CABEZA EQUILIBRADA

Con los tres puntos definidos por el factor 41 en la parte tercera del libro se relaciona un punto de la parte segunda, donde don Amor le señala al protagonista a su futura alcahueta: 'De aquestas viejas todas, ésta es la mejor; ruégal que te non mienta, muéstrale buen amor' (443ab). Es la estrofa 425 de Juan Ruiz, 25x17 – estamos a un cuarto cabal de las 1700 coplas del *Lba* propiamente dicho – y su relación con la parte tercera es compleja. Por una parte, el factor 17 parece anunciar que la aparente laguna en el verso 925b se encuentra en el que sería el lugar 17 de 42 apodos. Y por otra, desde estas palabras de don Amor hasta donde Urraca exige para sí el nombre de honor – 'Llamatme Buen Amor e faré yo lealtat' (932b) – median 558 coplas, número que nos trae a la memoria el de la copla final del episodio de Garoza, Juan Ruiz 1558. Ahora bien, el autor marca su estrofa 1000, desde donde media la misma distancia hasta la final de Garoza, como un punto de partida: 'Por me lo otorgar, señoras, escrevir vos he grand saçón, / de dicho e de fecho e de todo coraçón, / non puede ser que non yerre omne en grand raçón...'. En la copla siguiente comienza el episodio de las serranas.

La copla 949 (Juan Ruiz 1000) repite la rima de la 933, y en posición final del verso las palabras *sazón* y *razón*, para que el lector se fije en esta distancia de 17 coplas que separa las dos distancias de 558 (18x31). El *punto* de la parte segunda del libro, Juan Ruiz 425, queda relacionado así con los de la parte tercera. Parece que el autor demarca una porción de 1133 coplas (558+17+558) para que el lector se fije en el resto de las 1700 del

[102] Mateo 1:1-17. Las 42 estaciones, en Números 33, no están presentadas así, sino divididas en 33+9 por el relato de la muerte de Aarón (versículos 38-40) en edad de 123 años – lo que equivale a 3x41. La enumeración de las estaciones (5-37 y 41-49) ocupa 42 de los 56 versículos del capítulo.

[103] V.F. Hopper, *Medieval Number Symbolism*, New York 1938 (1969), 53, señala el 42 como número tradicional egipcio en la tradición de los escritos herméticos. E. Müller, *Histoire de la mystique juive*, Paris: Payot 1950, 46-47, escribe: 'La tradition talmudique distingue entre le nom divin usuel de quatre lettres, qui est remplacé dans les prières par le nom *Adonai* et dans la conversation par *Ha-Chem* (le Nom) simplement, plus tard aussi par Adochem et un nom de 42 ou 72 lettres, dont la nature est encore un problème.' Ludwig Blau, *Das altjüdische Zauberwesen*, Budapest 1898 (Westmead 1970), cita (pág. 138) a la autoridad más antigua del Nombre de 42 letras (Rab, muerto en 247): 'Den 42 bstb. Namen tradirt man nur einem Jünger, der sittsam und bescheiden ist, in der Mitte seiner Jahre steht, nicht zornig ist und sich nicht berauscht und nicht starrsinnig bei seiner Ansicht beharrt. Wer ihn kennt und auf ihn Acht gibt, wer ihn in Reinheit behütet, der ist geliebt im Himmel und angenehm auf Erden und seine Furcht liegt auf den Menschen und er erbt zwei Welten, diese Welt und die zukünftige Welt.' Las rigurosas condiciones morales servían para evitar que se hiciese del Nombre mediante hechicería un uso para fines egoistas. 'Der N a m e könnte zu Unzucht und Mord, den zwei Hauptverbrechen der Zauberkunst, missbraucht werden.' Especialmente los hechizos para ganar amores estaban muy difundidos: 'Liebe und Zauberei sind Schwestern, die einander nicht verlassen' (pág. 52).

[104] La aparente laguna de 925b divide los 41 apodos en 16+25. Conviene señalar un paralelo posterior, ya que nunca se puede excluir la posibilidad de que lo posterior obedezca a una tradición muy anterior. Me refiero a un detalle arquitectónico que encontré en Luis Cortés Vázquez, *Ad summum caeli. El programa alegórico humanista de la escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca 1984. La escalera, símbolo ascensional que historia la vida humana, el dominio de las pasiones, y el triunfo mediante el amor puro o amistad verdadera, conduce al claustro alto mediante tres tramos dispuestos en U que cuentan 15+8+15 peldaños; pero del último peldaño de los dos tramos primeros se sube al primero y al segundo descanso (en cuyo rincón puede uno sentarse en un banco), y del tramo final se sube un grado más al claustro alto. Quien sube al claustro alto da 41 pasos.

libro, que llega a 567 = 7x81, y se acuerde de las 162 = 2x81 coplas de la parte primera. Hemos visto que la cabeza del libro se divide en tres secciones relacionadas con sendas facultades del alma. Otro criterio conduce a un reparto equilibrado de las piezas. Contando las coplas de las cinco piezas doctrinales[105], se nota que son en igual número que el resto[106]. Las 27 coplas de la primera pieza doctrinal, la que instruye al lector sobre el entendimiento del libro, abarcan la tercera parte de esas 81.

Combinando las dos divisiones de la cabeza del libro notamos que en la sección segunda, la que corresponde a la voluntad, las dos piezas doctrinales, de seis y cinco coplas respectivamente, suman once coplas, símbolo del pecado; y los dos primeros fracasos amorosos, de treinta y de once coplas, suman 41 coplas. ¿Qué significa este número primo?

## 11. DOÑA VENUS

A la súplica del enamorado, doña Venus responde en 41 cuadernavías (608–648). Después de dos coplas de introducción (608–09), la parte doctrinal del discurso de la diosa, en la que encarece el servicio, el trabajo y el arte, comprende catorce estrofas (610–23). *Servicio* y *trabajo* son mencionados sobre todo al comienzo y al final de este trozo (611–13, 622–23); *arte* y *maestría* aparecen en la parte de en medio (613–22) con sorprendente frecuencia, que parece ser de catorce veces[107]. Siguen otras catorce estrofas (624–37) dedicadas a consejos prácticos sobre el comportamiento del enamorado para con la dueña; nueve coplas (638–46) de consejos relativos al proceder para con personas de su trato, el obstáculo de una madre vieja, la necesidad de buena medianera y de obrar con cautela; y dos cuadernavías de despedida (647–48)[108].

La extensión de 14 estrofas, símbolo del concepto de *servicio*, que tienen dos partes, se opone por cruce de cifras al 41 de todo el discurso de la diosa. Entre esas dos partes de catorce coplas, es decir, entre doctrina y práctica, corre la línea imaginaria que divide las 41 coplas en 16 y 25, los cuadrados de cuatro y cinco, de la misma manera como después la aparente laguna del verso 925b divide en 16 y 25 los 41 apodos de la alcahueta. Y dentro del ala de 25 estrofas del discurso de Venus está la parte de nueve estrofas, cuadrado del tres. Diríase que Juan Ruiz quería aludir al llamado triángulo de Pitágoras.

Juan Ruiz no toma del *Pamphilus* el número 41 como caracterización de Venus, ya que en la comedia latina el discurso de la diosa abarca 36 dísticos (vv. 71–142). Pero la súplica del enamorado protagonista tiene en el *Lba* igual número de coplas que dísticos en el modelo, 23 (*Lba* 585–607; *Pamphilus* vv. 25–70). La entrevista del enamorado con doña Venus va precedida de cinco coplas de introducción (580–84) para formar un capítulo de 69 coplas (=3x23) al cual se opone el siguiente de 46 coplas (649–694, =2x23). Ovidio hizo algo semejante en una parte central del segundo libro de su *Arte de amar*[109].

[105] Sobre el entendimiento del *Libro* 44-70, Sobre Natura 71-76, Sobre la mujer 107-111, Sobre astrología 123-150, Sobre el amor 151-165.

[106] Esta otra mitad de la parte primera se compone de la copla del comienzo (Ducamin 19, Juan Ruiz 1) con los dos *Gozos* (20-32, 33-43) y los tres episodios amorosos (77-106, 112-122, 166-180).

[107] *Arte* trece veces, *maestría* tres; pero *maestría e arte* en 616c y 617b, a fuer de reduplicaciones sinónimas, valdrían como dos menciones en vez de cuatro.

[108] Los medios estilísticos (imperativo *sírvela*, menciones acumuladas de *arte*) dividen el primer grupo de catorce coplas en seis y ocho; el paso de un tema a otro divide el segundo grupo de catorce coplas en 5+6+3 y el de nueve coplas en (2+3) + (2+1) + 1.

[109] Véanse mis 'Apuntes...', o.c., 123 (Cuadro 16).

Es de interés para el *Lba* el uso que hace Ovidio del número 41. En la parte segunda del primer libro de su *Arte de amar* el maestro da trece preceptos a los que quieren ganarse a una muchacha. El primero es el de tener confianza de poder conquistar toda mujer que se quiera, puesto que la mujer, aunque lo niegue, quiere lo mismo que el hombre. Esto es también lo primero que doña Venus le dice al protagonista de Juan Ruiz: 'Amar te ha la dueña, que en ello pienssa e sueña' (610d). En Ovidio este primer precepto se extiende por 41 dísticos (vv. 269–350). Entre una introducción de siete y una conclusión de cinco dísticos, la parte central, que abarca 29 dísticos, enumera diez ejemplos de libido femenina tomados de la mitología (vv. 283–340). Ovidio destaca la importancia de los símbolos 29 y 41 mediante la estructura que da al resto de la serie de preceptos. Al primero siguen seis que juntos abarcan 87 dísticos (= 3x29) y otros seis que llegan a 123 (= 3x41).

El discurso de doña Venus es la única pieza a la que Juan Ruiz dio una extensión de 41 coplas[110]. En vez de combinar, como hace Ovidio, el 29 con el 41, Juan Ruiz opone el 29 al 23. En la primera entrevista con la monja Garoza (1344–95) las palabras de la vieja abarcan 23 coplas, número que le conviene a la que aboga por el enamorado[111].

La monja, en esa primera entrevista, habla en 29 coplas, número que alude al ciclo lunar y mediante éste a la mujer. Recordemos que el año lunar abarca 354 días, el séxtuplo de 59[112]. El ciclo sinódico de la luna se completa en 29 días y medio. A la luna llena le corresponde el día quince, y Juan Ruiz habla sobre el amor (151–165) en este número de coplas, que es también la extensión del tercer episodio amoroso (166–180). Sobre astrología habla el autor en 28 estrofas (123–150), que es otro número lunar, para que la sección tercera de la cabeza del libro tenga 58 estrofas, doble 29.

Juan Ruiz vuelve a emplear el número 58 como extensión de la batalla de Carnal y Cuaresma (1067–1124). Cuando don Carnal pasa revista a sus tropas (1082–1093), contamos, entre grupos e individuos, 29 menciones de combatientes, y durante la pelea (1102–1120) aparecen otras tantas filas y soldados de Cuaresma[113].

Resumiendo sacamos en claro que Juan Ruiz asocia los números 41 y 29 con Venus, la mujer, el deseo sexual[114]. En esto sigue a Ovidio. Por otra parte destaca el 17: como factor de una distancia entre dos 'puntos' (de 24x41 a 41x41), como factor del 'punto' (25x17) donde don Amor le recomienda al protagonista a su futura alcahueta, y como un grupo de estrofas que, terminando en la copla 1000 de las 1700 del libro, separa dos distancias de 558 estrofas con las que suma 1133 para dejar un resto múltiple de 81 coplas, con el fin de llamar la atención a la parte primera y su estructura alternativa de equilibrio, y mediante ésta a las 27 coplas del episodio del griego y el romano. El número

[110] En 'Cien coplas de Juan Ruiz', o.c., omití un detalle quizá significativo: en las cien coplas 217-316 dedicadas a ocho pecados capitales, Juan Ruiz trata los cuatro primeros en 59 coplas y los otros cuatro en 41.

[111] La asociación del 23 con el enamorado funciona todavía en la *Celestina:* Calisto tiene 23 años. Ya que es el número de las letras del alfabeto romano, me preguntaría si para Juan Ruiz es símbolo del poeta, del hombre que sabe leer, del espíritu del hombre en oposición al cuerpo de la mujer, si no fuese precisamente una monja a quien caracteriza aquí un número lunar, una monja que por cierto no se nos presenta como analfabeta.

[112] Todo el episodio de Garoza abarca 177 coplas, mitad de 354.

[113] En ambos casos, una descripción de armas (1087, 1110) interrumpe la enumeración, dividiendo a los carnales en 17+12 y a la 'mesnada del mar' en 13+16. Las 17 primeras categorías de carnales vienen agrupadas en cinco grados: peones, ballesteros, caballeros, escuderos, infanzones; y entre las doce categorías de carnales que les siguen aparecen cinco individuos que con palabras corteses ofrecen sus servicios a don Carnal: jabalí, ciervo, liebre, cabrón montés, buey.

[114] El 'amor cobdiçioso' que dice Alfonso el Sabio, como señalé en nota anterior.

27 es un elemento de construcción del *Lba* que merece la atención del estudioso. Juan Ruiz lo usa nada menos que cinco veces.

## 12. EL TRES CUBICADO

La estructura global del episodio de la disputa por señas, en la que las 17 coplas del cuento vienen engastadas entre tres coplas de introducción y siete de conclusión[115], se repite espejada en la de la exposición sobre las armas del cristiano (1579–1605): aquí tiene siete coplas la introducción, y tres, la conclusión. Juan Ruiz confirma la relación entre estas dos piezas de igual extensión aludiendo en la copla central de las 17 que enumeran las armas para combatir a cada uno de los pecados[116], la 1594, al tema de aquella primera pieza doctrinal del libro: 'Con don de *entendimiento* e con caridad divina, / *entendiendo* su grand daño [de la ira], (...) bien podremos lidiar con tal capellina'. La capellina cubre la cabeza, el cerebro y la facultad de entender.

Al elogio que hace don Amor del dar y el poder del dinero, que se extiende por 27 estrofas (488–514)[117], se opone en contenido y extensión el último cuento del libro, el 'enxienplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima', parte central de un discurso de Garoza de 27 coplas[118].

Provocaron el largo discurso de la monja las palabras de incitación de la vieja: 'amad al buen amigo, quered su buen amor' (1452b), y en la respuesta de Garoza oímos 21 veces esta palabra *amigo*, trece veces en singular y ocho en plural. La monja menciona una vez más al amigo del diablo (1481b), de modo que en toda esta altercación final la frecuencia de las menciones llega a 23, símbolo de lo mencionado: el amigo o amante.

En el elogio del dinero, en cambio, éste es mencionado 29 veces (16 veces en singular y trece en plural) para destacar que para don Amor el dinero sirve para comprar a la mujer. Encontramos, pues, de nuevo opuestos entre sí el 23 y el 29, que ya vimos en la primera entrevista entre la vieja y la monja.

En el episodio de la dueña muy joven (910–944), tres partes de nueve coplas cada una van seguidas de una de ocho. En la primera parte el protagonista se enamora y emplea a una mensajera, quien comienza a seducir a la joven; el segundo estadio termina con la famosa enumeración de apodos de la alcahueta; en la fase tercera, Urraca se apodera del nombre de honor 'Buen Amor' y mediante un ardid deshace el daño que había causado; y en la parte final se lee cómo sacó de su seso a la dueña y que ésta murió 'a pocos días'. Las tres partes de nueve coplas se componen todas de elementos de dos, tres y cuatro coplas, pero los lugares que éstos ocupan varían: el elemento de tres coplas viene primero en la

[115] La parte central, el cuento (47-63), se divide en 6+5+6.

[116] Siete pecados tratados en sendos pares de coplas; la serie de catorce coplas termina con el verso 1599d: 'con estas armas de Dios a enbidia desterraremos.' Y para hablar de la acidia y concluir la enumeración, tres coplas que terminan con el verso 1602d: 'con estas armas lidiando podémoslos amansar.' La repetición del comienzo de verso une las tres coplas al grupo de catorce. Por otra parte, la metáfora de pecados que se procrean como seres animados se plantea a propósito de la acidia (1600d y 1601a) y se elabora a propósito de Mundo, Carne y Diablo (1603-04).

[117] Marca la copla final del episodio la mención repetida del tema entablado al comienzo: 'Si algo non le dieres...' (514a) frente a 'si podieres, dal' algo' (488c) y la vuelta al tema 'conversación': 'sey franco de palabra' (514b) frente a 'fáblal' por amor d'ella' (488b). Entre dos coplas de introducción y una de conclusión el tema se desarrolla en 3+4+(1+3+2)+(5+1+5) coplas.

[118] Entre una copla de introducción y cuatro de conclusión, los estadios de la narración dividen el cuento en 4+5+7+6 coplas.

fase primera (3+2+4), segundo en la segunda (2+3+4), y por último en la tercera (2+4+3). Las ocho coplas de la parte final vienen en cuatro pares.

Conjeturo que en el episodio de la dueña muy joven Juan Ruiz opone entre sí las terceras potencias o cubos del tres y del dos, lo cual confirma inmediatamente en el breve episodio de la vieja lasciva, en el que dos coplas de narración van seguidas de tres de comentario. La composición numérica es un medio más para unir dos episodios ya unidos por el contraste 'joven–vieja' y por la narración, ya que la vieja lasciva visita al protagonista caído enfermo a causa de la muerte de la joven. Dos episodios que pertenecen a diferentes sectores de la parte tercera para formar la parte más alta de las piernas izquierda y derecha, sugiriendo por eso mismo una unidad: la entrepierna de la mujer que es el libro[119].

De la copla central del elogio del dinero (Ducamin 501, Juan Ruiz 482) a la copla central de las 27 primeras del episodio de la joven (Ducamin 923, Juan Ruiz 974) media una distancia de 492 = 12x41 estrofas. Ducamin 923 precede inmediatamente a las cuatro coplas de la enumeración de 41 apodos, y diez coplas más adelante tropezamos con el homenaje a Urraca 'Buen Amor' en el 'punto' 24x41.

El análisis de las cinco piezas de 27 coplas nos enseña que el autor estableció claras relaciones entre las mismas. Volvimos a encontrar los símbolos 23, 29 y 41. Por otra parte Juan Ruiz llama la atención, mediante la oposición espejada del episodio de las armas del cristiano a la pieza inicial sobre el entendimiento del libro, hacia el número 17, extensión del cuento sobre la disputa por señas y también de la enumeración de las armas. Hemos visto varias maneras en que Juan Ruiz se sirve del 17 como elemento estructurador, y todas juntas son otras tantas referencias a las 1700 estrofas del libro.

Juan Ruiz consiguió formar una dueña garrida de 1700 coplas. El número se explica por sus factores. Diecisiete es el valor numérico, en uno de los métodos de contar de la gematría judía, tanto del nombre de Dios de cuatro letras, el *tetragrammaton* yod–he–vau–he, como del adjetivo *tob* 'bueno', teth–vau–beth (1+5+6+5 = 17 = 9+6+2)[120]. Esta isopsefía (igualdad de valores numéricos) valía como prueba mística de que Dios es bueno. Es de suponer que Juan Ruiz pensara en esto al hablar del 'buen amor, que es el de Dios'[121]. El número 100 significaba sobre todo la vida eterna y la expectación de una patria celestial; pero como cuadrado del diez simbolizaba también la realización perfecta del amor al prójimo[122].

[119] Al sexo (masculino) alude la última palabra del castigo a las dueñas, moraleja del episodio de Endrina con la que el autor da remate al tronco de la figura de mujer: 'sola con omne no t' fíes nin te llegues al *espino*.'

[120] Franz Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig/Berlín 1922, 100. Fernando de Rojas conocía el pandán griego θεοσ = 284 = αγαθοσ y lo usó en el mensaje criptográfico que escondió en la *Celestina* (Henk de Vries, '"Libro, en mi opinión...', o.c., 243).

[121] No es raro que el número 17 tiene en poemas una función significativa. Calisto demuestra la belleza de Melibea, quien para él es Dios, por 17 'partes' (Acto I). Fray Luis de León compone en 17 liras su oda 'Vida retirada'. La elegía que escribió Diogo Brandão a la muerte del rey don Juan II de Portugal se compone de 42 octavas de arte mayor y las rimas de la estrofa 17 obedecen a otro esquema (ABBA ABAB) que las de las otras 41 (ABBA ACAC). (Valeria Tocco, 'La elegia funebre portoghese: Diogo Brandão piange la morte di D. João II', en *Actas del III Congreso de la AHLM (3-6 octubre de 1989), Salamanca 1994*, vol. II, 1049-1064; 1051. Appendice: [texto de la elegía], 1065-1074.) La octava 17 comienza: 'Teve nas cousas de Deus cicelência: / aquelas amava, honrava, temia...' Esta octava, pues, divide las otras 41 en 16 y 25, como la laguna aparente de 925b divide los apodos de la alcahueta; y en la estrofa 17 se habla de 'las cosas de Dios'.

[122] Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese...*, o.c., 177-78.

## 13. TRES MUERTAS, UNA MUERTE

Juan Ruiz nos presenta a un protagonista cínico, abominable, ejemplo de mala conducta y moral. Lo prueba el pasaje al final del quinto episodio amoroso. 'Como es natural cosa el nasçer e morir, / ovo por mal pecado la dueña a fallir: / murió a pocos días...' (943a–c). ¿Puede llamarse 'natural cosa' que muera una dueña 'niña de pocos días'? Juan Ruiz no repetiría estas palabras, 'pocos días', por descuido, ni será por acaso que se encuentren colocadas simétricamente en las coplas segunda y penúltima del episodio. Lo que dice en la última: 'pasaron bien dos días que no m' pud levantar' (944c) juega con el sentido obsceno de *levantar* para anunciar la impotencia del protagonista frente a la vieja lasciva, confirmando lo bien pensado de las enmiendas propuestas por Hilty en las coplas 945–46 que comentamos al comienzo del presente estudio.

'Tan presto se va el cordero como el carnero.' Juan Ruiz tenía tan presente como Celestina que 'ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan moço que oy no pudiesse morir'[123]. Pero al narrador, el yo protagonista, la noticia de la muerte de una amada no le merece más que dos coplas, tanto en el caso de la monja (1506–07) como en el de la joven (943–44). Redacta las dos esquelas mortuorias en términos parecidos. 'A morir han los onbres que son o serán nados' (1506c, cp. 943a recién citado). 'Con el triste quebranto e con el grand pesar' (944a); 'Con el mucho quebranto..., con pesar e tristeza...' (1507ab); 'Dios perdone su alma' (943d, 1506d).

La muerte de Trotaconventos también se nos comunica en dos estrofas (1518–19). La importancia mayor del hecho le merece la cita de una autoridad: 'Dize un filosófo en su libro de nota / que pesar e tristeza el engenio embota'; lo cual le permite al narrador el anuncio cauteloso de un acontecimiento tan atroz en términos vagos, para evitar el choque cruel que tal noticia supone para el oyente: 'Trotaconventos ya non anda nin trota'. La palabra rotunda, que antes se daba luego en los primeros versos: 'ovo (...) la dueña a fallir' (943b), 'murió la buena dueña' (1506b), esa palabra casi indecible: 'non lo puedo dezir' (943c), aquí se difiere hasta la copla segunda: 'mi vieja es muerta' (1519a), 'non sé como lo diga' (1519c). Pero aquí no menos que en los últimos versos del episodio de la joven, el veneno está en la cola: 'mucha buena puerta / me fue después çerrada que antes me era abierta' (1519cd). El sentido obsceno de puerta 'sexo de la mujer' en 1519c hace pareja a aquel de *levantar* 'erigirse el miembro viril' que acabamos de ver en 943c;[124] y éste viene confirmada en el verso siguiente por la metáfora culinaria 'buen manjar'.

La pérdida de la alcahueta produce un cambio radical en la vida del protagonista. Esto explica por qué ahora siguen unas maldiciones tan efusivas contra la muerte, a quien el narrador achaca también la pérdida de las amadas: 'muerte, matas la vida, al amor aborresçes' (1549d)[125]. A esta explicación en el nivel psicológico agrega Juan Ruiz otra en el nivel de la estructura. Las maldiciones contra la muerte (1520–68)[126], el llanto

[123] *Celestina*, Acto IV. Lo dice la vieja a la joven: Celestina a Melibea.

[124] A las palabras de Lozana: '... Pues hago's saber que ese hurón no sabe cazar en esta floresta,' Rampín contesta: 'Abrilde vos la puerta, que él hará su oficio a la macha martillo' (*La Lozana andaluza*, Mamotreto 14). Al final del mamotreto 60, Lozana hace un obsequio a un mozo 'porque me abrió la puerta d'abajo', y no se refiere tan sólo a la de la casa.

[125] La equiparación de *amor* y *vida* se nota después en la cifra de Fernando de Rojas, en la que las dos palabras tienen el mismo valor numérico, 27 (Henk de Vries, '"Libro, en mi opinión, divi-"...', o.c.).

[126] Las increpaciones contra la muerte se interrumpen después de un primer apóstrofe de once coplas (1520-30) divididas en cuatro (1+3) y siete (5+2). Ahora el orador se dirige a un público de *señores* (1531a) y *amigos* (1533c) que abarca trece coplas (1531-43) divididas en cinco (2+3) y ocho (2+4+2). El segundo apóstrofe a la muerte tiene 25 estrofas, cuya parte central de 16 coplas (divididas simétricamente en [2+4] + 4 + [4+2] ) viene

por Trotaconventos (1569–75)[127] y el epitafio de Urraca (1576–78) abarcan 59 estrofas. Todo el episodio de Garoza se extiende por 177 coplas, el triple de 59[128]. Entre este episodio y las maldiciones median doce estrofas (1508–19), y las que siguen al epitafio hasta que el envío (1626–1634) anuncia el fin del libro son 47 (1579–1625), total otras 59. Mediante la composición numérica, Juan Ruiz une al episodio de la monja toda la parte final del hilo narrativo con sus digresiones, y el conjunto (1331–1625) se extiende por el quíntuplo de 59 coplas, aludiendo a diez ciclos sinódicos de la luna. Esto da realce especial a la duración declarada de las relaciones amorosas de la monja: 'Atal fue mi ventura que, dos meses pasados, / murió la buena dueña.' Los dos meses del texto y los diez de la estructura suman un año lunar entero.

Mediante la estructura sugiere el autor que toda la digresión de maldiciones, llanto y epitafio no la provocó la muerte de la vieja, sino la de la monja. Y en efecto, esto es, bien mirado, lo que nos dice el texto. Después de la muerte de la monja, Trotaconventos ya no puede conseguir nada. Las últimas palabras que le oímos son: 'quiérome ir de aquí', aplaudidas por el 'Amxí, amxí' de la mora: 'Vete' (1512). Y se va la vieja, y se muere; no sabemos cómo, pero el yo narrador dice: 'murió a mí serviendo', y Urraca, en su epitafio: 'Prendióme sin sospecha la muerte en sus redes.' ¿Una muerte violenta? Por cierto no es por acaso que a las cinco coplas del episodio de la mora (1508–12) siguen otros tantos (1513–17) para enumerar los instrumentos que 'non se pagan de arávigo'[129]. 'De todos instrumentos yo, libro, so pariente', pero evidentemente, en este libro instrumento no convienen todos los cantares. No sorprende. Tampoco le convienen todas las interpretaciones al gusto de los que las proponen.

## 14. MÁS PUNTOS

En la parte central de las maldiciones contra la muerte, la que va dirigida a oyentes masculinos, tenemos otros *puntos* más de los que nos promete Juan Ruiz al comienzo del libro. En la quinta y en la última copla (1535, 1543) de esta parte de trece coplas se dice que cuando viene la muerte, nadie puede hacer su testamento; y la causa es que entonces el hombre 'pierde luego la fabla e el entendimiento' (1535a). Estamos en la copla 1586 (=26x61) de la numeración original de Juan Ruiz. El factor 61 llama la atención a la extensión del conjunto de esquela, maldiciones, llanto y epitafio. Y Juan Ruiz no deja de hacer constar que se trata de un número significativo.

Primero, la laguna aparente del verso 925b, que divide los 41 apodos de la alcahueta en 16 y 25, se encuentra en la copla 976 =16x61 de la numeración original. Otro *punto* es la última cuadernavía del segundo episodio serrano (986). Después de catorce coplas del narrador protagonista, el autor poeta se dirige en esta copla al lector: 'fasta que el

engastada entre seis iniciales y tres finales, total nueve: el cuadrado de cuatro engastado en el de tres, y el de cinco dentro del de siete: las 49 coplas 1520-68.

[127] Las siete coplas del llanto se dividen en cuatro dirigidas a Trotaconventos, dos dirigidas a dueñas, y una final, dirigida a las mismas y a 'todos los que l' oyerdes', en la que se anuncia el epitafio. Éste se nos presenta como dicho por la muerta misma.

[128] En la copla 59 del episodio de la monja, la 1389, dice el zafiro: 'Non entiendes nin sabes quánto yo meresçría.' La siguiente, en la que dice la vieja: 'Muchos leen el libro, toviéndolo en poder, / que non saben qué leen ni l' pueden entender', es la 1441 de la numeración original, y en las cifras se oponen los símbolos 14 y 41 tan importantes para Juan Ruiz.

[129] Las estrofas 1508-17 vienen divididas en 1+4+2+3 para presentar el diez como número triangular y las diez coplas como un conjunto coherente.

libro entiendas, d'él bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál.' Es la copla 1037 = 17x61 de Juan Ruiz. Y contando las ocho coplas que sirven de umbrales, Ducamin 11–18, con las 1700 del *Lba* propiamente dicho, llegamos a 28x61 coplas.

Ahora bien, 59 y 61 son las sextas partes respectivas de los días del año lunar y del año solar bisiesto. Juan Ruiz sigue al maestro Ovidio en la asociación de estos símbolos con lo femenino y lo masculino, respectivamente, y no se olvida de demostrar que éste es el sentido de estos símbolos que él quiere transmitir al lector.

Como queda dicho, los cuatro Gozos de la Virgen que marcan comienzo y fin del libro tienen 39 coplas (13+11 y 7+8) para aludir a un acontecimiento decididamente femenino. Las dos composiciones sobre la Pasión de Jesucristo, una dirigida a la Virgen (1046–58) y otra a un público (1059–66), tienen 21 coplas (13+8). Pero el autor poeta, que aquí pretende ser el mismo narrador protagonista, se dirige a la Virgen ya en la cuadernavía 1045: 'A tí, noble Señora, madre de pïadat, / luz luziente al mundo, del çielo claridat, / mi alma e mi cuerpo ante tu magestat / ofresco con cantigas e con grand omildat.' La añadidura de esta cuadernavía a las coplas en metros líricos produce un total de 61 coplas, al cual se opone por cruce de cifras el número de las coplas líricas que no van dirigidas a la Virgen, sino a un público, 16 (8+8). Y la añadidura a los cuatro Gozos de la Virgen de las dos Pasiones de su Hijo produce un símbolo de lo masculino, factor de los días del año definido por el Sol – que es María: 'luz luziente al mundo', 'luz del día'.

Aquí conviene citar de nuevo estos versos: 'Gozos fueron siete / e años çinquaenta / e quatro çiertamente / ovo ella por cuenta' (1648 a–d). Los gozos y los años suman 61.

## 15. 'SINON POR EL ESCOTAR'

El año lunar entero no se completa solamente con la añadidura de los dos meses que menciona la esquela mortuoria de la monja. Las 35 coplas del episodio de la dueña jovencísima (910–44) suman con las 24 de las piezas finales del libro, Envío (1626–34) y Gozos (1635–49), 59 coplas. Son los cabos extremos de la pierna izquierda del libro mujer, cuyas 370 coplas se dividen en 354 que denotan el año lunar y las dieciséis de los episodios de la viuda lozana y la devota (1315–20, 1321–30), los dos fracasos que preceden al episodio de la monja[130].

El empleo del número 354 es otro homenaje a Ovidio, quien en su libro tercero recoge en 354 dísticos dieciocho preceptos para las muchachas. Juan Ruiz emplea este símbolo femenino también en la estructura de equilibrio de todo el libro referida arriba, la que divide las 1700 coplas en dos mitades; los dos episodios amorosos primeros suman con el de Endrina 354 coplas, tantas como las otras doce aventuras. Contando las dieciséis coplas que en la pierna izquierda sobran al número lunar con las 370 de la otra pierna tendríamos 386, que es el número de dísticos del primer libro del *Ars amandi* – y otras tantas cuadernavías tiene el conjunto del episodio de Endrina y la entrevista con doña Venus que le precede (Ducamin 576–891, Juan Ruiz 557–942).

Pero ¿qué se estaba haciendo este Juan Ruiz? ¿Quería establecer de veras una relación entre el episodio de la dueña 'niña de pocos días' que muere envenenada y abusada[131],

[130] La pierna derecha comienza con el episodio de la vieja lasciva, a cuyas cinco coplas siguen 365 para recordar el año solar.

[131] Dorothy Sherman Severin, 'The Relationship between the *Libro de Buen Amor* and *Celestina:* Does Trotaconventos Perform a *Philocaptio* Spell on Doña Endrina?' (en Haywood y Vasvári (eds.), A *Companion*

y la santísima Virgen que a los doce años de edad fue Madre de Dios? Por extraño que parezca, esto es lo que hace el poeta del buen amor.

La mezcla de lo divino con lo humano que Cervantes hubo de achacar a Fernando de Rojas, Juan Ruiz la elabora como ejemplo de mala conducta seguido de un castigo ejemplar. Fue un pecado mayor el de dar el nombre del buen amor, del amor que es el de Dios, a una vieja malvada para que ésta saque de su seso con filtros amorosos a una joven incauta. El autor del *Lba* no piensa como el cínico protagonista, para quien el episodio es un 'buen manjar' seguido de mala suerte.

'¡Qué buen manjar, sinon por el escotar!' El castigo viene a raíz del pecado. La joven muere, el amante cae enfermo, es impotente para con la vieja lasciva anónima, y en la sierra, lejos de su leal vieja, tiene que someterse a la lascivia de unas mujeres que él no quisiera. Y el castigo no termina con el destierro en la sierra, ni con la ofrenda a Santa María del Vado, ni tampoco con el regreso de Trotaconventos, ya que todo lo que ésta consigue para su protegido, son dos meses de amistad platónica con Garoza.

Toda la parte tercera del libro es una historia de pecado y penitencia. El episodio de Endrina, en el cuerpo del libro mujer, separa de los tres episodios amorosos de la cabeza los once de las piernas. El once simboliza el pecado, la transgresión de los diez mandamientos, y al pecado del episodio de la joven siguen diez episodios de penitencia. El once simboliza también el laberinto en el que entra el protagonista, anti–Teseo ejemplar que en el centro del laberinto encuentra a un Minotauro femenino, la cuarta serrana, Alda de la Tablada.

Es la monja doña Garoza quien rescata al protagonista, supuesto arcipreste, convirtiéndolo por el momento de cínico mujeriego en hombre maduro y sabio. 'Mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor: / en quanto ella fue biva, Dios fue mi guiador' (1503cd). El nombre 'Dios' se da aquí cinco veces en tres coplas. 'En quanto ella fue biva', dos meses enteros. La muerte de la buena monja le causa al amigo 'nuevos cuidados', es decir: pesadumbres no conocidas, penas crueles. Para olvidarlas se pone a hacer 'muchas cánticas', y en esto le viene la noticia de la muerte repentina de la vieja. En las maldiciones contra la muerte, Juan Ruiz se mofa de su protagonista, quien se queja de la muerte de la vieja en vez de llorar la pérdida de su buena amiga[132].

Y una vez más Juan Ruiz nos comunica mediante la composición numérica un detalle de la mayor importancia. La muerte de la dueña muy joven y la de la monja provocan

*to the Libro de buen amor*, o.c., 123-27), al investigar la cuestión de si Trotaconventos encanta a Endrina, por motivos que no acierto a imaginarme no menciona siquiera el episodio de la dueña muy joven, que ofrece paralelos obvios con el que analiza, como el papel que juega una sortija (724b, 826c; luego 916b, 918c). Me parece que están mal traducidos (pág. 126) *está lleno de doblas* 826d ('because it [la sortija] is full of flaws') y *encantador malo* 868c ('the evil enchanter' en vez de shrewd).

[132] De ninguna manera corresponde a la intención de Juan Ruiz la idea de que Trotaconventos sea 'entremetteuse et intermédiaire entre le monde et Dieu, sans qui le "yo" ne pourrait atteindre le "buen amor / que es de Dios"' (Françoise Maurizi, 'Du bon usage du *Libro* et de l'amour', en: Dominique Breton e.a., *Libro de Buen Amor de Juan Ruiz*, Nantes 2005, 13-27; 27). Esto se dice a propósito de la copla 105, que la autora toma en serio, aunque sirve precisamente para introducir el fin del episodio con el argumento de que 'responder do no m' llaman es vanidat provada'. En las pp. 26-27 se da tres veces la falsa cita 'buen amor que es de Dios' en vez de la forma correcta 'b. a. que es el de Dios' que la autora escribe en las pp. 14 y 15. Y eso que dice en nota (p. 27): 'Il faut accorder la plus grande attention (...) aux ocurrences de "buen amor".' Otras incorrecciones: en cuerpo limpio por en el cuerpo linpio (p. 14), se puedan guardar por se puedan mejor guardar (17 y 26), pecado son por pecado pon (18), usar del amor loco por usar del loco amor (19), E Amor por El Amor (22), leye bien mis castigos por leye mis castigos (22), tablero por tablajero (23), prueva do por prueva lo (24).

al protagonista a enunciar el pío voto 'Dios perdone su alma' (943d, 1506d); con arrogante certeza, en cambio, termina las maldiciones contra la muerte provocadas por la desaparición de la alcahueta: 'Jesu Cristo conpróla / por la su santa sangre, e por ella perdonóla' (1568cd). Es la última de 51 coplas que comienzan con la noticia de la muerte de la alcahueta[133]. Decían los comentaristas a propósito del Salmo 51, que anuncia la perdición de los impíos[134], que el número (porque *traspasa* el 50) denota a quienes ya perdieron la posibilidad de remisión de pecados[135]. Para Trotaconventos no hay perdón: una vez más, Juan Ruiz se distancia del 'mançebo liviano' que es su protagonista.

## 16. HACIA EL BUEN AMOR DE JUAN RUIZ

Llegado al fin de su libro, Juan Ruiz nos dice lo que *no* es el buen amor: 'No ha grado nin graçia el buen amor conprado' (1630d). El amor comprado de la prostitución no es bueno y el adjetivo *bueno* en este verso es irónico. Tampoco puede ser bueno, entonces, el amor que le procura al enamorado, a cambio de su dinero, la alcahueta que usurpa el nombre Buen Amor; lo deja traslucir Juan Ruiz en el proverbio 'El que al lobo enbía, a la fe, carne espera', que le oímos a la vieja dos veces (1328c, 1494c).

Santa María es 'de todo bien comienço e raíz' (19), 'comienço e fin del bien' (1626). Y la mujer no es 'mala cosa': si lo fuese, Dios 'non la diera / al omne por conpañera' (109)[136]. No hay contradicción. El tema del libro es el amor de hombre y mujer. En todo el *Lba* el protagonista, dechado de mala conducta, secuaz empedernido del amor loco, no goza ni una sola vez este buen amor de hombre y mujer. Don Melón quizá lo consiga después de forzar a Endrina y casarse con ella; pero él no cuenta, porque no es el protagonista del *Lba*, sino un Pánfilo romanceado. No carece de significado que la parte ovidiana del libro, la que interrumpe la autobiografía ficticia del yo narrador, es el tronco con los brazos del libro mujer: el que abraza a Endrina no es el mismo que se enamora de la monja Garoza.

No es verdad que Juan Ruiz, como quieren algunos, le da al lector la opción entre dos maneras de leer el libro. Pero el lector cuerdo, el lector que, esforzándose por encontrar las señales ciertas del buen amor, consigue entender sus razones encubiertas, encuentra a su prometida donde la escondió el sabio poeta que la formó. Se estimará feliz de haberse mostrado digno de esta 'dueña garrida' de papel y tinta; le sorprenderá el tener en la mano un libro que tiene pies y cabeza; le inspirará piadosa veneración por la Madre de Dios el que la forma del libro aluda a la Virgen a la hora de parir 'su fijuelo'. Y comprenderá que el poeta del buen amor no le enseña solamente estos dos caminos de abstinencia sexual, el de contentarse con la dueña de papel y el de adorar a Santa María[137]; sino que le está

[133] El conjunto de llanto y epitafio (1569-78) se divide en 4+2+1+3 para oponer estas diez coplas a las 1508-17, divididas en 1+4+2+3. Juan Ruiz engasta las 51 coplas de esquela mortuoria y maldiciones entre dos conjuntos de diez coplas.

[134] '51. Iis qui peccant interitum (3-7), iustis prosperitatem praenuntiat (8-11)' (nota al margen en la Vulgata).

[135] El Salmo 50 trata de penitencia y remisión. 'Nam et quinquagenarius numerus ad remissionem pertinet peccatorum. Vnde et in psalmo eiusdem numeri paenitentia et confessio et remissio rescripta est peccatorum...' (Beda, citado por Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese*..., o.c., 165).

[136] A Françoise Maurizi se le ocurre escribir a propósito de esta copla 109: 'L'argumentation est toujours aussi rigoureuse et toujours aussi pervertie' ('Du bon usage...', o.c., 21). Pero en esta copla nos las habemos con un Juan Ruiz serio y sincero.

[137] ¿Será mero dato geográfico lo que leemos cuando la segunda serrana despide al yo narrador? 'Sacóme de la choça, llegóme a dos senderos: / amos son bien usados, amos son camineros...' (985ab). Estamos en la copla

diciendo que 'el buen amor, que es el de Dios' incluye el buen amor de hombre y mujer. En su copla 109 Juan Ruiz glosa el primer relato de la creación del hombre, donde se lee lo que vuelvo a citar: 'Y crió Dios al hombre á su imagen, á imagen de Dios lo crió; varón y hembra los crió'. Éste es el mensaje del *Libro de buen amor*, que por eso mismo es un libro subversivo, puesto que declara por bueno algo que la Iglesia condena como pecado. Juan Ruiz contribuye su parte a la discusión sobre el celibato obligado de los sacerdotes[138].

## 17. PUNTO Y APARTE

Recapitulemos. Juan Ruiz es un autor erudito que esconde su sabiduría tras un estilo juglaresco y un tono socarrón. Marca con precisión comienzo y fin del *Lba* propiamente dicho y provee al lector de los medios para descubrir la forma del libro y mediante ésta la intención inequívoca del autor.

El análisis de la composición numérica presupone una sólida basis filológica y una lectura detenida, que preste la debida atención a los medios estilísticos de los que se vale el poeta para deslindar las partes y divisiones de la obra. El análisis de la estructura, a su vez, es indispensable para la crítica del texto. La gran regularidad del manuscrito de Alfonso de Paradinas permite adivinar con gran verosimilitud, que el análisis convierte en perfecta certeza, la cantidad de coplas que faltan. Si no faltasen setenta coplas a causa de la pérdida de algunos folios, tendríamos el texto completo de este manuscrito. Los repetidos anuncios de cantares que a continuación no se dan son una mistificación de parte del autor, y asimismo obedecen a su designio la aparente laguna del verso 925b y la forma irregular de las estrofas 1637 y 1643. ¿No dice el ingenioso que quería mostrar a los simples 'fablas e versos estraños'?

Quedan muchos problemas por resolver, pero el camino está abierto y el método se impone[139]. Basta ya del desaliento de los que, al encontrarse con este texto difícil, optan por la salida de emergencia de achacar a Juan Ruiz el haber querido crear un libro que admite dos interpretaciones, o muchas interpretaciones, lo cual equivale a un libro ininterpretable. Juan Ruiz quiere ser entendido y nos provee con los medios para entenderlo. Al fin y al cabo, el *Libro de buen amor* es un libro abierto, sí, pero en este solo sentido: abierto para que entremos en él para buscar al autor, que tan sólo dentro del libro se dará a conocer.

'Fasta que el libro entiendas, d'él bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál' (986cd). Decir mal del *Libro de buen amor*; no se me ocurre. Muy al contrario, aun sin pretender que lo entiendo, lo pongo sobre mi cabeza.

41 de la pierna derecha. En la inmediata, el enésimo aviso de entender bien el libro: 'ca tú entenderás uno e el libro dize al' (986d).

[138] José Luis Pérez López, 'Investigaciones...', o.c., 299 y *Temas del Lba*, o.c., 61, toma tan en serio como yo las estrofas 108-110, y cierra su estudio con las palabras: 'El Arcipreste rechaza el ascetismo y el celibato de los clérigos y de los religiosos y en el *Libro* se manifiesta un naturalismo y un didactismo muy parecido al que representa en la literatura francesa el *Roman de la Rose* de Jean de Meung, una conciliación del naturalismo aritotélico y la fe cristiana, los dos presentes en el *Libro del Arcipreste de Hita*.'

[139] Repito que no pretendo que el análisis de la composición aritmética resuelva todos los problemas que un poema presenta. En sus palabras de valoración del II Congreso de Alcalá la Real, el 12 de mayo de 2007, Alan Deyermond dijo que serán necesarias 'media docena' de aproximaciones al *Libro de buen amor*. Seis métodos quizá sean pocos. Conste que el análisis estructural –que en su aplicación a poemas medievales no puede desatender la composición aritmética– es indispensable, tan indispensable como cualquier otro método, y más útil que algunos otros. Sería de desear que les mereciese más atención a los investigadores el análisis de la estructura aritmética de poemas medievales y muy especialmente la del *Libro de buen amor*.