

EL LIBRO DE BUEN AMOR Y LAS FORMAS POÉTICAS MEDIEVALES

Lucía Irma Céspedes Benítez

Tendencia a la universalidad y a la totalidad, voluntad de abarcar el Mundo en su verdad esencial y de presentarlo en una *forma*¹ adecuada son características de la cultura medieval, evidentes en su religión, en su filosofía, en su arte, en una palabra, en todas las manifestaciones humanas.

Basta recordar las manifestaciones del universo medieval a modo de círculos concéntricos, cada uno de ellos habitado por un ángel o espíritu. En algunas el centro está ocupado por la tierra y en torno a ella giran las esferas que contienen a los astros². A esta concepción del cosmo corresponden en filosofía las *Sumas* medievales, verdaderas síntesis del trabajo cognoscitivo que reúne teología, doctrina social y regla de conducta³; en arquitectura, la Catedral que pretende reproducir en su espacio el *ordo mundi* centrado en el hombre⁴.

En el microcosmos, el hombre, se ve una analogía con el macrocos-

¹“El hombre medieval ve símbolos en todas partes. Para él la existencia no está hecha de elementos, energías y leyes, sino de formas. Las formas tienen una significación propia pero más allá de ellas mismas, designan algo diferente, algo más elevado y, en última instancia, lo elevado en sí, Dios y las cosas eternas. Así cada forma se convierte en un símbolo, apunta hacia aquello que la trasciende” (22, p. 29).

²Vd. Alfonso x Ley xxv 3, p. 57.

³La Suma tenía que contener la totalidad del saber, no sólo de cada especialidad en particular, sino al menos de todas las ciencias del espíritu y de la dialéctica (18, p. 88). La Suma es una “Construcción de mundo” que ofrece un refugio al hombre en el que la voluntad de verdad está indisolublemente ligada a la de la forma... constituye un orden en el que el espíritu puede refugiarse; no es sólo un libro de doctrina sino una esfera de existencia, amplia, profunda y ordenada, de suerte que el espíritu se encuentra allí como en su hogar, ejerce una disciplina y se siente protegido” (22, p. 30).

⁴“Ante todo el espíritu de Chartres es un humanismo. No sólo porque se sirve de la cultura antigua para la edificación de su doctrina... sino porque coloca al hombre en el corazón de la ciencia, de la filosofía...” (24, p. 70).

mos: el hombre en su totalidad: espíritu y cuerpo está en consonancia con la creación toda. No se considera al hombre como un accidente de la creación, sino como el centro del hacer divino.

Si bien es cierto que el hombre creado por Dios, Adán es un hombre caído que, con su caída, descentra el orden de amor divino e instaura una naturaleza humana proclive al pecado; no es menos cierto que el hombre redimido en Cristo, Hombre y Dios, vuelve a ocupar el centro del plan divino de la creación⁵.

Es en este contexto en donde vemos la unidad del *Libro de Buen Amor*, como una cosmovisión en la que se reconstruye el mundo como un todo centrado en el hombre polarizado en un cuerpo que obedece el orden natural, instaurado en Adán—, y en un espíritu— imbricado en el orden sobrenatural, redimido en Cristo.

El hombre en su lucha por lograr su plenitud humana entiéndase salvación—, es el centro de esta reconstrucción de mundo que es el Libro de Buen Amor. En torno a él gira la vida en todas sus múltiples manifestaciones como un variado caleidoscopio que a cada giro combina de un modo diverso las piezas que lo componen, pero el sentido de la vida debe encontrarlo el hombre, no el hombre genérico, arquetípico, sino cada hombre concreto, caído en Adán y redimido en Cristo.

Tal es la idea central del Prólogo en prosa. El intelecto permite discernir y elegir entre el bien y el mal, porque puede y debe trascender la apariencia múltiple. Cuenta con la ayuda de Dios que ha dado al alma entendimiento, voluntad y memoria para que escoja y persevere en el buen amor que es de Dios y haga buenas obras que lo salven. Cuenta también con una ayuda humana: *los libros de la ley del derecho e de castigos e costumbres, e de otras ciencias* y las pinturas e imágenes⁶ todos ellos hechos para recordar al hombre el bien.

Así el Arcipreste para cumplir con su misión doctrinal escribe este Libro:

Onde yo, de muy poquilla conciencia e de mucha e grand rudeza, entendiendo quantos bienes faze perder al alma e al cuerpo, e los males muchos que los apareja e trae el amor loco del pecado del mundo, escogiendo e amando con buena voluntat salvación e gloria

⁵San Pablo desarrolla en sus epístolas la idea del Cuerpo Místico de Cristo: "Dios tuvo a bien hacer residir en él todas las cosas, pacificando, mediante la sangre de su cruz, lo que hay en la tierra y en los cielos" Col. 1, 15-20.

⁶En la Edad Media se autorizaron las imágenes en los templos porque servían de adorno "y permitían mantener despierto el recuerdo de los acontecimientos sagrados y de los hombres santos...", es decir, al arte se le asigna una función ilustradora y decorativa; la pintura desempeñaba un papel narrativo que emprendió nuevos caminos en la época carolingia (29, p. 18).

del paraíso para mi ánima, fiz esta chica escritura en memoria de bien (2, p. 77).

La intencionalidad del autor está claramente expuesta. Quiere enseñar un camino de salvación dentro de la tradición cristiana.

En mayor o menor grado los artistas medievales aceptaban modelos, prototipos, *exempla* que, en muchos casos marcaban formalmente la obra. "El comportamiento frente a los modelos podía moverse entre dos límites extremos que admitían muchas posturas intermedias: una imitación servil, que venía a reducirse fundamentalmente a una copia, y una actividad creadora con los medios a disposición del artista, dentro del marco del lenguaje de formas de su tiempo" (29, p. 14).

Ciertamente el Arcipreste tiene modelos y él mismo los señala, pero en ningún momento los imita servilmente, por el contrario, cada uno de ellos es ocasión para dar muestras de su originalidad y capacidad creativa. Basta con recordar con cuanta libertad y originalidad recrea el *Pánfilo de Amore*, o cuán difícilmente reconocemos en su Oración inicial el *Ritual de los agonizantes*, sin olvidar que a veces sólo conserva la forma métrica y la melodía del cantar popular o se permite cuatro variaciones de la forma y del tema como sucede con sus cantigas de serrana.

Con plena conciencia de artista emplea en diferentes niveles todas las formas poéticas en uso y con libertad y sabiduría de moralista, establece junto a la intencionalidad didácticomoral, una finalidad artística:

E compósele otrossi a dar a algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos que fiz complidamente, segund que esta ciencia requiere (2, p.79).

Profundo conocimiento de los usos versificatorios muestra esta distinción entre *metrificar*, *rimar* y *trovar*. Hay un cambio fundamental en el modo de concebir el verso en las lenguas romances, de allí que *metrificar* se reservó especialmente para el verso latino, en tanto que *rimar* se refería al verso de tipo romance, contado por acentos y por el número de sílabas y comúnmente rimado, a distinción de *metrus*, nombre del verso latino que se regulaba por la duración de las sílabas o cantidad (13, p. 496). *Trovar* se relaciona con la escuela provenzal y, especialmente, con las formas líricas, por cuanto el trovador, además de escribir los versos casi siempre componía la música con que se acompañaban.

Afirmar que sus versos están compuestos conforme la ciencia y reiterar la distinción entre *trobas*, *notas*, *rimas*, *ditados* y *versos* muestra una vez más que el Arcipreste entiende y mucho de artes poéticas. Induda-

blemente se refiere a diferentes formas y estilos poéticos aprendidos en fuentes literarias diversas. García Gómez (20, p. 18) señala que el poeta medieval suele usar dos técnicas métricas, a su parecer, una de modo consciente, la otra de modo inconsciente: “la prosodia particular y antigua de *sílabas cuntadas*” sería la vigente para él en el plano de la conciencia. Entonces el poeta “compone versos sometidos a la “ley de Mussafia”⁷ ... versos que para él tienen igual número de sílabas (aunque hoy para nosotros no lo tengan) y siente el placer intelectual de sujetarse a una ley aritmética de isosilabismo, cuyo estricto cumplimiento le compensa la disonancia acústica. A esta técnica bien podríamos suponer que se la distinguiera como *metrificar*; Corominas señala en varias ocasiones el cumplimiento de esta ley en poemas como los Gozos de Santa María (33-43, 1046). La otra técnica que se basa “en el placer acústico de una equivalencia tónica” corresponde a una “prosodia más amplia y moderna, destinada a extenderse, a suplantar a la otra y a perdurar hasta hoy” “. Es lo que llamamos isosilabismo y que pudiera haberse denominado *rima*.

Esta preocupación de Juan Ruiz por la métrica nos indica una constante preocupación por la retórica. Alcuino (≠804), fundamento, con sus enseñanzas de todas las Artes dictandi, poeticae, etc., del medioevo, enseña la necesidad de estudiar el bello estilo tanto teóricamente, en los manuales técnicos, como en el uso literario de los autores clásicos. Afirma que de la elocución manan las cualidades estéticas del discurso: la *gracia* y la *dignidad*, expresión ciceroniana copiada por Vitruvio que se vuelve a encontrar en los *Libros Carolinos* donde la *dignidad* se relaciona con la *seriedad* del contenido y la *gracia* con los *aderezos de la expresión* (15, p. 237).

¿Se podrían aplicar al *Libro de Buen Amor* estos conceptos, en circunstancias que tanto se ha discutido la *seriedad* de su obra? Consideramos que desde su título mismo se nos está planteando un problema filosófico, ético, literario plenamente vigente en su época. El del amor, el del *buen amor*. En la base del humanismo Alcuino pone *el amor desinteresado* y *la prosecución de bienes absolutos*. Es fácil amar las formas bellas, los dulces perfumes, los suaves sonidos, las caricias agradables, a pesar de que pasan como sombras. ¿Y cómo será difícil amar a Dios que es la belleza, la dulzura, la suavidad, el perfume, la alegría y la felicidad para siempre? El amor de este mundo es más penoso que el amor de Cristo, puesto que el alma no encuentra en él la felicidad eterna que busca,

⁷El romanista italiano Mussafia verificó en la poesía portuguesa que a menudo, versos de igual número de sílabas terminaban indistintamente en palabras agudas o graves. A este fenómeno se la ha denominado Ley de Mussafia (20, p. 9) (2, p. 404).

siendo toda belleza terrestre pasajera... Que ame con orden pues: que prefiera lo más alto, es decir, a Dios y que desprecie lo bajo, es decir, la materia". En esta página significativa Alcuino admite, pues, sin definirla y por simple enumeración de ejemplos, una sensibilidad estética asociada al amor del Bien, al instinto de felicidad y al ansia del Bien... El deber, y la felicidad, la belleza y la bondad del alma consisten en amar esta Belleza total en el orden, dando siempre primacía a la Belleza divina y apreciando la belleza sensible en la medida en que se integra en la Belleza de Dios y rechazándola en cuanto, por un acto que parte de nosotros y no del orden natural, arruina el equilibrio normal de las tendencias" (15, p. 209).

¿Acaso no es esta la tesis sustentada por el Arcipreste a través de todo el Libro? Consecuente con el principio que exige que el hombre descubra los valores y los bienes *tal cual los encuentra realizados en la naturaleza*, porque "tanto el Universo como la Escritura están llenos de formas atractivas cuya belleza es el signo de una Belleza invisible y perfecta que los hizo para elevarnos a ella: estas formas son los símbolos" (15, p. 360), el Arcipreste observa y analiza su entorno. Lo lee y nos enseña a leer el mensaje cifrado. La sabiduría del hombre se manifiesta en esta capacidad de entender ese mensaje que encierra la creación toda y es poeta en la medida en que encuentre una forma bella para encantar al oyente y llevar a su memoria ese Bien y Belleza primera.

Sólo de un pensamiento ordenado y sabio puede nacer una expresión bella. Ni un solo trovador podría mostrar galanura en el decir si no poseyera esta sabiduría:

*¿saber mal, dezir bien, cobuerto e doñeguil?
¡tú non fallarás uno de trovadores mil!* (65 cd).

Sólo con la ayuda de Dios el poeta puede lograr su propósito y por eso, conforme al tópico del Mester de Clerecía, la obra se inicia con una oración (coplas 11 a 18). Detengámonos en la copla 13:

*Tu, Señor e Dios mío, que el omne crieste,
enforma, e ayuda a un tu acipreste,
que pueda fazer libro de buen amor aqueste,
que los cuerpos alegre e a las almas preste.*

La súplica es clarísima. Dios, Creador del hombre, Dador de forma por excelencia, infunde en tu arcipreste la forma mediante la cual pueda escribir el libro de buen amor que aproveche a las almas y a los cuerpos alegre. *En forma* proviene de *informare*: dar forma, formar en el ánimo (13). Recordemos cuán importante es para el pensamiento medieval la

*forma*⁸: necesariamente el espíritu sólo se puede manifestar a través de una forma. El Arcipreste espera que Dios le infunda la mejor forma para su doble propósito de enseñar y solazar. Impetra la ayuda superior para dirigirse a su auditorio una vez recibida la información: *Si queredes, señores, oír un buen solaz* (14 a) Mundo perfectamente jerarquizado, ordenado, en el que cada uno tiene su lugar: Dios, el Autor y el Receptor. Con plena seguridad, afianzado en esa ayuda superior, puede asegurar la excelencia de su forma. Consciente de la *dignidad* de su mensaje quiere y busca también la *gracia*:

*e porque mijor sea de todos ascuchado,
fablarvos he por trobas e por quanto rimado:
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más plazentera, hablar más apostado* (15).

Observemos como destaca los aspectos de contenido y forma: *dezir fermoso*, *hablar apostado* son concomitantes con *saber sin pecado* y *razón plazentera*. Esa galanura del decir buscará dos cauces: lo lírico: *trobas* y lo narrativo: *cuento rimado*⁹.

La narración, en cuaderna vía, se centra en el hacer del narrador. Un narrador que se autodenomina Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, pero que se diferencia lingüísticamente del autor, del hombre concreto, histórico que se llamó Juan Ruiz y desempeñó el cargo de Arcipreste de Hita. Este hombre entrega su mensaje doctrinal en un lenguaje no mimérico como el que encontramos en el Prólogo en prosa: extraordinaria muestra del lenguaje doctrinal del medievo caracterizado por períodos bien redondeados, extensos, unidos por conjunciones. Con extensas citas en latín extraídas de la biblia o de documentos oficiales de la Iglesia. Corominas (2, p. 48) en el prólogo a su edición crítica del Libro de Buen Amor llama la atención al hecho de que “el autor utilizó

⁸“La historia de la literatura no suele conceder gran atención al sistema de formas; en nuestros días se inclina más a la “historia del espíritu”, cuyos criterios fundamentales están tomados por lo común de disciplinas extrañas. De este modo se pasa por alto el hecho de que el análisis mismo de las formas literarias pueda contribuir a la mejor comprensión de la historia del espíritu... Las formas son configuraciones y sistemas de configuraciones en los cuales se hacen visibles y palpables ciertos fenómenos de orden espiritual... Así como la luz difusa viene a reunirse en una lente, así como los cristales “se cristalizan”, así también se cristaliza la sustancia poética en un esquema formal (14, pp. 558, 559).”

⁹Las composiciones líricas no se intercalan casualmente, sino que obedecen a una necesidad estructural relacionada directamente con la intencionalidad didáctico-moral asumida por el Arcipreste. En relación con diversas formas poéticas empleadas por el Arcipreste, veáanse los trabajos signados con los números 8, 9, 10 y 11.

el cambio de metro para subrayar o encuadrar el discurso entero de un personaje".

No solo métricamente define a sus hablantes: tanto el narrador como cada uno de sus personajes están caracterizados conforme el habla que corresponde al estrato a que pertenecen. Recordemos, por ejemplo la respuesta que la mora da al cortejo del Arcipreste. Las respuestas de la mora corresponden a un árabe coloquial usual y corriente, irreprochable (2, p. 562) (coplas 1508-1512).

Juan Ruiz ama la palabra y se deleita reproduciendo el decir de su pueblo, ya se trate del decir popular, *pastrañas* —non ha mala palabra si no es a mal tenida (64 b)— juegos y *retraeres* —quien en arenal siembra non trilla pegujares (170 d)— ya de formas cultas o de elegantes escarceos cortesanos.

Ejemplar en este sentido es el empleo diferenciador del habla en las Cantigas de Serrana. Las expresiones de la Chata son las de una mujer fuerte, decidida, acostumbrada a defenderse y a valerse sola (959, 967, 969). Igualmente fuerte y despreciativo de los requiebros masculinos es el decir de Gadea de Riofrío, en tanto que Menga Lloriente sólo espera hacer un buen matrimonio.

Dos códigos lingüísticos se manejan en el encuentro con Gadea. El habla del cortejante se ajusta paródicamente a los cánones del *amor courtois*: se alaba la perfección física, trasunto de la perfección moral de la serrana (988 e f). La serrana entiende el requiebro, pero rompe con su respuesta el código cortesano y rechaza —con violencia— el doble sentido del habla galante:

*La carrera as errado
e andas como radio (988 h i).*

La aventura con Fernán García y Cruz se construye sobre la base de un doble juego burlesco, muy del gusto de la época por cuanto implica una alusión religiosa involucrada en la homonimia:

*Mis ojos non verán luz
pues perdido he a Cruz (115).*

Perder la Cruz significa no sólo perder a la amada, sino también perder la salvación. Así sus ojos no recibirán la luz del amor ni la salvación eterna; el juego semántico es más audaz todavía: La Cruz es camino de salvación, pero esta mujer no ha sido camino sino cruce, desvío en el hacer amoroso del hablante que tomó *senda* por *carrera* (116 c), villana por dama, el amor fácil y no el buen amor.

¿Debemos suponer que las aventuras amorosas narradas en el *Libro de Buen Amor* le han sucedido al Arcipreste? En realidad el narrador aparece como un prototipo masculino al que se le atribuyen hechos concretos, cotidianos que se narran para darnos una lección. La forma adoptada para la narración es la ficción autobiográfica. No olvidemos que hay un simbolismo en esa forma que debemos tener siempre presente: Ese yo narrador es cualquier hombre, cualquiera de estos seres humanos que constituimos el auditorio de la narración.

Coherentemente la estructura general de la obra nos entrega una visión polarizada del hombre y su hacer. La dama y la villana, el espíritu y la materia, el buen amor y el mal amor, Dios y el demonio son formas de expresar la dualidad del hombre. Condicionado por su carnalidad, por su naturaleza, el mundo manifiesta dos motivaciones esenciales: el *aver mantenenencia* y el *aver juntamiento con fembra plazentera* (71): hombres, aves, animales, todas las criaturas manifiestan estas tendencias, siguiendo un orden natural, pero *el omne de mal seso, tod'ora sin mesura / cada que puede quier fazer esta locura* (74 cd). Es el modo material, carnal de concebir la vida y de esta condicionalidad no se escapa el narrador: sólo asumiéndolo y viviendo su experiencia puede aprender el bien y el mal para elegir lo mejor:

*E yo porque so omne, como otro pecador,
ove de las mujeres a vezes grave amor;
provar omne las cosas non es por end peor,
e saber bien e mal, e usar lo mejor* (76).

Esta elección vital en la que se muestra el buen o mal seso del hombre es, en parte una gracia de Dios y en parte un ejercicio de las facultades propias del alma: entendimiento, voluntad y memoria.

Disociadas en la obra, vida del cuerpo y vida del alma tienen sendos tiempos: el lapso de la vida terrena —del nacimiento a la muerte— y el ciclo litúrgico, a imagen de los ciclos solar y lunar; sendos espacios: el exterior con sus tentaciones y acaeceres, con un tiempo que transcurre y nos cambia, y el interior, con la reflexión, con la voz de la gracia con sus preocupaciones (44) y sendas formas poéticas: la profana, popular, cazarra, de burlas: Cruz Cruzada, panadera, las Cantigas de serrana, Don Pitas Payas, etc.; o la culta pagana Pelea con don Amor al modo del Arte de Amar de Ovidio; y la religiosa de loor, alabanza a Dios y a la Virgen (11 c), Gozos, Ditado a Santa María del Vado, o la doctrinal que muestra el Bien a modo de sermón: consejo a las dueñas, armas con que se debe armar el cristiano (1579-1605), o la alegórica Pelea de don Carnal con la Quaresma y la llegada de don Carnal y don Amor (1067-1314), o la satírica como un modo de corregir las costumbres: las

oras que rezan garzones golfines con don Amor o la Cantiga a los clérigos de Talavera.

El plan general de la obra, de acuerdo con las retóricas más tradicionales, sigue el orden natural de la vida del cuerpo: empieza por el principio con empleo de un ejemplo, una de las ocho maneras de comenzar conforme al orden artificial (19, p. 58). Sistemáticamente intercala, como un leit motiv la corrección moral, el sermón. Se nace materialmente determinado por las estrellas con un sino contra el cual pareciera que el hombre no puede luchar, porque se constituye en su propia naturaleza. Lo demuestra la propia experiencia del narrador: nació bajo el signo de Venus (153 a) y su destino es amar (77, 922). En el ejercicio del amor y en la elección del objeto amado, se muestran las facultades del alma. Su primera elección fue una dama y, aunque del ejercicio del amor nació el dolor, su experiencia se expresa en *cantigas de verdadera salva*, rechazadas por la dama (104) y en reflexiones sobre la condición humana (105); la segunda elección, en cambio, fue errada, eligió *otra non santa más... sandía* (112 c) y tras el desengaño sólo le resta reírse de sí mismo:

*ca devriem'dezir necio e mas que bestia burra,
si de tan grand escarnio yo non trobasse burla* (114 cd).

y en un perfecto y hermoso zéjel octosílabo *troba burla*.

La experiencia demuestra que *el amor siempre fabla mintroso* (161 c) y que hacer trovas y cantares es *sembrar avena loca ribera de Henares* (170). El desengaño que produce esta experiencia negativa le hace *a las vegadas con el amor pelear* (180 c). Es entonces cuando el Amor viene al Arcipreste y lo adoctrina sobre el arte de amar (181-574). Este don Amor que viene al Arcipreste en esta ocasión es el amor pagano, el Eros, no es el buen amor, el honesto del que nos hablara Alcuino. Sin embargo, aún este amor pagano aparece valorado por cuanto exige del amante una actitud moral: no se trata simplemente de satisfacer los apetitos carnales, se trata de educar el instinto, de saber, ingeniosamente conquistar a la dama, y sobre todo, se trata de aprender *mesura* (425, 528, 550). Los consejos recibidos se aplican en la historia de doña Endrina, ejemplo tomado de sus lecturas:

*entiende bien la estoria de la fija del endrino;
dixela por dar ensiemplo, mas non porque a mi avino;
guárdate de la falsa vieja e riso de mal vezino:
sola con omne no t'fies nin te llegues al espino* (909).

Parte de la vida ha transcurrido en este aprendizaje. La salud se resiente (944) —vanidad y fugacidad de la vida, preludiada en la copla

105; se empieza a vislumbrar la muerte— restablecido de su mal, decide viajar a la sierra (950).

Cinco encuentros femeninos; otras tantas cantigas de serrana. Variantes métricas de temas populares, pero también innovaciones en los motivos. La última serrana ya no es una mujer concreta de carne y hueso; es la Dama por excelencia, el arquetipo femenino; Santa María del Vado (1044). A ella se consagra el narrador:

*A ti, noble Señora, madre de piadat,
luz luciente del mundo, del cielo claridat,
mi alma e mi cuerpo ante tu majestat
ofresco con cantigas e con grand omildat (1045).*

El hombre ha encontrado a la Dama a quien servir y en Cristo, su Hijo el modelo a quien imitar. Aquí se manifiesta el hombre espiritual que conoce y desea cumplir la ley:

*Desde que la ley avemos
de Cristos a guardar,
de su muerte debemos
dolernos e acordar (1059).*

El acaecer cíclico de la liturgia —reiteración del sacrificio solar— le recuerda al hombre su destino divino. En el poema alegórico Pelea de don Carnal con la Quaresma (1067-1314) se introduce el motivo cultural y ritual: Cuaresma, época de ayuno y penitencia, prepara al hombre para la gran Pascua Mayor. El domingo de resurrección de madrugada salen a recibir a dos emperadores que se manifiestan en todo su esplendor: don Carnal (1210-1224) y don Amor (1225-1265):

*Día era muy santo de la pasqua mayor,
el sol salie muy claro e de noble color;
los omnes e las aves e toda noble flor,
todos van recibir, cantando al Amor (1225).*

Totalmente diferentes la descripción de la llegada de don Carnal. El estilo subraya la diferencia entre los dos aspectos que representan el uno la materia, el otro el espíritu. Porque este don Amor que aparece ahora no es el mismo que figurara reprendiendo al Arcipreste. Este don Amor es el Cristo resucitado. Monjes, clérigos, caballeros, religiosas de diferentes órdenes luchan entre sí para ofrecer alojamiento al Señor. A todos los rechaza y ordena plantar su tienda en un prado:

*La obra de la tienda vos querría contar:
avérsevos ha un poco a tardar la yantar;
es una grand estoria pero no es de dexar:
muchos dexan la cena por feroso cantar (1266).*

Lata descripción al uso medieval de las maravillas de esta tienda en cuyas paredes laterales están pintados caballeros a la mesa. Pide el Arcipreste al Amor que le explique la razón *por do yo entendiesse que era o que non* (1298).

Don Amor se lo explica en una copla:

*El tablero, la tabla, la dança, la carrera,
son quatro temporadas del año del espera;
los omnes son los meses, cosa es verdadera:
andan e non se alcançan, atiéndense en ribera"* (1300).

Hemos llegado a la plenitud de la narración. Síntesis literaria y síntesis vital. Don Carnal y don Amor, materia y espíritu. No se niega al uno en desmedro del otro, ambos son importantes y deben ser integrados en un orden. Al modo de un Libro de Horas se presenta el hacer cotidiano en la Tienda de don Amor: son las temporadas del año de la espera. ¿Y qué es la vida del hombre sino año de espera?

Fácilmente el hombre reincide en el pecado. Nuevos fracasos que culminan con la muerte de la alcahueta (1518-1578). Planto y latas reflexiones sobre el sentido último de la vida. Recuerda que la muerte ha sido vencida por Cristo y que aún el más pecador puede acogerse a su misericordia y así impetra salvación para ella:

*a Dios mercet le pido que te dé la su gloria,
que más leal trotera nunca fue en memoria* (1571 ab).
*daré por ti limosn e faré oración,
missas faré cantar e daré oblación.
La mi Trotaconventos, ¡Dios te dé redención!;
¡el que salvó el mundo te dé su salvación!* (1572).

El cristiano vive en constante lucha contra el diablo, el mundo y la carne (1579-1605). Por ello necesita armarse con *obras de misericordia* (1585 a), con los dones del Espíritu Santo, las obras de piedad y los siete sacramentos, y las virtudes:

*Contra los tres principales, que no s'yuntan de consuno:
al mundo, con caridat; a la carne con ayuno;
con coraçon al diablo: todos tres irán deyuso;* (1603 abc).

Aun habiendo comprendido el sentido último de la vida, la tentación no le abandona; tras alabar a las mujeres chicas (1606-1617) busca un mozo, don Furón (1618-1625). Ya todo se precipita a su fin. Insiste en la finalidad didáctica de su Libro (1626-1634); conforme al tópico del mester de clerecía, solicita oraciones por su salvación:

*Señores, hevos servido con poca sabiduría:
por vos dar solaz a todos fablevos en juglería;
yo un galardón vos pido: que por Dios en romería,
digades un paternoster por mí e avemaría (1633).*

Plena conciencia artística al servicio de sus oyentes. Ha preferido sacrificar sus conocimientos teóricos para encontrar una forma adecuada a sus oyentes, para solazarlos y a través de ese solaz, adoctrinarlos. De santidad es *gran licionario*, pero también es *chico breviario* de juegos y burlas (1632).

Como apéndice figuran composiciones diversas que muestran un disociar y fragmentar la realidad contingente, y completa el extraordinario muestrario de formas poéticas medievales con cantigas diversas de ciegos, escolares, etc.

Observemos cómo esta “reconstrucción de mundo” que es el Libro de Buen Amor, nos recuerda las representaciones plásticas a que nos referíamos al comenzar, a modo de círculos concéntricos. En el centro está el alma del hombre; en torno a ella gira, tratando de atraerlo a su materialidad su propia carne con sus flaquezas y sus inclinaciones innatas, de algún modo predeterminadas por el nacimiento; el mundo con sus halagos, sus mentiras y sus engaños, y el demonio que acecha y tienta aprovechando a los dos anteriores. Por otra parte, tratando de elevarlo a una mayor espiritualidad se encuentran las artes y los libros —entre ellos la obra de Juan Ruiz—; las enseñanzas de los Padres y filósofos antiguos: Catón, (44 a), Aristóteles (166), Ovidio, etc.; los profetas, en general, los autores bíblicos; los Santos con sus oraciones y sobre todo la Virgen y Dios mismo.

Nos parece que el Libro de Buen Amor se compone de acuerdo con los principios estéticos medievales: “El arte de la poesía, es decir, el poeta, compone fábulas imaginadas y comparaciones alegóricas para instruir el espíritu humano en las verdades morales o científicas —esto es lo propio de los poetas épicos que bajo figuras celebran la altas gestas y las costumbres de los héroes—. Así la ciencia divina, es decir, el hombre de Dios, adapta a la manera de un poema, la Sagrada Escritura al espíritu del hombre interior todavía infantil, y por imágenes y ficciones le conduce al conocimiento perfecto de la edad adulta” (15, p. 360). Palabras de Escoto Erígena que a nuestro parecer sintetizan el sentido creador de Juan Ruiz.

BIBLIOGRAFÍA

1. —, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1975.
2. JUAN RUIZ, *Libro de Buen Amor*, ed. crítica de Joan Corominas, Ed. Gredos, 1967.
3. ALFONSO EL SABIO, *Setenario*, ed. de J. Vanderford, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945.
4. AGUADO, JOSÉ MARÍA, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
5. AUERBACH, ERICH, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
6. BURCKHARDT, *La civilización hispano-árabe*, Madrid, Alianza, 1979, 2ª ed.
7. CASTELLI, *Lo demoníaco en el arte*, Santiago, Universidad de Chile, 1963.
8. CÉSPED, IRMA, *Los fabliaux y dos cuentos de Juan Ruiz*, Boletín de Filología, ix, 1956-57, pp. 35-65.
9. —, *Las composiciones líricas en el LBA*, Boletín de Filología, xxiii-xxiv, 1972-73, pp. 29-60.
10. CÉSPED IRMA, *En torno a las observaciones que sobre el hablar formula Juan Ruiz en su LBA*, Boletín de Filología xxvii, 1976, pp. 67-94.
11. —, *De la pelea que ovo don Carnal con la Quaresma*, Revista Chilena de Literatura, # 16-17, 1980-1981 pp. 71-113.
12. COHEN, GUSTAVE, *La gran claridad de la Edad Media*, Buenos.
13. COROMINAS, JOAN, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Ed. Gredos, 1961.
14. CURTIUS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad media latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
15. DE BRUYNE, EDGAR, *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Ed. Gredos, 1946.
16. DELHAYE, PH, *La filosofía cristiana medieval*, Andorra, Casal y Vall, 1961.
17. DEMPFF, *Ética de la Edad Media*, Madrid, Ed. Gredos, 1958.
18. *La concepción del mundo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1958.
19. FARAL, EDMOND, *Les Arts poétiques du XII e et XIII e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1962.
20. GARCÍA GÓMEZ, *La ley de Mussafia se aplica a la poesía estrófica arábigo andaluza Al Andalus* xxvii, 1962.
21. GILSON, ETIENNE, *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, Emecé, 1952.
22. GUARDINI, ROMANO, *El fin de los tiempos modernos*, Buenos Aires, Ed. Sur, 1958.
23. HUIZINGA, *El Otoño de la Edad Media*, Buenos Aires, Revista de Occidente, Argentina, 1947.
24. LE GOFF JAQUES, *Los Intelectuales de la Edad Media*, Buenos Aires, Eudeba, 1971, 2ª edición.
25. LIDA DE MALKE L, MARÍA ROSA, *Juan Ruiz, Selección del Libro de Buen Amor y Estudios Críticos*, Buenos Aires, Eudeba, 1973.
26. Riquer, MARTÍN DE, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, consejo superior de Investigaciones científicas, 1948.
27. VERNET, JUAN, *La Cultura Hispanoárabe en Oriente y Occidente*, Barcelona, Ed. Arie, 1978.
28. VESSLER, KARL, *Formas Poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1960.
29. WEISBACH, WERNER, *Reforma religiosa y arte medieval*, Madrid. Espasa Calpe, 1949.