

El “yo” de Juan Ruiz: autobiografía y estructura narrativa en el *Libro de buen amor*

Holly Sims

The University of North Carolina at Chapel Hill

En el *Libro de buen amor*, escrito entre 1330 y 1343, Juan Ruiz declara que va a hablar sobre las “maneras, e maestrías, e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar” y dice que su libro no es “neçio de devaneo” ni “chufa,” sino que está lleno de “saber non feo” (Ruiz Prol. 94-96, 16).¹ La intención del autor, por lo tanto, no es “dar manera de pecar, ni por mal dezir, mas [...] reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar, e dar ensiempro de buenas constumbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías, como algunos usan por el loco amor” (Ruiz Prol. 125-29). No obstante, el “yo” de Juan Ruiz, como afirma Anthony Zahareas, “does not create a real, authentic distance between action and intention, between the indulger of *loco amor* and the preacher of *buen amor*” porque la ambigüedad de sus palabras socava el propósito didáctico de los encuentros amorosos (2009, 40). Este ensayo analiza la voz narrativa del Arcipreste no en términos de su autenticidad, sino de acuerdo a su función estructural. O sea, examina como el discurso autobiográfico da coherencia a un texto cuya inspiración puede depender de fuentes creadas con diferente intención pero que así guía nuestra lectura del texto.

Varios estudiosos han explorado la tensión creada por un amante protagonista que se entrega a las tentaciones del *loco amor* y un eclesiástico narrador que glorifica el *buen amor* de Dios. Estos estudiosos asumen que el mensaje didáctico sólo puede tener dos interpretaciones: o el mensaje es falso y esconde el deseo de un Juan Ruiz auténtico o ficticio, o es verdadero.

Esta interpretación es algo simplista porque el Arcipreste podría considerar sus experiencias amorosas como verdaderas, por ser universales, y ficticias, si el nombre del autor funciona como seudónimo de un personaje ejemplar (Haywood 24).² Entre estos últimos críticos también están los que se basan en el contexto sociocultural de la Castilla del siglo XIV para explicar que la ambigüedad del texto es un reflejo del contexto en que vive el autor.³ Leo Spitzer ya planteó esta perspectiva en 1946 al decir que “in the Middle Ages, the ‘poetic I’ had more freedom and more breadth than it has today: at that time the concept of intellectual property did not exist because literature dealt not with the individual but with mankind” (415).

Muchos son los críticos, sin embargo, que dudan de la historicidad del personaje e interpretan el “yo” autobiográfico como un mero recurso literario típico de la literatura medieval

¹ En este trabajo, uso la edición del *Libro de buen amor* de Anthony Zahareas y Óscar Pereira Zazo. También, uso la abreviatura “Prol.” para distinguir entre las líneas del prólogo en prosa y las estrofas poéticas.

² Algunos críticos afirman que la narración en primera persona facilita las reflexiones escritas de un autor verdadero. Esta perspectiva lleva a tratar de identificar el personaje histórico escondido tras el nombre del héroe. Por ejemplo, Emilio Sáez y José Trenchs plantean que el autor del *Libro de buen amor* nació en Alcalá la Real y era hijo ilegítimo de Arias González de Cisneros (365). En cambio, José Filgueira Valverde afirma que Juan Ruiz era maestro de canto de las Huelgas de Burgos (369) y Tomás Calleja Guijarro ofrece la hipótesis de que Ruiz era segoviano y que nació en el pueblo de Valdevacas (373). Para más información sobre las posibles biografías de Juan Ruiz, véase Julio Rodríguez Puértolas (1978) y Francisco Márquez Villanueva (2002).

³ Por ejemplo, Jesús Menéndez Peláez analiza el deseo del Arcipreste de amancebarse a la luz de los concilios y sínodos eclesiásticos que emplearon los decretos del Concilio IV de Letrán en Castilla (40). Asimismo, Zahareas afirma que la tensión entre la doctrina del celibato clerical y la práctica del amancebamiento influye en la ambigüedad de la voz narrativa en la obra del Arcipreste (1978-79, 12). Frente a estas interpretaciones sociales, otra parte de la crítica identifica el goliardismo como una manifestación cultural del siglo XIV que encuentra su eco en el *Libro de buen amor*. Para más información sobre esta perspectiva, véase Jaime González Álvarez (2008).

y, en particular, de las fuentes del *Libro de buen amor*.⁴ José Martínez Torrejón, por ejemplo, afirma que el *Facetus*, un manual de cortesía para la formación de los jóvenes, influye en el *Libro de buen amor* porque los dos textos valoran “el aprendizaje amoroso como parte de la buena crianza” (90).⁵ Otras partes dependen de distintas obras. Juan Ruiz basa el diálogo entre el Arcipreste y don Amor en el *Arte de amar* ovidiano, adapta el anónimo *Pamphilus* al componer el episodio sobre los amores de don Melón y doña Endrina, y se inspira en el género literario de la pastorela al describir los encuentros amorosos entre el Arcipreste y las serranas.

Aún estas aproximaciones al discurso autobiográfico han resultado insuficientes para investigadores como John Dagenais, Jeremy Lawrance y Catherine Brown, quienes han decidido examinar el “yo” de Juan Ruiz desde la perspectiva de sus lectores. Según estos críticos, el discurso autobiográfico del Arcipreste no sólo nos ofrece una versión ficticia de la historia de su vida, sino que nos proporciona una forma de leer el texto.⁶ Tanto Dagenais como Lawrance abogan por una lectura que toma en cuenta la tradición paleográfica y la cultura medieval de la composición literaria. Dagenais además mantiene que los lectores de los manuscritos medievales “viewed the *Libro* primarily as a repository of sententious wisdom and religious learning, as a minor guide to the art of love, and as a source of good exempla” sin buscarle un sentido global (1994, 168). En cambio, Brown afirma que debemos leer la obra de Juan Ruiz como un texto doctrinal porque utiliza “the teaching strategies of both exegesis and dialectic” (144). Por lo tanto, las últimas aproximaciones al *Libro de buen amor* no se han preocupado ni por el propósito de la obra ni por la intención del autor. No obstante, hay un aspecto del discurso autobiográfico que no ha recibido suficiente atención.

La lección que el lector toma del *Libro de buen amor* es impartida por un Juan Ruiz que no es uno sino tres personajes: el “yo” del autor del *Libro de buen amor*, el “yo” de su narrador y el “yo” de su protagonista.⁷ Estos tres personajes tienen funciones estructurales distintas en

⁴ A la luz de esta interpretación, una parte de la crítica empieza por interpretar el nombre “Juan Ruiz” como una apelación genérica en vez de buscar evidencia de la existencia histórica de un hombre llamado Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Edwin Webber va aun más lejos al identificar el personaje del Arcipreste de Hita como un mero arquetipo literario (338). Para más información sobre esta perspectiva del “yo” sin referente histórico, véase Alfonso Rey (1979) y José Santos (1995).

⁵ Además de estas fuentes literarias más estudiadas, hay otros textos que influyen en la composición y la estructura del *Libro de buen amor*. Algunos son la *Vita Nova* de Dante, el *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut y las colecciones de cuentos *Calila e Dimna* y *Sendebat*. En general, los críticos que se dedican a identificar los antecedentes textuales del “yo” de Juan Ruiz se dividen en dos campos: los que proponen un origen hispano-hebreo y los que buscan fuentes de origen clásico o cristiano. Por ejemplo, David Wacks (2007) y Michelle Hamilton (2006) analizan la estructura autobiográfica del *Libro de buen amor* en términos de la influencia de los *māqāmat* hispano-hebreas. No obstante, la mayor parte de la crítica afirma que Juan Ruiz se inspiró en textos literarios clásicos o cristianos. Por ejemplo, Michael Gerli (1982) explica la estructura didáctica del *Libro de buen amor* a la luz de la obra *De Magistro* de San Agustín; Marina Brownlee (1985) interpreta la estructura narrativa en términos de una relectura de las *Confesiones* del mismo autor; y Francisco Rico (1967) mantiene que el *De vetula* de Ovidio constituye el origen de la estructura autobiográfica de la obra. En cambio, G. B. Gybbon-Monypenny (1973) identifica el género medieval de la pseudo-autobiografía erótica como la fuente principal de la estructura narrativa del *Libro de buen amor*. Para más información sobre los posibles orígenes clásicos y cristianos, véase Gybbon-Monypenny (1957).

⁶ Según Lawrance, esta perspectiva encuentra su eco en las referencias que el Arcipreste hace a su propia obra literaria porque “Juan Ruiz’s running commentary on his own performance invokes a dialogue with this ideal listener-reader, inviting us to input meaning and realize the text’s inherent potential for different readings” (53). Para más información sobre las múltiples interpretaciones del *Libro de buen amor*, véase Dayle Seidenspinner-Núñez (1990-91).

⁷ Otros críticos también reconocen la multiplicidad de la voz de Juan Ruiz como autor, narrador y protagonista del *Libro de buen amor*. Por ejemplo, Juan Ignacio Ferreras plantea que “el Libro está compuesto, por lo menos, de tres discursos: el del autor, el del narrador y el del protagonista” (20). Asimismo, Haywood (2004), Wacks (2007),

cuanto a la presentación y el desarrollo de los episodios: 1) El autor crea el *Libro de buen amor*; 2) el narrador ordena, enmarca y da cohesión a los episodios amorosos; y 3) el protagonista los vive.⁸

La función del autor es mínima: es la persona a la cual se asocia la escritura del texto y que aparece dos veces en la obra. Como autor, Juan Ruiz reflexiona en el pasado sobre el texto que ha escrito en el prólogo en prosa: “E conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras, e maestrías, e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar” (Ruiz Prol. 94-96, italics mine).⁹ Al final vuelve a darnos otro ejemplo de esta función autorial: “Fizvoz pequeño libro de testo, mas la glosa / non creo que es chica, ante es bien grand prosa, / que sobre cada fabla se entiende otra cosa, sin la que se alega en la razón fermosa” (Ruiz 1631). No obstante, esta voz no corresponde al autor histórico del libro, ya que la perspectiva autorial es un rol textual que en realidad desempeña el narrador y que establece “una separación entre lo que en el *Libro* pertenece a la vida ejemplar del Arcipreste y a la vida histórica del narrador o autor. El autor del *Libro* [...] no puede ser el *Arcipreste de Hita* del título, que sirve de narrador y protagonista” (Zahareas and Pereira Zazo 22).

La función del narrador por lo tanto es más extensa y compleja. Este es el “yo” que incorpora episodios de diversa procedencia a un marco autobiográfico que puede o no ser ficticio, pero que ha tenido lugar en el pasado. Como explica el Arcipreste, “ove de las mugeres a las vezes grand amor” (Ruiz 76). La función del protagonista aparenta estar circunscrita a cada episodio que se describe, aunque su influencia es más amplia porque afecta al narrador, quien describe las desventuras del protagonista desde una perspectiva más tardía como un penitente.

La confusión de las voces del narrador y del protagonista es lo que en realidad crea ambigüedad para el lector. En una de las *Cánticas de serrana*, por ejemplo, el narrador relata como Alda de Tablada ha ofrecido sus servicios sexuales al protagonista en el pasado: “Díxome la moça” y “salí de todo aqueste roído” (Ruiz 1027, 1043). Sin embargo, usa el presente para describir la acción: “«Pariente, mi choça, / el que en ella posa / conmigo desposa, / e dam[e] grand soldada»” (Ruiz 1027). Encuentros amorosos como este son interpretados utilizando siempre el presente, lo cual hace hincapié tanto en la naturaleza pecaminosa del protagonista como su deseo supuestamente auténtico de perdonarse.

Esta múltiple temporalidad del “yo” apoya la interpretación que algunos críticos hacen del *Libro de buen amor*: el Arcipreste reflexiona sobre sus pasadas experiencias amorosas para amonestar a los lectores en el presente sobre los peligros del *loco amor* que encontrarán en el

Zahareas (1978-79), Gybbon-Monypenny (1957) y Brownlee (1985) también reconocen estas tres funciones del “yo” de Juan Ruiz.

⁸ En este ensayo utilizo el término “estructura narrativa” para referirme a la construcción tripartita del “yo” como autor, narrador y protagonista. Es de notar que otros críticos, como Oliver Myers (1972), Luis Arturo Castellanos (1973) y Colbert Nepaulsingh (1977), también analizan la estructura narrativa del *Libro de buen amor*, pero con referencia a las divisiones temáticas de la obra. En cambio, yo me enfoco en la composición literaria del texto a base de las tres funciones del “yo.” Utilizo el término “funciones” para describir la multiplicidad de la voz del Arcipreste porque el autor, el narrador y el protagonista cumplen papeles distintos en cuanto a la presentación de los encuentros amorosos. Este análisis del “yo” de Juan Ruiz como un elemento estructural del *Libro de buen amor* proviene de la perspectiva de la narratología, que analiza tanto la composición estructural de una narrativa como el papel del narrador en el desarrollo de la trama. Este campo se debe a las investigaciones de Tzvetan Todorov, Gérard Genette y Franz Stanzel, entre otros. Para un resumen de las implicaciones teóricas de la narratología, véase Wolf Schmid (2010). James Parr y Andrés Zamora (1989) también utilizan las ideas de la narratología para analizar los papeles del narrador del *Libro de buen amor*. Para otros ejemplos del uso de la narratología para analizar textos medievales, véase Evelyn Birge Vitz (1989).

⁹ Todas las instancias del subrayar en este ensayo son por elección mía.

futuro.¹⁰ Este es el punto de vista de Roger Walker, por ejemplo, quien afirma que la perspectiva del eclesiástico triunfa sobre la voz del amante, y que Juan Ruiz “goes to great lengths to try to convince us—and, one suspects, himself—of the futility of earthly love” (235).¹¹ El *Libro de buen amor* nos presenta un conflicto continuo entre un presente ejemplar asociado con el narrador (que a su vez se proyecta sobre un futuro), y un pasado asociado con el pecador que persigue el *loco amor* (Zahareas and Pereira Zazo 31). El narrador también utiliza el presente para expresar su fidelidad a la Virgen y la constancia de su deseo de obtener el *buen amor* de Dios.¹² Por ejemplo, al final del episodio de doña Endrina, el “yo” advierte al lector: “Entiende bien mi estoria de la fija del endrino; / díxela por te dar ensienplo, non porque a mí vino. / Guárdate de falsa vieja, de riso de mal vezino, / sola con ome non te fíes, nin te llegues al espino” (Ruiz 909).

Esta oscilación entre los tiempos verbales no siempre nos ha llevado a una interpretación clara, ya que hay numerosos episodios en los que la voz del narrador alterna entre el pasado y el presente dentro de un mismo cuento sin tener implicaciones didácticas. Por ejemplo, en la misma historia cuando el protagonista va a hablar con doña Endrina en la plaza, narra el encuentro en el presente: “Ya vó razonar con ella, quíerol’ dezir mi quexura / porque por la mi fabla venga a fazer mesura, / deziéndole de mis coitas entenderá mi rencura; / a vezes de chica fabla vi[e]ne mucha folgura. / ¡Ay Dios e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça! / [...] / Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça” (Ruiz 652-53). En la siguiente estrofa, sin embargo, el narrador interrumpe al protagonista para describir la experiencia como pasada: “Pero tal lugar non era para fablar en amores; / a mí luego me vinieron muchos miedos e tenblores; / los mis pies e las mis manos non eran de sí señores, / perdí seso, perdí fuerça, mudáronse mis colores” (Ruiz 654). Como este ejemplo demuestra, el cambio de tiempo verbal en sí no implica un cambio de perspectiva.

De igual manera, el “yo” del narrador relata la famosa pelea con don Amor como algo que ha tomado lugar—“Contra mi coraçón yo mesmo me torné, / porfiando le dix”—pero utiliza

¹⁰ Brownlee ofrece otra interpretación temporal del *Libro de buen amor*. Ella vincula el “yo” pecaminoso y el presente: “The Archpriest both as protagonist and as narrator is—as he openly states in stanza 76, a sinner, a condition which will remain constant throughout the poem, since he is writing from the present of the time of writing” (1985, 73). No obstante, Brownlee rechaza una perspectiva lineal en cuanto al desarrollo temporal, puesto que “the protagonist does not undergo any chronological development or have any indication whatsoever of age attached to him. While not knowing his age, we similarly do not know how much time elapses between the beginning and end of the narration. Indeed, rather than being linear, the temporal designations of this autobiography are clearly (and surprisingly) cyclical in nature [...]” (1982, 76).

¹¹ No obstante, otros críticos menosprecian esta lectura didáctica del texto. Por ejemplo, Seidenspinner-Núñez dice que “the very mechanics of the love adventures—their impenitent repetition and lack of resolution—effectively preclude the archpriest as a conventional exemplar. The persona of the *Libro* is far more tenable as an instrument of comicity and ambiguity than as a vehicle of didacticism (1989, 256). También, véase Jorge Guzmán (1963).

¹² Esta perspectiva temporal se asemeja a la de una confesión, en la que el “yo” penitente explica en el presente una serie de transgresiones que cometió en el pasado. A pesar de esta conexión temporal, la estructura narrativa del *Libro de buen amor* no comparte otros rasgos del género de la confesión. Según Jerry Root: “Words and deeds, indeed, the ‘palabra’ and ‘obra’ of the book itself, do not determine the intention of the author, nor do they proceed from a divine plan or intention. With this logic, the amorous adventures of the archpriest cannot, then, be read as parables of his own damnation or salvation” (241). De la misma manera, Brownlee también rechaza una perspectiva confesional al afirmar que “the Archpriest writes his autobiography from the perspective of a sinner [...]. During the present time of writing he is as unresistant to sin as he was during the past of the time of the narrative” (1989, 55). No obstante, la temática de la confesión está muy presente en el *Libro de buen amor*, ya que uno de los episodios alegóricos se trata de la confesión de don Carnal. Para más información sobre la confesión en el *Libro de buen amor* y la confesión de don Carnal en particular, véase Eric Woodfin Naylor (2010) y Rita Hamilton (1970).

el presente y el futuro para actualizar las palabras del protagonista: “«Agora yo te porné / con dueña falaguera, e desta vez terné, / que si bien non avengo, nunca más aberné»” (Ruiz 578). En la estrofa 1343, el narrador hace lo mismo. Al relatar una conversación con la alcahueta doña Urraca, mezcla el pasado— “Yo le dixe” y “Ella diz”—con el presente y futuro: “«Trotaconventos, escúchame un poquillo; / ¿yo entrar cómo puedo, a do non sé tal portillo?» / [...] «Yo lo andaré en pequeño ratillo; / quien faze la canasta, fará el canastillo»” (Ruiz 1343). La alternancia entre los tiempos verbales en estas estrofas constituye un elemento estructural que no depende del didacticismo de la obra.

Estas últimas citas sugieren que el “yo” del narrador y del protagonista desempeñan un papel diferente en la ordenación del texto que va mucho más allá de la ambigüedad de la voz del Arcipreste. De acuerdo con Reinaldo Ayerbe-Chaux, “Si la forma autobiográfica se ha visto sólo en términos de su función didáctica o tratando de señalar su fuente literaria, lo que interesa es el examen del uso artístico de esa primera persona tan llena de facetas y de ambigüedad intencional” (22-23).¹³

Por ejemplo, en la transición entre las *Cánticas de serrana* y la siguiente oración a la Virgen María, las voces del narrador y del protagonista cumplen una función mucho más estructural que la de simplemente vincular dos episodios de tono y temática distintos. En “E yo, desde salí de todo aqueste roído,” el narrador se distancia de los sucesos que se han narrado con el tiempo pasado (Ruiz 1043).¹⁴ El espacio religioso se ve desde la perspectiva del penitente que rechaza el encuentro sexual con la serrana y le pide un favor espiritual a la Virgen. Este cambio de perspectiva coincide con el uso del tiempo presente en la oración, ya que la voz del protagonista reza: “Omíllome Reina, / Madre del Salvador, / Virgen Santa e dina, / oye a mí pecador” (Ruiz 1046).¹⁵

Al tratarse de un papel textual, el “yo” del narrador define el marco de interpretación de la obra, pero es consciente de la ambigüedad moral de los episodios y de la posibilidad de mal interpretar las “maneras, e maestrías, e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar” y, por eso afirma “que sobre cada fabla se entiende otra cosa, sin la que se alega en la razón fermosa” (Ruiz Prol. 94-96, 1631).¹⁶ Sus palabras resaltan la omnisciencia del narrador y la dualidad de la voz del pecador y la voz del penitente.¹⁷

¹³ Varios críticos hacen hincapié en el aspecto artístico-literario del *Libro de buen amor*. Según Cesáreo Bandera, el arte del Arcipreste está íntimamente relacionado con la narración en primera persona porque “es el arte de las palabras, el arte literario por excelencia. Palabras que no están ahí para elaborar conceptos impersonales, sino para dibujar los contornos de un quehacer humano, de un ‘yo’” (500). Partiendo de esta conexión entre el texto literario y la narración en primera persona, algunos críticos usan el *Libro de buen amor* para afirmar la identidad de Juan Ruiz como poeta. En varias estrofas el Arcipreste se refiere a su propio talento como poeta. Por ejemplo, él dice, “Si queredes, señores, oír un buen solaz, / escuchad el romanze, sosegad vos en paz” (Ruiz 14). Como consecuencia, Brownlee identifica un resultado literario de los amores fracasados del Arcipreste porque “each episode of the *Libro*, while an amorous failure, explicitly leads to the writing of poetry” (1982, 75). Para un análisis detallado del *Libro de buen amor* desde esta perspectiva artística-literaria, véase Zahareas (1965).

¹⁴ Según Marina Brownlee, esta transición repentina refleja la dualidad del hombre, “on the one hand, the desires of the flesh; on the other, the desire to serve God” (1982, 79).

¹⁵ Además de la voz narrativa, en este ejemplo, el cambio de versificación también facilita la transición entre estos versos de explicación y la oración. Mientras que los versos de transición son compuestos a base de cuaderna vía, la oración a la Virgen y los siguientes versos sobre la Pasión de Jesucristo tienen la forma de un zéjel.

¹⁶ Es de notar que el prólogo en prosa sólo se encuentra en uno de los manuscritos del *Libro de buen amor*: el Ms.S, que es más completo que el Ms.T y el Ms.G. Por eso, una parte de la crítica afirma que el prólogo es una adición tardía a la obra de Juan Ruiz. Por ejemplo, Pierre Ullman dice que “the prologue is not an integral part of the book. It is not initiatory; on the contrary, it was probably added in the second redaction as a justification” (3). Como consecuencia, el prólogo en sí mismo no nos sirve para establecer ni las intenciones originales del autor ni el

Esta dualidad siempre está presente en los episodios del *Libro de buen amor* y se debe a la estructura narrativa de la obra: el narrador enmarca la voz del protagonista al presentar y resumir sus desventuras.¹⁸ Por ejemplo, el narrador primero establece el contexto en el enamoramiento de la monja doña Garoza: “Día era de Sant Marcos, fue fiesta señalada, / toda la santa iglesia faz’ procesión onrada, / de las mayores del año, de cristianos loada; / acaecióme una ventura, la fiesta non pasada. / Vi estar una dueña fermosa de veldad, / rogando muy devota ante la majestad; / rogué a la mi vieja que me oviese piadat, / e que andudiese por mí, passos de caridat” (Ruiz 1321-22). Su resumen de la historia orienta al lector a las particularidades que siguen: cómo el Arcipreste se enamora de una monja y cómo Trotaconventos intenta convencerla de que aceptara los avances del pretendiente. De la misma manera, al final del episodio, el narrador recapitula la trama y su desenlace: “Fuime para la dueña, fablóme e fabléla, / enamoróme la monje e yo enamoréla. / Resçibióme la dueña por su buen servidor, / siempre l[e] fuy mandado e leal amador, / mucho de bien me fizo con Dios en linpio amor, / en quanto ella fue biva, Dios fue mi guiador” (Ruiz 1502-1503). Así que, la función narrativa del “yo” es guiar al lector al enmarcar los episodios individuales y explicar el desarrollo de la trama.

En algunos casos, especialmente al final de un episodio, el narrador se dirige directamente al lector utilizando el presente o futuro.¹⁹ Por ejemplo, en la disputa entre los griegos y los romanos, el “yo” aconseja cómo el lector ha de entender la ambigüedad de su obra:

carácter verdadero de su voz en primera persona. En este artículo, no utilizo el “yo” del prólogo como la voz auténtica y original de Juan Ruiz, sino como un ejemplo más de su multiplicidad. Curiosamente, en el prólogo, la voz del Arcipreste se manifiesta en una capacidad autorial que no se encuentra en el texto con tanta frecuencia como las funciones del narrador y del protagonista. Por eso, podemos decir que el “yo” autorial enmarca la obra al plantear la dicotomía del amante y el eclesiástico. Para más información sobre el prólogo y su relación con el *Libro de buen amor*, véase L. Jenaro-MacLennan (1974), Dagenais (1966) y Gybbon-Monypenny (1962).

¹⁷ Según Humberto López Morales: “Este narrador conoce ya de antemano todo el mundo narrativo que va a presentarnos, es omnisciente: [...] Pero el narrador, dueño de una rigurosa técnica lineal, no se traiciona nunca; su relato no anticipa el argumento, no nos da pistas luminosas que nos hagan ver un poco más del camino antes de que lo transitemos” (45). Curiosamente, Juan Ruiz nos ofrece dos posibles explicaciones por la omnisciencia de su voz narrativa. Al final de la primera desventura amorosa del Arcipreste, el “yo” narrativo explica su perspectiva omnisciente en términos religiosos: “E segund diz’ Jhesú Cristo, non ay cosa escondida / que a cabo de tiempo non sea bien sabida; / fue la mi poridat luego a la plaça salida, / la dueña muy guardada fue luego de mí partida” (Ruiz 90). Asimismo, en el episodio del encuentro con doña Garoza, el “yo” narrativo implica que puede relatar la conversación que tuvo lugar entre la alcahueta y la monja—sin que el Arcipreste estuviera presente—porque doña Urraca se la comentó después: “Fuese a una monja que avía servida, / díxome que l’preguntara: «¿Cuál fue la tu venida? / ¿Cómo te va mi vieja? ¿Cómo pasas tu vida?» / «Señora», dixo la vieja, «así, comunal vida” (Ruiz 1344). Con respecto a este cambio de perspectiva narrativa en el episodio con doña Garoza, Robert Edwards afirma que “the encounter between Garoza and Trotaconventos takes place outside the poet’s awareness as a character in the story. To report the debate, an event he has not witnessed personally, the speaker must assume another voice” (3). Como veremos más adelante, la voz narrativa de Juan Ruiz permite la incorporación de los personajes doña Garoza y Trotaconventos, quienes participan en el relatar de la historia del encuentro amoroso.

¹⁸ En este ensayo, utilizo el término “enmarcar” en un sentido técnico con referencia a la estructura narrativa de los episodios individuales. Veremos que el narrador crea un marco literario al presentar los episodios, dentro de los que el protagonista participa directamente en la acción. Por eso, la voz del narrador suele tener una proyección temporal pasada, mientras que el protagonista habla en el presente. Para más información sobre el marco narrativo, véase la nota 23.

¹⁹ Gybbon-Monypenny interpreta estas instancias en las que el “yo” narrativo se dirige al público lector como evidencia de la influencia estructural del mester de juglaría en la composición narrativa del mester de clerecía. Según Gybbon-Monypenny: “in addressing directly an imagined audience, poets of the *mester de clerecía* were simply following a convention derived from their models, and did not expect their works to be performed by *juglares*” (1965, 242). De esta manera, vemos que el “yo” narrativo abarca las distinciones entre la escritura y la oralidad en el *Libro de buen amor*: otra manifestación de la multiplicidad de esta voz hablante en primera persona.

“Fallarás muchas garças, non fallarás un uevo; / remendar bien non sabe todo alfayate nuevo. / A trobar con locura non creas que me muevo; / lo que buen amor dize con razón te lo pruevo. / [...] / Las del buen amor son razones encubiertas; / trabaja do fallares las sus señales çiertas. / Si la razón entiendes o en el sesso açiertas, / non dirás mal de libro que agora refiertas” (Ruiz 66-68). Asimismo, al final del episodio sobre los amores entre don Melón y doña Endrina, el narrador también se dirige al lector para ofrecerle una interpretación de la historia en el presente o imperativo: “Así, señoras dueñas, entended el romance, / guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcance, / abrid vuestras orejas, vuestro coraçón se lançe / en amor de Dios linpio, vuestro loco non l[e] trançe” (Ruiz 904).²⁰

Este “yo” del narrador se asocia con el didacticismo, ya que interpreta el significado moral de los episodios para el lector. Según Humberto López Morales: “Nuestro narrador carece de objetividad; no nos ofrece un relato sin más, sino que lo interpreta o lo comenta. El narrador detiene el relato y habla al lector ficticio; es puntillosamente didáctico (lo cual no está forzosamente emparentado al didacticismo o adidacticismo del *Libro*) y quiere estar seguro de que entendemos lo que él quiere que entendamos” (45). No obstante, no todas las instancias en las que el narrador se dirige al lector son didácticas. Por ejemplo, al final del episodio en la tienda de don Amor, la voz hablante se dirige al lector sólo para establecer el contexto de la transición a otro episodio: “Otras cosas estrañas, muy graves de creer, / vi muchas en la tienda; mas por non vos detener, / e porque enojoso non vos querría ser, / non quiere de la tienda más prólogo fazer” (Ruiz 1301). De esta manera, la función del narrador es presentar, resumir e interpretar los episodios.

La voz que enmarca los episodios individuales del *Libro de buen amor* es también la del protagonista. Como explica López Morales: “Estos relatos aparecen en boca de múltiples narradores. Uno de ellos, el más importante, es un narrador-agente; nos cuenta el relato desde dentro, ya que interviene en la trama como un personaje más; está dramatizado” (44).²¹ Por ejemplo, cuando Juan Ruiz le pide consejos a la diosa Venus, desempeña el papel de personaje: “Só ferido e llagado, de un dardo só perdido, / en el coraçón lo trayo ençerrado e ascondido; / non oso mostrar la llaga, matarme ha si la olvido, / e aún dezir non oso el nombre de quien me [ha] herido” (Ruiz 588).

En este caso, el “yo” asume la persona del amante entregado al *loco amor* y facilita el desarrollo de la trama mediante su diálogo con don Amor y Venus. De la misma manera, la voz del Arcipreste más tarde hace el papel de soldado y devoto de don Amor y le ofrece sus servicios: “«Señor, tú me oviste de pequeño criado, / el bien, si algo sé, de ti me fue mostrado, / de ti fui aperçebido e de ti fui castigado, / en esta santa fiesta sey de mí ospedado»” (Ruiz 1261). Así, Juan Ruiz narra el episodio de las fiestas pascales en honor de don Amor al participar directamente en ellas como personaje.

Al dirigir la secuencia de los episodios, el narrador facilita su desarrollo a través del diálogo del protagonista con otros personajes. En el episodio con Venus, por ejemplo, la trama

²⁰ En este ejemplo, el “yo” narrativo se dirige a un público lector exclusivamente femenino: “señoras dueñas” (Ruiz 904). Esta feminización de la moraleja llama mucho la atención, puesto que la mujer no tenía tanto acceso a la cultura letrada como el hombre en la Edad Media. A partir de esta estrofa en particular, Guzmán explica que muchas de ellas “tienen un sentido moral que consiste en querer adoctrinar a las mujeres sobre cuáles son los lazos masculinos. Hemos visto, igualmente, que esta actitud es más práctica que cualquier otra cosa, y que se limita a tratar de proporcionar cuantos remedios le parecen a la mano para mantener a las mujeres castas [...]” (139).

²¹ Es importante notar que el “yo” del protagonista se manifiesta con frecuencia en diálogo con otros personajes, como Trotaconventos, doña Garoza y doña Endrina, y con las figuras alegóricas de don Amor y doña Venus. Aunque todos estos personajes hablen en primera persona, me limito al análisis del “yo” de Juan Ruiz.

gira en torno al diálogo entre el personaje de Juan Ruiz y la diosa. Esta voz cumple el mismo papel al entrar en diálogo con don Amor. Aunque distintos en su temática y contexto, estos diálogos se llevan a cabo desde la perspectiva de un participante.²²

Por lo tanto, los múltiples papeles del “yo” de Juan Ruiz como autor, narrador y protagonista hacen de la estructura narrativa un elemento artístico al ordenar y enmarcar el texto y a través de su uso de tiempos verbales. Aunque estas tres voces del Arcipreste se distinguen por su función estructural, no se desarrollan tan nítidamente en el texto, ni son siempre fáciles de distinguir. Hay instancias en que dos—o más—de las funciones estructurales que hemos segregado coinciden y producen conflictos temporales y cambios repentinos entre la temática erótica y la temática religiosa. Buenos ejemplos de esta confusión son la ambigüedad didáctica creada por la transición entre las *Cánticas de serrana* y la oración a la Virgen María que sigue, y el episodio sobre los amores de don Melón y doña Endrina. En estas secciones, por ejemplo, el conflicto estructural entre las funciones del “yo” como narrador y como protagonista produce una mezcla confusa del tiempo pasado y el presente.

Primero, como hemos visto, la voz hablante narra lo sucedido en las *Cánticas de serrana* y su reacción como algo que ha sucedido en el pasado: “E yo, desde que salí de todo aqueste roído, / torné rogar a Dios que no m’ diese a olvido. / Çerca de aquesta sierra hay un logar onrado, / muy santo e muy devoto, Santa María del Vado. / Fue tener ý vigilia, como es acostunbrado, / a onra de la Virgen ofreçle este ditado” (Ruiz 1043-44). En cambio, los versos de la oración siguiente narran este episodio desde la perspectiva de un participante utilizando el presente: “Mi alma e mi coita / e en tu alabança, / de ti non se muda / la mi esperança; / Virgen tú me ayuda / e sin detardança / ruega por mí a Dios / tu Fijo mi Señor” (Ruiz 1047).

Este conflicto entre las funciones del “yo” como narrador y como protagonista lo encontramos también en la presentación del episodio de los amores entre don Melón y doña Endrina, cuyas primeras estrofas alternan entre el presente y el pasado. En la plaza, el Arcipreste habla en el presente: “Ya vó razonar con ella, quíerol’ dezir mi quexura / porque por la mi fabla venga a fazer mesura, / deziéndole de mis coitas entenderá mi rencura; / a vezes de chica fabla vi[e]ne mucha folgura. / ¡Ay Dios e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça! / [...] / Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça” (Ruiz 652-53). Los siguientes versos, sin embargo, tienen una proyección pasada: “Pero tal lugar non era para fablar en amores; / a mí luego me vinieron muchos miedos e tenbroles; / los mis pies e las mis manos non eran de sí señores, / perdí seso, perdí fuerza, mudáronse mis colores” (Ruiz 654).

De igual manera que sucede en la transición entre las *Cánticas de serrana* y la oración a la Virgen María, este cambio repentino de tiempos verbales surge a raíz del conflicto entre las funciones del narrador y el protagonista. Al enunciar sus acciones en el presente—efectivamente

²² Al examinar la función del “yo” personificado del Arcipreste que facilita la narración del episodio al participar en su desarrollo, vemos que el episodio de los amores entre don Melón y doña Endrina constituye un caso especial. El “yo” personificado de Juan Ruiz se convierte en la voz de don Melón, con lo cual son dos personajes distintos. Como explica Rey: “Salta, pues, a la vista la multifuncionalidad de la primera persona. [...] En el caso del episodio de Endrina podríamos decir que el yo es doble en cuanto a la función (pues si unas veces cumple la de un protagonista otras veces desempeña la de un narrador superior) y también en cuanto a la identidad (ya que unas veces se presenta como Juan Ruiz y otras como don Melón)” (108). Así, en este episodio, tanto el “yo” de Juan Ruiz como el “yo” de don Melón cumplen una función de personaje. Por un lado, el “yo” personificado del Arcipreste le dice a Trotaconventos: “«Amo una dueña sobre quantas yo vi, / ella, si me non engaña, paresçe que ama a mí, / por escusar mil peligros fasta oy lo encubrí, / toda cosa desde mundo temo mucho y temi»” (Ruiz 706). Por otro lado, el “yo” personificado de don Melón dice: “«¡Señora doña Endrina! ¡Vos, la mi enamorada! / Vieja, ¿por esto teniades a mí la puerta çerrada? / ¡Tan buen día es oy éste que fallé a tal çellada! / Dios e mi buena ventura me la tovieron guardada»” (Ruiz 877).

narrando el episodio mismo—el Arcipreste cumple el papel de protagonista. En cambio, la función narrativa del “yo” explica el contexto del enamoramiento de doña Endrina desde una perspectiva pasada: “Pero tal lugar non era para fablar en amores; / a mí luego me vinieron muchos miedos e tenbroles” (Ruiz 654). Entonces, el cambio repentino entre los tiempos verbales del presente y el pasado se debe a la confluencia del protagonista, cuya voz desarrolla el encuentro con doña Endrina, y el narrador, que explica el contexto del episodio.

Esta existencia de un “yo” narrador y un “yo” protagonista determina una estructura para los episodios en la que el narrador omnisciente enmarca la función del “yo” como protagonista.²³ Por ejemplo, en la transición entre las *Cánticas de serrana* y la oración, la voz narrativa desde su perspectiva omnisciente incorpora el episodio a un homenaje a la Virgen María al decir: “a onra de la Virgen ofreçile este ditado” (Ruiz 1044). El “ditado” es la oración a la Virgen, en la que el “yo” asume la función de protagonista de nuevo, pero en el presente: “Omíllome Reina / [...] / oye a mí pecador” (Ruiz 1046). De igual manera, en el episodio de los amores entre don Melón y doña Endrina, el narrador incorpora el enunciado del protagonista usando tiempo pasado, pero el narrador omnisciente lo contextualiza en el presente al describir el encuentro usando la perspectiva del “yo” personificado que participa en el encuentro: “Ya vó razonar con ella, quiérol’ dezir mi quexura” (Ruiz 652).

Cada episodio del *Libro de buen amor* dispone de un doble enfoque narrativo similar. Estas voces narrativas no sólo constituyen el paradigma organizador del conjunto de episodios que comprenden la obra, sino que nos sugieren una nueva lectura del texto desde la perspectiva del narrador. Como consecuencia, nos ayudan a resolver la tensión entre la voz pecaminosa del amante y la voz penitente del clérigo, así como la alternancia entre el pasado y el presente sin tener que recurrir a una interpretación didáctica de la obra. El “yo” narrativo efectivamente ordena la trama del *Libro de buen amor* y facilita su desarrollo al enmarcar el diálogo entre los personajes en distintos episodios.

Según Zahareas y Pereira Zazo, las aventuras amorosas del Arcipreste son el hilo narrativo de la obra: “El asunto principal de los episodios narrados se refiere a las desventuras del Arcipreste con unas quince mujeres—dueñas, panaderas, viudas, jóvenes, monjas, moras, etc.—” (14). Sin embargo, a pesar de tener en común un sujeto, Juan Ruiz, estos episodios son ejemplos fragmentarios de sus experiencias.²⁴ Tenemos que buscar el hilo narrativo en otra parte, y ese lugar se encuentra en el “yo” del narrador que enmarca todos los episodios a pesar de tener diferentes desenlaces.

Esta voz, por ejemplo, resume el episodio de doña Endrina para el lector: “Doña Endrina y don Melón en uno casados son, / alégranse las compañías en las bodas con razón. / Si villanía

²³ Wacks también pone de relieve la estructura enmarcada del discurso autobiográfico. Él propone que el *Libro de buen amor* pertenece al género literario del “frametales narrative,” que se ve claramente en los *maqāmāt* del escritor hispano-hebreo Ibn Zabara. Según Wacks: “The frametales is a type of prose narrative fiction in which a series of unrelated tales or episodes is narrated by characters in an overarching story that provides context and a pretense for the narration of the tales” (5). Wacks hace hincapié en la narración en primera persona como un vínculo entre el *Libro de buen amor* y los *maqāmāt* de Ibn Zabara.

²⁴ Cada episodio amoroso representa un encuentro distinto que tiene un desenlace y un mensaje didáctico individual. Por ejemplo, mientras que el episodio de los amores entre don Melón y doña Endrina tiene un final feliz, ya que los amantes se casan, el episodio de los amores entre el Arcipreste y doña Garoza acaba con la muerte repentina de la monja. Asimismo, entre los muchos episodios en los que la amada rechaza los avances de Juan Ruiz, las mujeres tienen razones distintas por las que rehúsan amancebarse con él. Por ejemplo, la mujer más agradable de todas—“De talla muy apuesta e de gesto amoroso, / loçana, doñeguil, plazentera, fermosa”—rechaza los avances de Juan Ruiz para proteger su honra (Ruiz 169). En cambio, la última mujer con quien el Arcipreste intenta amancebarse—la mora—no entiende el discurso de doña Urraca y, por eso, rehúsa entrar en una relación con Juan Ruiz (Ruiz 1512).

he dicho aya de voz perdón, / que lo feo de estoria diz' Pánfilo e Nasón" (Ruiz 891). De igual manera, el narrador ofrece esta conclusión al episodio de doña Garoza: "Atal fue mi ventura que dos messes pasados, / murió la buena dueña, ove menos cuidados; / a morir han los onbres, que son o serán nados; / Dios perdone su alma e los nuestros pecados" (Ruiz 1506). Estos episodios no son narraciones independientes, sino historias enmarcadas en la trama principal del *Libro de buen amor*. Efectivamente, la voz narrativa en primera persona enmarca la muerte de doña Garoza y el episodio de la mora en la misma estrofa: "Por olvidar la coita, tristeza e pesar / rogué a la mi vieja que me quisiese casar; / fabló con una mora, non la quiso escuchar, / ella fizo buen seso, yo fiz mucho cantar" (Ruiz 1508). De esta manera, el narrador encadena los episodios que son el *Libro de buen amor*, los ordena de acuerdo con la cronología de los encuentros amorosos del Arcipreste, y facilita su desarrollo individual.

Como hemos visto, la voz del narrador presenta las experiencias del protagonista, típicamente a través de un diálogo que introduce las conversaciones. En episodios como el de doña Garoza, el "yo" narrativo dice del diálogo entre Trotaconventos y la monja: "Fuese a una monja que avía servida, / [...] / «Señora», dixo la vieja, «así, comunal vida. / Desque me partí de vos a un açipreste sirvo, / mançebo bien andante, de su ayuda vivo, / para que a vos sirva cadal' día lo abivo, / Señora, del convento non lo fagades esquivo». / Díxol' doña Garoça: «¿Enbióte él a mí?» / Díxele: «Non, señora, mas yo me lo comedi" (Ruiz 1344-46).²⁵ Las experiencias se narran como pasadas pero los personajes hablan en el presente.

Estos ejemplos demuestran que el "yo" narrativo no sólo ordena y encadena los distintos episodios de la trama principal, sino que también explica el contexto de las conversaciones entre personajes, añade detalles y hace hincapié en el transcurso de sus encuentros amorosos. Por ejemplo, la enmarcación del diálogo entre Juan Ruiz y don Amor cuenta el desarrollo de la experiencia del Arcipreste, caracteriza a don Amor como "un omne grande, feroso, mesurado" y presenta su reacción a don Amor "Con saña" (Ruiz 181, 182). Al agregar al texto estos detalles ajenos al diálogo, el "yo" narrativo profundiza en la descripción de las experiencias del Arcipreste y embellece la trama principal. Asimismo, en el diálogo entre doña Urraca y doña Garoza, el narrador añade frases como "dixo la vieja," "Díxol' doña Garoça" y "Díxele" (Ruiz 1344, 1346). El "yo" narrativo literalmente facilita el desarrollo de la trama principal porque estas interrupciones convierten la conversación entre doña Urraca y doña Garoza en uno más de los episodios de la autobiografía amorosa del Arcipreste.

Este análisis revela la íntima conexión entre la estructura y la temática del libro. Como hemos visto, el discurso supuestamente autobiográfico de Juan Ruiz es un elemento de extraordinaria complejidad estructural. La voz del hablante no sólo encarna dos puntos de vista, el de un amante entregado al *loco amor* y un eclesiástico penitente, sino que cumple tres funciones estructurales al desempeñar los papeles de autor, de narrador y de protagonista. A su vez, las interacciones entre estas tres voces explican los cambios de perspectiva temporal entre el pasado y el presente, y dan lugar a una estructura narrativa enmarcada que ordena y desarrolla la autobiografía.

El *Libro de buen amor* es un texto cuyo mérito artístico reside en la yuxtaposición de la voz del narrador con la voz del protagonista. Aunque la versificación empleada lo caracterice

²⁵ Además, en el episodio de la pelea entre el Arcipreste y don Amor, la voz del narrador anuncia el diálogo entre el personaje de Juan Ruiz y su interlocutor: "Dirévos una pelea que una noche me vino, / [...] / un omne grande, feroso, mesurado, a mí vino; / yo le pregunté quién era, dixo: «Amor, tu vezino». / Con saña que tenía fuilo a denostar, / díxel': «Si amor eres, non puedes aquí estar, / eres mentiroso, falso en muchos enartar; / salvar non puedes uno, puedes çient mill matar" (Ruiz 181-82).

como una poesía típica del mester de clerecía, las multiplicidades del “yo” sugieren una relectura del discurso autobiográfico en términos de un arte de narrar más complejo. La voz del autor textual enmarca las voces del eclesiástico y el amante, del narrador y el protagonista, y al mismo tiempo demuestran tanto la maestría poética de la obra—“E porque mejor de todos sea escuchado, / fablarvos he por trovas e cuento rimado; / es un dezir fermoso e saber sin pecado, / razón más plazertera, fablar más apostado”—como la aplicabilidad de su lección: “La bulra que oyeres non la tengas en vil, / la manera del libro entiéndela sotil; / que saber bien e mal dezir, encubierto e doñeguil, / tú non fallarás uno de trovadores mil” (Ruiz 15, 65). Estos versos revelan que el “yo” del narrador es el centro estructural de la obra.

Obras citadas

- Ayerbe-Chaux, Reinaldo. "Tres enfoques críticos de la obra del Arcipreste." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 18-24.
- Bandera, Cesáreo. "La ficción de Juan Ruiz." *PMLA* 88.3 (1973): 496-510. *JSTOR*. 17 Oct. 2013.
- Brown, Catherine. *Contrary Things: Exegesis, Dialectic, and the Poetics of Didacticism*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- Brownlee, Marina Scordilis. "Autobiography as Self-(Re)presentation: The Augustinian Paradigm and Juan Ruiz's Theory of Reading." *Mimesis: From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover: UP of New England, 1982. 71-82.
- . "Genre as Meaning in the *Libro de buen amor*." *Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts*. Ed. Moshe Lazar and Norris J. Lacy. Fairfax: George Mason UP, 1989. 53-65.
- . *The Status of the Reading Subject in the Libro de buen amor*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1985. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures 224.
- Calleja Guijarro, Tomás. "¿Era el Arcipreste de Hita segoviano?" *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 371-88.
- Castellanos, Luis Arturo. "La estructura del *Libro de buen amor*." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 30-37.
- Dagenais, John. "A Further Source for the Literary Ideas in Juan Ruiz's Prologue." *Journal of Hispanic Philology* 11.1 (1966): 23-52.
- . *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the Libro de buen amor*. Princeton: Princeton UP, 1994.
- Edwards, Robert. "Narrative technique in Juan Ruiz's History of Doña Garoza." *Modern Language Notes* 89.2 (1974): 265-273. *JSTOR*. 16 Oct. 2013.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Las estructuras narrativas del Libro de buen amor*. Madrid: Endymión, 1999.
- Filgueira Valverde, José. "Juan Ruiz en Burgos." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 369-70.
- Gerli, E. Michael. "'Recta voluntas est bonus amor': St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de buen amor*." *Romance Philology* 35.3 (1982): 500-508. *ProQuest*. 11 Feb. 2013.
- González Álvarez, Jaime. "La influencia de la literatura goliárdica en el «*Libro de buen amor*»: La «Cántica de los clérigos de Talavera»." *El «Libro de buen amor»: Texto y contextos*. Ed. Guillermo Serés, Daniel Rico, and Omar Sanz. Bellatera: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008. 43-53.

- Guzmán, Jorge. *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*. México, D. F.: State University of Iowa, 1963. Iowa State University Studies in Spanish Language and Literature 14.
- Gybbon-Monypenny, G. B. "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons." *Bulletin of Hispanic Studies* 34.2 (1957): 63-78. *ProQuest*. 11 Feb. 2013.
- . "Guillaume de Machaut's Erotic Autobiography: Precedents for the Form in the *Voir-Dit*." *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*. Manchester: Manchester UP, 1973. 133-52.
- . "The Spanish *mester de clerecía* and Its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to the Audience." *Medieval Miscellany Presented to Eugene Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. Manchester: Manchester UP, 1965. 230-44.
- . "The Two Versions of the *Libro de buen amor*: The Extent and Nature of the Author's Revision." *Bulletin of Hispanic Studies* 39.4 (1962): 205-21. *ProQuest*. 16 Oct. 2013.
- Hamilton, Michelle M. "The *Libro de buen amor*: Work of Mudejarismo or Augustinian Autobiography?" *eHumanista* 6 (2006): 19-33. 11 Feb. 2013.
- Hamilton, Rita. "The Digression on Confession in the *Libro de buen amor*." *Libro de buen amor Studies*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. London: Tamesis, 1970. 149-57.
- Haywood, Louise M. "Juan Ruiz and the *Libro de buen amor*: Contexts and Milieu." *A Companion to the Libro de buen amor*. Ed. Louise M. Haywood and Louise O. Vasvári. Woodbridge: Tamesis, 2004. 21-38.
- Jenaro-MacLennan, L. "Los presupuestos intelectuales al prólogo del *Libro de buen amor*." *Anuario de Estudios Medievales* 9 (1974): 151-86. *ProQuest*. 16 Oct. 2013.
- Lawrance, Jeremy. "*Libro de buen amor*: From Script to Print." *A Companion to the Libro de buen amor*. Ed. Louise M. Haywood and Louise O. Vasvári. Woodbridge: Tamesis, 2004. 39-69.
- López-Morales, Humberto. "La estructura del narrador en el *Libro de buen amor*." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 38-50.
- Márquez Villanueva, Francisco. "La nueva biografía de Juan Ruiz." *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2002. 33-51.
- Martínez Torrejón, José M. "El *Libro de buen amor* y un manual de cortesía: El *Facetus* 'Moribus et vita.'" *Anuario de Letras* 25 (1987): 65-90.
- Menéndez Peláez, Jesús. *El Libro de buen amor: ¿Ficción literaria o reflejo de una realidad?*. Gijón: NOEGA Ediciones, 1980.
- Myers, Oliver T. "Symmetry of Form in the *Libro de buen amor*." *Philological Quarterly* 51 (1972): 74-84. *ProQuest*. 16 Oct. 2013.
- Naylor, Eric Woodfin. "De cómo el pecador se debe confesar y quien tiene el poder de lo absolver." "*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*": *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Coord. Devid Paolini. New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. 220-27. Spanish Series 144.
- Nepaulsingh, Colbert I. "The Structure of the *Libro de buen amor*." *Neophilologus* 61.1 (1977): 58-73. *ProQuest*. 27 Oct. 2013.

- Parr, James A. and Andrés Zamora. "De la estructura superficial a la profunda en el «*Libro de buen amor*»: Focalización, voz y mito." *Imago Hispaniae: Homenaje a Manuel Criado de Val en Pastrana (Guadalajara) del 7 al 10 julio 1989*. Kassel: Edition Reichenberger, 1989. 145-376.
- Rey, Alfonso. "Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval." *Bulletin of Hispanic Studies* 56.2 (1979): 103-16. *ProQuest*. 11 Feb. 2013.
- Rico, Francisco. "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*." *Anuario de estudios medievales* 4 (1967): 301-25. *ProQuest*. 11 Feb. 2013.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Juan Ruiz: Arcipreste de Hita*. Madrid: EDAF, 1978. Escritores de Todos Los Tiempos 4.
- Root, Jerry. "Space to Speke": *Confessional Practice and the Construction of Character in the Works of Geoffrey Chaucer, Guillaume de Machaut, and Juan Ruiz*. Ann Arbor: UMI, 1996. (Dissertation 1990, University of Michigan).
- Ruiz, Juan. *Libro del Arcipreste (Libro de buen amor)*. Ed. Anthony N. Zahareas and Óscar Pereira Zazo. Madrid: Ediciones Akal, 2009. Vía Láctea 6.
- Sáez, Emilio and José Trenchs. "Juan Ruiz de Cisneros (1295/1296-1351/1352) autor del *Buen Amor*." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 365-68.
- Santos, José. "La disolución del 'yo' en el *Libro de buen amor*: La puesta en práctica de los límites de expresión." *Romance Review* 5.1 (1995): 55-63. *MLA*. 5 Feb. 2013.
- Schmid, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Trans. Alexander Starritt. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Seidenspinner-Núñez, Dayle. "On 'Dios y el mundo': Author and Reader Response in Juan Ruiz y Juan Manuel." *Romance Philology* 42.3 (1989): 251-66. *ProQuest*. 27 Oct. 2013.
- . "Readers, Response, and Repertoires: *Rezeptionstheorie* and the Archpriest's Text." *La Corónica* 19.1 (1990-91): 96-111.
- Spitzer, Leo. "Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors." *Traditio* 4 (1946): 414-22. *JSTOR*. 11 Mar. 2013.
- Ullman, Pierre. "Juan Ruiz's Prologue." *Modern Language Notes* 82.2 (1967): 149-70. *JSTOR*. 17 Oct. 2013.
- Vitz, Evelyn Birge. *Medieval Narrative and Modern Narratology: Subjects and Objects of Desire*. New York: New York UP, 1989.
- Wacks, David. *Framing Iberia: Maqāmāt and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden: Brill, 2007.
- Walker, Roger M. "'Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa': Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*." *Libro de buen amor Studies*. Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. London: Tamesis, 1970. 231-52.
- Webber, Edwin J. "La figura autónoma del Arcipreste." *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Ed. Manuel Criado de Val. Barcelona: S.E.R.E.S.A., 1973. 337-42.
- Zahareas, Anthony N. "Structure and Ideology in the *Libro de buen amor*." *La Corónica* 7 (1978-79): 92-104.
- . *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*. Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.

Zahareas, Anthony N. and Óscar Pereira Zazo. Estudio preliminar. *Libro del Arcipreste (Libro de buen amor)*. By Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Madrid: Akal, 2009. 13-132. Vía Láctea 6.