

Nota sobre la permeabilidad prologal en el libro del Arcipreste de Hita

Ray Luna Rodríguez

raylun78@yahoo.com.mx

Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

Este trabajo explica qué es la «permeabilidad prologal» de acuerdo con la teoría del prólogo propuesta por Alberto Porqueras Mayo en 1957 y las teorías retóricas bajomaedievales del prólogo y la predicación. Así, desde esta perspectiva, de la inventio y de la dispositio retóricas, dicha propiedad del prólogo nos permitirá observar cuán inadecuado es el nombre «prólogo en prosa» con que los estudiosos bautizaron durante años la parte del prólogo del Libro de Buen Amor escrita en prosa. Nosotros creemos que este prólogo es un primor de la literatura castellana medieval y que jamás ha sido estudiado desde el punto de vista de la teoría del prólogo como género literario.

El prólogo es, por lo general, una forma a posteriori. Esta característica suya resulta crucial porque revela cuál es la verdadera extensión del prólogo en del Buen Amor y otras cuestiones relacionadas con el autor y su intención. De todo ello hablaremos en este artículo.

Palabras clave: sermón, prólogo, permeabilidad, predicación, retórica.

NOTES ON THE PROLOGUE PERMEABILITY IN THE BOOK OF ARCHPRIEST OF HITA

Abstract

This paper explains what the prologue permeability is on the basis of the theory of prologue stated by Alberto Porqueras Mayo in 1957 and the rhetoric of prologue and predication of the lower Middle Ages. Hence, from this perspective of the rhetoric *inventio* and *dispositio*, the prologue properties will allow us to observe how inadequate the name “prologue in prose” is, with which the scholars termed the part of the prologue written in prose in *The Book of Good Love*. We believe that this prologue is an exquisite piece of Medieval Spanish literature, and that it has never been studied from the point of view of the theory of prologue as literary genre.

The prologue is, generally, an *a posteriori* form. This characteristic becomes crucial, since it reveals its true extension in *The Book of Good Love*, as well as other issues related to the author and his intention. Of all this, we talk in this article.

Key words: sermon, prologue, permeability, predication, rhetoric.

NOTE SUR LA PERMÉABILITÉ PROLOGALE DANS LE LIVRE DE L'ARCIPRESTE DE HITA

Résumé

Dans ce travail, on explique ce que c'est la « perméabilité prologale » d'après la théorie du prologue proposée par Alberto Porqueras Mayo en 1957 et les théories rhétoriques du Moyen Âge du prologue et de la prédication. Ainsi, depuis cette perspective, de l'*inventio* et de la *dispositio* rhétoriques, cette propriété du prologue nous permettra d'observer l'inadéquation du nom « prologue en prose » avec lequel les spécialistes ont nommé pendant des années la partie du prologue du livre *le Bon Amour* écrite en prose. Nous croyons que ce prologue est une merveille de la littérature hispanophone médiévale. Il n'a jamais été étudié d'après la théorie du prologue en tant que genre littéraire.

Le prologue est, généralement une forme a posteriori. Cette caractéristique lui est fondamentale étant donné qu'il révèle quelle est la vraie extension du prologue du Bon Amour et d'autres aspects liés à l'auteur et à son intention. Cet article porte sur tout cela.

Mots clés: sermon ; prologue ; perméabilité ; prédication ; rhétorique.

SULLA PERMEABILITÀ PROEMIALE NEL LIBRO DE BUEN AMOR, DEL ARCIPRETE D'HITA

Riassunto

Quest'articolo spiega cos'è la permeabilità proemiale, secondo la teoria della prefazione proposta da Alberto Porqueras Mayo (1957) e le teorie retoriche del basso medioevo per quanto riguarda la prefazione e la predicazione. Così, da quest'ottica, quella dell'inventio e della dispositio retoriche, la proprietà della prefazione ci permetterà di osservare l'inadeguatezza della parola «proemio in prosa» con la quale gli studiosi denominarono quella parte della prefazione del Libro de buen amor, dell'Arciprete d'Hita, scritta in prosa. Noi crediamo che questa prefazione sia una parte importante della letteratura spagnola medioevale che non è mai stata studiata dall'ottica del proemio come un genere letterario in sé. La prefazione è, di solito, una forma a posteriori. Questa caratteristica risulta midollare, perché offre l'estensione vera nel Libro de buen amor e altre questioni che riguardano l'autore e la sua intenzione.

Parole chiavi: Predica, prefazione, permeabilità, predicazione, retorica.

NOTA SOBRE A PERMEABILIDADE DO PREFÁCIO NO LIVRO DE ARCIPRESTE DE HITA

Resumo

Este trabalho explica o que é a «permeabilidade do prefácio» de acordo com a teoria do prefácio proposta por Alberto Porqueras Mayo em 1957

e as teorias retóricas baixo medievais do prefácio e da predicação. Assim, partindo desta perspectiva, da inventio e da dispositio retóricas, essa propriedade do prefácio nos permitirá observar a inadequação do nome «prefácio em prosa», com o qual os estudiosos nomearam, durante muitos anos, a parte do prefácio do Livro de bom amor escrito em prosa. Nós consideramos que este prefácio é uma obra-prima da literatura espanhola medieval que até hoje jamais foi estudado a partir da teoria do prefácio como gênero literário.

O prefácio é, geralmente, uma forma a posteriori. Esta característica sua resulta fundamental, porque revela qual é a verdadeira extensão do prefácio em de Bom Amor, bem como outras questões relacionadas com o autor e seu objetivo. Essa questão será abordada neste artigo.

Palavras chave: sermão, prefácio, permeabilidade, predicação, retórica.

1. Preámbulo especulativo

Algunos años llevaba ya el hispanófilo Böhl von Faber defendiendo las ideas de Schlegel en *El Mercurio* y otros periódicos gaditanos, cuando escribe una carta al erudito Agustín Durán en la que le indica algunos libros viejos que buscaba ya hacía «bastantes años» y el precio que pagaría por ellos. La carta está fechada en 25 de enero de 1831.¹ Entre los libros que don Nicolás Böhl de Faber solicitaba a Durán, se menciona un raro ejemplar, supuestamente avistado por Tomás Antonio Sánchez en Londres algunos años antes. ¿Cuán importante sería? Pues, no por capricho ofrecía el bibliófilo germano-español la espléndida suma de 1000 Rs. a quien se lo proporcionase. Se trataba, nada más y nada menos, de una temprana edición inglesa de las poesías del Arcipreste de Hita.

En realidad, no fue Antonio Sánchez quien avistó el texto impreso, sino su amigo don Gabriel de Sancha, y quien alguna vez le comentó que en el año de 1786 la había visto en poder del librero Huith —o, tal vez, Huth, o White, o Hunt—; era una edición impresa en octavo y en letra de Tortis que se encontraba junto a otra, de igual tamaño, de Alfonso Martínez de Toledo.

De la existencia de una temprana edición inglesa del que hoy conocemos como *Libro del Buen Amor*, se tuvo noticia desde la publicación de su primera impresión conocida, dato que consta en el «Prólogo» de su editor T. A. Sánchez (1790, p. xxii). Ciertamente, al decir de María Brey: «¡Memorable sería la caza en que se cobrase tal pieza!» (1954, p. 19). Infortunadamente, a la fecha, que se sepa, no se ha encontrado el mentado ejemplar. Alan Deyermond creía —y con buenas razones— que, o bien se trataba de un error de Sánchez, o de Sancha, o incluso, de una mentira de alguno de los dos (2004, pp. 13-34). Y digo, *infortunadamente*, porque un descubrimiento semejante quizá podría obligar a la crítica a replantear sus estudios bajo un nuevo paradigma, o todo lo contrario. Sobre todo, si —hipotéticamente hablando— este nuevo material tuviera como base un manuscrito completamente extraño al arquetipo original que hoy se

1. Esta carta fue, probablemente, publicada en la Colección de Documentos inéditos para la Historia de España, de Pedro Sáinz de Baranda y San Juan de Santa Cruz en 1848. Reconozco que no lo sé con certeza.

presume ¿o por qué no? un manuscrito autógrafo de Juan Ruiz. Piénsese –si se encontrara la pretendida edición inglesa– en lo que pudiera suceder con la teoría de la doble redacción; si bien algunos investigadores (Criado de Val, 1998; Gybbon-Monypenny, 2001) han garantizado la existencia de datos que impugnan las fechas de confección del libro, hoy casi todo el mundo da por verídico el aserto de Menéndez Pidal (1973) sobre las dos ediciones del libro: la primera, de 1330, y la segunda, de 1343.

De manera que unos apuestan por el aprovechamiento y refundición gradual por parte del autor de materiales anteriores y otros por la revisión. Ello nos fuerza a preguntarnos entonces ¿será que el estudio de los Códices y los pequeños fragmentos que se conocen, como se ha dicho, señalan un proceso de creación progresiva? ¿En qué o quién podemos confiar? En nadie y en todos. Sólo mediante la contribución de diversos estudiosos, ideológica y metodológicamente distintos, se podrá ir aclarando la verdadera génesis de este tipo de obras.

Mientras unos creen que un análisis minucioso de la composición y variantes de los tres códices del *Libro de Buen Amor* (desiguales en sus características dialectales, pero que, teóricamente, enlazan con un tronco común desaparecido), no arroja dos redacciones, producto de la revisión del autor; otros han intentado, como dice Girón Alconchel ver la «conciencia artística del poeta y en la singular estructura de su obra los motivos de la versión más amplia de S» (1985, p. 29). Es de suponer que el criterio por el cual se rigen los que así piensan tiene su pedestal bajo la notable diferencia entre la extensión de un manuscrito y otro. Pero también abundan quienes piensan que la versión de S obedece a la intención de reforzar el carácter didáctico de la obra; que lo supuestamente añadido con respecto de G y T, procura justificar el objeto y carácter no frívolo del libro.

Esta idea se sustenta, sobre todo, en lo que han dado en llamar «prólogo en prosa», por un lado, y en los nuevos poemas marianos, la queja contra la Fortuna y la Cántiga de los Clérigos de Talavera, por el otro (Girón Alconchel, 1985, p. 29). Lamentablemente, quienes suscriben esta idea no han tomado en cuenta las monografías y estudios preexistentes sobre el *prólogo literario* que podrían, en este caso tan particular, ser de muchísima ayuda. Me explico: siguiendo la tipología propuesta por

el erudito español Alberto Porqueras Mayo (1957), una de las características del prólogo literario es, justamente, la *Introductoriedad* o «función introductiva». Esto es, todo prólogo introduce a algo además de *presentar, defender, justificar, declarar, alabar*, etc. (harina de otro costal son su estilo y sus tópicos, que varían de época en época). Pero nos parece claro que el reproche más significativo que merece la postura de estos críticos, es ignorar que el prólogo contaba desde la antigüedad clásica con dos fases en su creación: la una, a priori, y la otra, a posteriori (Fabia, 2010; Montoya & De Riquer, 1998). ¿Qué quiere decir esto? Que lo más probable es que el Arcipreste haya ido concibiendo un prólogo bajo la inspiración temática de su libro. Sin embargo, una vez acabado, el autor se percata de que sus ideas son atrevidas², se percata de que algunos pasajes pueden ser mal interpretados e idea, entonces, una explicación y aclaración de todo.

La primera fase es, obviamente, un proceso *in mente*. La segunda, consiste en poner esas ideas en papel, porque, no se concibe fácilmente en la Edad Media un prólogo antes de escribir la obra (Beltrán, 1977).³ Esto vale tanto para el prólogo supuestamente agregado en 1343, como para el viejo prólogo.

Con todo, aunque resulte embarazoso poner entre paréntesis la idea de la doble redacción del libro, al estudioso del prólogo poco o nada aprovecharía corroborar esas figuraciones, puesto que, el prólogo es en sí, una forma a posteriori. Inclusive, si acaeciese el fortuito hallazgo de la antedicha edición impresa avistada por Sancha en Londres y perseguida con ansias eruditas por Nicolás Böhl de Faber, escaso valor tendría para los estudiosos del prólogo literario si ésta derivase de un modelo genérico que determinase, de una vez y por todas, si «el mismo autor lo limó, ò (...) alguna mano diestra y antigua lo retocó» (Sánchez, 1790, p. xix), ya que el prólogo es cosa que se deja siempre para el final. Ahora bien, la adopción de esta perspectiva por su parte no anula ni resuelve el problema autobiográfico de la cárcel; y aun menos los problemas de género, inten-

2. No vale la pena, por ahora, hablar de la posibilidad de una cárcel de cal y canto, si no se está vislumbrando el asunto desde la teoría de la doble redacción.

3. Me anticipo a cualquier escepticismo y remito al lector a Luis Beltrán, pues, este autor, aunque por otras vías, llegó a la misma conclusión.

ción y sentido de la obra, arrojados por el examen de los manuscritos. Pero vayamos por partes.

2. Viacrucis

El prólogo está muy próximo al libro al que acompaña; esa proximidad lo afecta moldeándolo, atravesándolo y hasta transformándolo. En palabras de Porqueras Mayo: «Su carácter introductorio a *algo*, hace que este *algo* se prolongue hasta él y le revista de sus características» (1957, p. 100); por supuesto, la razón de su existencia está subordinada a esa existencia superior que lo hace posible; de aquí que la modificación al prólogo inicial haya sido impuesta por la modificación del propio libro. A esta propiedad de los prólogos Porqueras Mayo le dio el nombre de *permeabilidad*.

Veamos, antes de proseguir, una definición de prólogo que nos será muy útil de ahora en adelante:

Es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto —que a veces puede ser implícito— con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona (Porqueras Mayo, 1957, p. 43).

¿Acaso habrá alguno de estos requisitos con el que no cumpla el prólogo del Arcipreste? Quizás, en este sentido, el prólogo literario, *in genere*, sí sea dependiente de un *algo* a lo que sirve, porque no se concibe —al menos en España— antes del siglo XIX un prólogo aislado. El grado de peligro de penetración del estilo al que se ven expuestos los prólogos varía según el género al que acompañan (novela, poesía, teatro, etc.). En el caso del *Libro de Buen Amor* la crítica ha parangonado su grado de originalidad con el de otras obras contemporáneas suyas ateniéndose a la imposibilidad de encasquetarle un modelo genérico conocido. Como la organización de sus piezas constituyentes es única, sin realizaciones previas ni continuidad, ello estimuló a los críticos a derivar la etiología de su disposición a partir de las fuentes, o bien, trazando una estructura unitaria de la obra. Como era de esperarse, tuvo más éxito aquella que optó por

separar sus piezas con el objeto de poder referirlas a modelos conocidos. Por este motivo unos lo han llamado «poema» y otros «libro». De la misma forma, la fracción del prólogo no escrita en verso, cuyo relieve resalta a simple vista, no tardó en merecer el nombre —cuasi tautológico— de «prólogo en prosa». Esta manía comenzó desde que T. A. Sánchez (1790) sacó a luz el tomo cuarto de su Colección..., en cuyo «Índice de las poesías del arcipreste de Hita, contenidas en este tomo» aparece por primera vez el estigma nominal del proemio arciprestal: «*Prólogo del poeta en prosa*» (p. xxxiii).⁴

3. De donde cae el Prólogo

Pierre L. Ullman (1967) demostró que la frase «Jesus nazarenus rex judaeorum», de la «Oraçion quel Arcipreste fizo a Dios quando començó este libro suyo»; así como el fragmento escrito en prosa, de acuerdo con la retórica parenética, forman un cuerpo homilético innato, connatural; de esta manera adquiere una inteligibilidad que según él Félix Lecoy no percibió. La tesis de Ullman, contra su rigurosidad, ha tenido poca fortuna dada su nula repercusión en los esquemas propuestos por diferentes estudiosos para delimitar los elementos que componen la materia poética del libro.⁵ ¿Dónde arranca entonces la aproximación crítica al problema de la unidad y diversidad del *Libro*, tanto en lo que respecta al tema y a la forma como en lo que se refiere al género literario? Sencillo, a partir del esquema formulado por Marcelino Menéndez Pelayo (Reyes, 1950, p. 22).⁶ En su esquema, el portento santanderino demuestra que la diversidad de temas y géneros literarios es inseparable de la diversidad de fuentes. Son muchos los esquemas propuestos desde entonces. Pero ninguno de ellos observa el prólogo como un todo desde la copla 1 a la 70, sino como algo separado. Se explica sumando sus partes: Oración + Prólogo en prosa + Rogación +... etc.

4. El subrayado es mío.

5. Luis Beltrán, como uno de los pocos ejemplos que puedo dar, sí ha sabido apreciar el valor de este trabajo; pero de eso hablaré más adelante.

6. Originalmente ese esquema aparece en Menéndez Pelayo [1944]. Se ha dispuesto un apéndice con todos los esquemas que en lo adelante citaremos por si llegase a ofrecerse su consulta.

Pese a la heterogeneidad de los elementos temáticos de su contenido, el Libro de Buen Amor puede leerse siguiendo un hilo narrativo: ya sea a través la novelita picaresca de forma autobiográfica soterrada bajo un sinnúmero de interpolaciones y exhumada por Menéndez Pelayo (1944) con su hermosísima analogía del Guadiana –río que suele andar gran parte de su curso bajo tierra–; o como lo propone Gonzalo Sobejano: a partir de la unidad lógica de las líneas principales de su argumento, entiéndase por «argumento» la sucesión de correlaciones y contrastes entre los temas que se van aconteciendo, y no la historia del protagonista, ya que, «la forma autobiográfica de la obra —nos dice Sobejano—, lejos de pretender coherencia psicológica, se limita a servir de sostén a las funciones morales del sujeto: el hombre pecador» (1973, p. 7).

Cuando examinamos, por ejemplo, los esquemas, general y de capítulos, diseñados por Girón Alconchel (1985, p. 33) para su antología del *Libro de Buen Amor*, a simple vista se ve que la división capitular representa una ampliación confusa del esquema general tripartito.⁷ La pregunta que se sigue es ¿dónde cae allí el prólogo?, o mejor, ¿por qué clasifica como preliminares los pasajes de la copla 1 a la 180? Si nos guiamos por el esquema general tripartito, su introducción (coplas 1-70), termina donde comienza la Primera serie de aventuras amorosas (coplas 71-180); a todo este largo pasaje que forma el Cap. I. de su antología dio el nombre de Preliminares ¿por qué? Por la siguiente razón, lo que él llama «preliminares» se compone de dos partes:

- a) Introducción teológica: cuyo parentesco temático es La Trinidad (coplas 1-70);
- b) El apetito sexual y la comida como necesidades humanas:
 - 1) Justificación por el argumento de autoridad y por la experiencia genérica humana (coplas 71-76);
 - 2) Justificación por el argumento de autoridad y por la experiencia individual del protagonista.

7. Véanse, los cuadros 1. y 2. del Apéndice.

Este segundo subapartado incluye las tres primeras aventuras amorosas: la primera dama seguida de una digresión sobre la vanidad; la segunda aventura: la panadera Cruz, seguida de una digresión sobre la astrología y la tercera aventura: segunda dama (1985, pp. 77 y 78).⁸

¿Será el prólogo un preliminar?, y en ese caso, ¿qué era un preliminar en la Edad Media? Es cierto, el prólogo es un preliminar; pero, ¡cuidado! es el más importante de esos apéndices de diverso carácter que van delante de la obra. Sin embargo, tómese en cuenta que, nominalmente hablando, preliminar y prólogo no son sinónimos.⁹ En lo referente a qué cosa era un preliminar en la época del Arcipreste, no tenemos por el momento armas con que argumentar; lo que sí se sabe, es que después de la imprenta, poco a poco, fueron apareciendo unos preliminares de carácter meramente burocrático y legal como *la tasa, la aprobación, la censura, el privilegio, la dedicatoria* y los *versos laudatorios*. ¿Podría considerarse preliminar en la época del código cualquier cosa que estuviera delante del cuerpo de la obra? No lo sabemos con certeza. La tradición manuscrita es muy compleja. Muchas veces se presentan mamotretos cuyos legajos van cosidos sin orden e incluyen textos de materias totalmente ajenas a la que ocupa la mayor parte de su cuerpo. Otros incluyen textos de otros autores, pero que funcionan como preliminares de la que sigue. A pesar de ello, casi siempre las obras presentan un prólogo, ora en verso, ora en prosa.

Luis Beltrán (1977) observa en la sección del libro comprendida entre la copla 1 y 70, una unidad compuesta de cinco elementos de los cuales los dos primeros (la oración y el sermón) se integran en el sermón escolástico. Estos son los cinco elementos de Beltrán: «1. Oración inicial o primera invocación (cs. 1-10). 2. Prosa. 3. Segunda invocación (cs. 11-19). 4. Gozos de Nuestra Señora (cs. 20-43). 5. Griegos y romanos (cs.

8. Véase, lo que Sobejano entiende por los preliminares del Libro en el Cuadro 4. del apéndice y compárese con el esquema de Girón Alconchel.

9. He aquí una lista de algunos ejemplos, cuyo conocimiento es fundamental para el entendimiento de este apartado: a) Advertencia; b) Advertimiento; c) Discurso; d) Epístola (al lector); e) Exordio; f) Introducción; g) Introito; h) Al Lector; i) Loa; k) Prefacio o Prefación; l) Prohemio o proemio; m) Prólogo [v. Porqueras Mayo, 1957, pp. 47-71].

44-70)» (p. 87). Todos estos pasajes —afirma el estudioso— están conectados por el tema de la Trinidad. No será necesario corroborar entonces la hipótesis de Tomás Antonio Sánchez de que el manuscrito de Salamanca es el más correcto y arreglado «ò porque el mismo autor lo limó, ò porque alguna mano diestra y antigua lo retocó» (1790, p. xix); pues, quien lo haya hecho, quienquiera que haya sido, no sólo fue hombre de gran cultura y canonista, sino que sabía al dedillo la obra cual si fuera el primero autor de ella. No obstante, el editor del siglo XVIII estaba seguro de que había sido el propio Juan Ruiz quien lo había modificado. Luis Beltrán también está convencido de esto: «...quienquiera lo hizo fue alguien que entendió muy bien lo que había en la primera versión del *Buen Amor*» (1977, p. 22). Por supuesto, el prólogo está tan «permeado» que no puede pensarse otra cosa.

Girón Alconchel diseñó otro esquema para el trozo del prólogo escrito en prosa:

- I. Exposición del alma limpia, compuesta por el entendimiento, voluntad y memoria;
- II. Exposición del alma en el cuerpo con la desvirtuación de estas tres potencias;
- III. Aparición del yo del autor en relación a sus lectores como un compuesto de dualidades alma/cuerpo, ciencia/rudeza, buen amor/ loco amor, lector «de buen entendimiento»/ «de poco entendimiento» y
- IV. Presentación del libro como obra de arte y ponderación de su valor métrico poético (1985, p. 62).

Como para la mayoría de la crítica, para Girón Alconchel también el «prólogo en prosa» se puede dividir en un esquema todavía más básico: (1) Un sermón culto, lleno de erudición bíblica y jurídica, compuesto por I, II y III; (2) Una presentación del libro como obra de arte y ponderación de su valor métrico poético compuesto por IV. Muy razonable, pero la cosa está más enredada.

4. De la disposición retórica

En 1967 Pierre L. Ullman propuso abandonar la tesis de Lecoy (1938); alegando que cuando éste desestimó (*dismissed*) el prólogo como un «sermón paródico», ni siquiera se molestó en probar su hipótesis. Resulta sorprendente observar cuánto difiere el prolegómeno de Juan Ruiz del género que Lecoy le asignó (dizque descendiente de la parodia latina, en la cual, entre otras cosas, se alteran deliberadamente los registros sagrados, se citan fuentes que jamás existieron y se exhorta al público a comer y beber alabando a Baco).¹⁰ «Tampoco —agrega Ullman— nuestro prólogo tiene alguna semejanza con el *sermón joyeux* editado por Picot» (1967, pp. 149 y 150);¹¹ este corpus, integrado en su mayoría por textos posteriores a los siglos XV y XVI, incluye algunos obscenamente jocosos en toda su extensión. Todo indica —según Ullman— que tanto el sermón paródico latino como el francés alteran las escrituras. Por otro lado, sus títulos sicalípticos concuerdan muy bien con la materia que tratan. En cuanto a la evidencia cronológica, Ullman demuestra que el género no llegó a Francia hasta el siglo XVI. También Beltrán (1977, pp. 29 y 30) tuvo la sospecha de que Lecoy fundó su aseveración sobre las líneas que dicen: «Enpero, por que es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non conssejo, quisieren usar del amor loco, aquí fallarán algunas maneras para ello» (p. 110, ls. 73-74).¹²

Según Beltrán (1977, p. 56), otros críticos, como A. D. Deyermond y Janet A. Chapman, siguiendo a Lecoy, han intentado probar —basados en la doctrina de la *divisio intra*—, que el pasaje en prosa del manuscrito de Salamanca es un sermón paródico. Ullman se manifiesta contrario a esta postura y —sin entrar en detalles— asegura que el Arcipreste eligió para su discurso la *divisio extra* y no la *divisio intra*, que es para los sermones escritos en latín y no en lengua vernácula.

10. Ullman defiende su punto de vista apoyándose en Lehmann [1963].

11. Se refiere a Emile Picot (1886). Más tarde este artículo se convirtió en libro, exactamente en 1888.

12. Todas mis citas del Libro de Buen Amor, provienen de Gybbon-Monypenny [2001]. Para no atestar más el texto de notas parentéticas demasiado largas pondré tras ellas número de línea (para el caso de la prosa) o de copla entre paréntesis. Sobre la seriedad de esta afirmación del Arcipreste véase Kinkade [1970, pp. 296-315].

En realidad la diferencia es mayor, pues, la *extra* se solía emplear, según Ambrosio Sánchez (1999), cuando el predicador quiere dirigirse *ad populum*, mientras que la *intra* se usaba ante un público culto (*ad clerum*). El objetivo de la *extra* era hacer más comprensible el Evangelio apoyándose en un campo distinto a la materia del *thema*. Tampoco suele emplear distinciones abstractas y complejas, pues, «en su lugar se prefiere imágenes de la vida cotidiana, fácilmente comprensibles por ese público indocto al que el sermón iba dirigido» (Sánchez, 1999, p. 68). Si Ullman lo clasificó como *extra*, lo hizo quizá basándose en el hecho de que está escrito en lengua vulgar, o como cree Beltrán: «(1) por que como dictaba la doctrina, el autor buscó una realidad exterior al *thema* y (2) porque aunque la comicidad de una parodia sólo puede ser captada por aquellos que estaban familiarizados con las sutilezas de estos sermones, no necesariamente tiene por eso que estar dirigida a los expertos, pues, el predicador podía, si quería, dividir *extra* frente al clero e *intra* frente al pueblo» (1977, p. 37 y 38). Además, el nivel cultural de la iglesia española no era muy alto que digamos. Aunque esto no quiere decir que el pasaje no sea cómico; pero no lo es tanto como es menester en los sermones paródicos.

Existen muchos estudios sobre las *artes praedicandi*; cuatro autores se han convertido en clásicos: Harry Caplan (1933), Thomas Charland (1936), Étienne Gilson (1955) y Charles Faulhaber (1973). Es en la obra del segundo que se apoya Ullman para esquematizar brillantemente el sermón proemial de Juan Ruiz. Ahora bien, a pesar de la magistral interpretación hecha por Ullman, es difícil establecer dónde y en qué medida eran seguidos los preceptos de los teóricos por los escritores de sermones medievales. Por otra parte, son muy pocas las *artes praedicandi* hispánicas que se conocían ampliamente (si es que llegaron a serlo). De las cinco que son de obligada referencia, varias son tardías y de carácter periférico. Aunque no lo dice, Ullman usa —no todo el tiempo— la transcripción hecha por Charland (1936) de la *Forma de predicar* de Roberto de Basevorn, el manual teórico del *ars praedicandi* por antonomasia. Este libro —refiere James Murphy— «llegó a congregar en torno suyo toda una gama de tratados subalternos o auxiliares que, sumada al *ars* en sí, podría denominarse un “sistema retórico”» (1986, p. 349).

Se puede achacar a Ullman el que no cumpla con la descripción cabal de las once partes: *prothema*, *oratio*, *thematis introductio*, *thematis*

divisio, partium declaratio, partium confirmatio, transitus, correspondentia, unio, clausio y allusio; o que no sepa justificar el abrupto abandono de la técnica sermonística por parte de Juan Ruiz en un punto dado. Hoy se sabe que los autores de sermones, como ha confirmado Sánchez, «conocían muy bien las prescripciones de las artes pero no escribían con esos manuales encima de la mesa; servían, pues, de marco, mas no eran una referencia inmediata» (1999, p. 65). Como dice Murphy (1986), el sistema retórico del que disponía el predicador medieval se componía de cinco elementos:

- (1) Las Escrituras mismas (con sus glosas), que suministraban tanto la proposición como su prueba apodíctica;
- (2) Colecciones de *exempla* y otros datos sobre el hombre, los animales o el mundo;
- (3) Concordancias, listas alfabéticas, cuadros de tópicos y otras ayudas bibliográficas para buscar materiales;
- (4) Colecciones de sermones, con esquemas de cómo debían componerse y sermones ya hechos, para determinadas circunstancias y
- (5) el *ars* misma, que correspondía al tipo de tratados retóricos preceptivos que escribieron Aristóteles o Cicerón (pp. 349 y 350).

No obstante, se trata de un sistema independiente en cual cada una de las partes sirve en función de las demás; así, el estudioso moderno de la predicación podrá evaluar cada elemento teniendo presente su deliberada interdependencia. ¿Cómo saber cuál manual o qué libros usaría el Arcipreste? No se puede afirmar categóricamente que se basó en el manual del cisterciense Basevorn, pese a que ya estaba asimilado en 1322, tanto en Oxford como en París.

He aquí la descripción del esquema de Ullman para el prólogo:

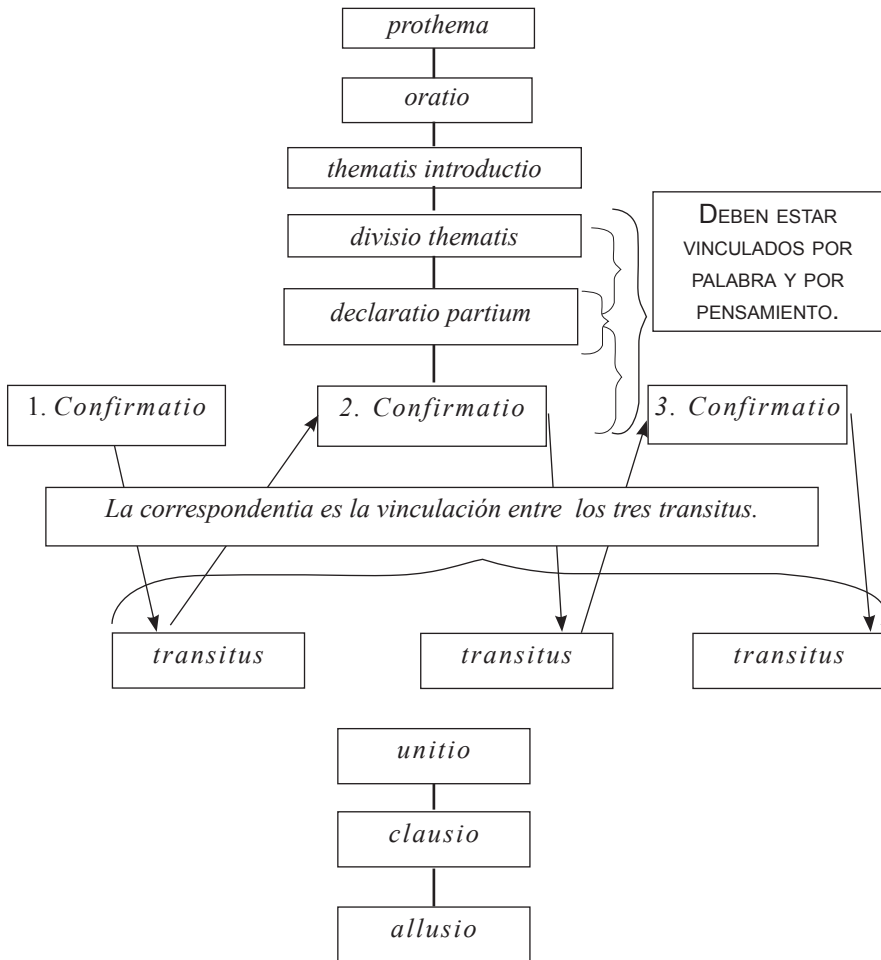
1. *prothema*: «Jesús Nazareus Rex Judaeorum»;
2. *oratio*: «Señor Dios que a los judíos...»;¹³

13. La oración tiene su propio esquema [Beltrán, pp. 13-29]. Beltrán tiene sus reservas acerca de lo que Ullman determina como *prothema*, ya que Basevorn entiende por *prothema* los tres primeros de los 22 ornamentos del sermón: *thematis inventio, auditus allectio* y *oratio*. Pero, como dije antes, no existe la certeza de que Ullman utilizara siempre el manual de Basevorn.

3. *thematis introductio*: «Intellectum tibi dabo et unstruam te in vi hac qua gradieris; firmabo super t oculos meos. El profeta David, por Spiritu Santo fablando, a cada uno de nós dize, en el psalmo triçésimo primo, del verso dezeno, que es el que primero suso escreví. En el qual verso entiendo yo tres cosas, las cuales dizen algunos doctores philósofos que son en el alma e propia mente tuyas...» (Incluía la repetición del *thema* para aquellos que llegaban tarde a la iglesia.)
4. *divisio*: «...son éstas: entendimiento, voluntad e memoria.»;
5. *declaratio partium*: ¿«La cuales, digo, si buenas son, que traen al alma consolaçión e aluengan la vida al cuerpo, e dan le onra con pro e buena fama.»? (No está especificada.);
6. *confirmatio partis*: a) de la línea 7 a la 14, b) de la línea 15 a la 20, c) de la línea 21 a la 27;
7. *transitus o digressio*: las que comienzan con la palabra «otrossí»;
8. *correspondentia*: está implícita;
9. *unitio*: «E por ende devemos tener sin dubda que [*buenas*] obras sienpre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena volunta escoje el alma e ama el amor de Dios, por se salvar por ellas.»;
10. *clausio*: «Ca Dios, por las buenas obras que faze omne en la carrera de salvación en que anda, firma sus ojos sobre él.» y
11. *allusio*: «E esta es sentencia del verso que enpieça primero breve» (ls. 1-31, págs. 104-107). (véase representación gráfica en pag. 29)

Ullman y Beltrán están de acuerdo en que el pasaje homilético concluye con la palabra breve y, también, en que a partir de allí Juan Ruiz continúa utilizando la división tripartita lo mismo para la exposición sobre los pecados, como para el pasaje donde se cuestiona si el libro bloquea el camino de la salvación. Por otra parte, si bien es cierto que de la copla 11 a la 15 el Arcipreste habla de su libro como si fuese algo aún por hacerse y que esto da la impresión de ser un prólogo a priori, no debemos engañarnos. A partir de ahí, como en el texto en prosa, hay muchas referencias

Representación gráfica.¹⁴



14. Véase la explicación complementaria del Apéndice.

al contenido del *Libro* que claramente nos revelan algo ya realizado. Una de las características del Libro —sobre la cual Beltrán argumenta en buena medida sus primeros capítulos— es esa especie de guiño, esa gota de humor que el Arcipreste deja caer en medio o después de uno que otro mensaje árido y seco para sorprender a su escucha (o lector). Esa nota de ambigüedad propia de todo el libro, «permea» el pasaje en prosa y también el resto del prólogo.

Roberto de Basevorn destinó quince ornamentos de aplicación directa y siete extrínsecos a la forma o realización del sermón. Entre los siete últimos se encuentra la *opportuna jocoatio* o humor oportuno «que según Cicerón se consigue añadiendo algo gracioso que agrade al auditorio cuando éste parezca aburrirse; se aconseja usarlo sobre todo si los oyentes se empiezan a dormir» (Murphy, 1986, p. 360). Tiene el Arcipreste un afán por sorprender poco común. Todo su humor alcanza al lector a propósito y cuando más conviene. En las líneas 73-74 (*vid. supra*) se halla esa gota de humor a la cual Beltrán (1977, p. 65) llama armonía entre sermón y libro. Nosotros lo llamaremos «permeabilidad prologal». Así, a la par de Beltrán, no nos cabe la menor duda que el complicado juego paródico del *exemplum* de los «Griegos y Romanos» deja al espectador igualmente sorprendido, en una situación de cero en certeza, a causa, justamente, de la mezcla de chufas y veras. Dicho *exemplum* anima, por supuesto, las coplas precautorias que le siguen. Es obvio que acaba el prólogo y que el libro va empezar.

Es, pues, lamentable el mal-trato que los estudiosos del prólogo literario han dado a este primor que es el proemio del *Libro de Buena Amor*. Montoya Martínez lo tildó de «mera sarta de sentencias» (1998, p. 52), *ipse dixit*.¹⁵ Porqueras Mayo, otro ejemplo, ni siquiera lo incluye dentro del selecto grupo de prólogos medievales que consideraba como curiosas innovaciones. Éste no pudo ver sino en el prólogo a la *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio* el máximo paradigma de la permeabilidad prologal; no en sentido estructural, sino en el manejo dramático del yo. Pues, al desaparecer el poeta detrás del personaje «El Tea-

15. Creemos que con esa excusa, un poco torpe, este autor se libró de tratar en su monografía nuestro prólogo.

tro» da a entender —alegóricamente— un sentido recto y otro figurado, ambos completos: que él, Lope, era El Teatro de los Siglos de Oro o que El Teatro, simplemente, hablaba al público lector en vez de hacerlo como lo hacía en la antigüedad aquél personaje llamado *prologus* (v. p. 102).

Pero, con licencia de las autoridades, debemos recordar que en esta suerte de actitudes, el Arcipreste es pionero:

De todo instrumento *yo*, libro, só pariente:

Bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente.

Qual tú dezir quisieres, y faz punto, y, ten te;

Si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente (copla. 70).

5. De la invención retórica

Durante el siglo XII —época, sobre todo, conocida por una profunda preocupación acerca de las cuestiones referentes al método— se desarrolló en la escuela de Chartres un tipo de introducción académica que R. W. Hunt (1980, pp. 87 y 129) llamó «tipo D», basada en el *De differentiis topicis* de Boecio. Se piensa que quien desempolvó esta técnica introductiva fue Thierry de Chartres. Sin embargo, este tipo de introducción de pronto se halló favorecida por los glosadores de las artes quienes, durante la segunda mitad del siglo, empezaron a combinar el «tipo D» con otro llamado, «tipo C», que originalmente se usaba para introducir textos filosóficos. Éste, también derivaba de Boecio y su principal objeto no era otro que ayudar al estudiante a distinguir entre *ars extrinsecus e intrinsecus*. Los glosadores no tardaron en combinar una introducción general a un arte específico, como la gramática, por ejemplo, con la introducción a los libros de autores específicos que escribían sobre ese arte. Dicha distinción tuvo una variante: *de arte* (e. g. hablar sobre poesía) y *ex arte* (e.g. hacer poesía). La combinación de estas doctrinas tuvo mucho éxito en las escuelas medievales del período y solamente este prólogo especializado fue apto para introducir cualquier arte o ciencia. El esquema básico —o base tópica conocida también como *didascalica*— del nuevo

prólogo se utilizó igualmente para fijar las divisiones de cualquier ciencia, como la astronomía, por ejemplo; y no pasó mucho tiempo antes de que el «tipo C» (*vita poetae, titulus operis, intentio scribentis, materia, modus agendi [o modus tractandi], utilitas, y cui parti philosophiae supponitur*) diera forma a la enorme colección de accesus ad auctores que se conservan. También los teólogos usaron el nuevo tipo de prólogo en sus glosas bíblicas, los maestros de leyes —civiles y canónicas—, los de medicina y hasta los propios artistas en sus introducciones a otros poetas. No obstante, con la publicación de las obras de Aristóteles que no se conocían íntegramente y su posterior asimilación, un nuevo tipo de prólogo basado en las cuatro causas aristotélicas fue introducido por estos últimos, el cual fue rápidamente adoptado por los teólogos.

El número de combinaciones —bastante tupidas— que los comentaristas del siglo XII y XIII hicieron de los esquemas A, B, C y D clasificados por Hunt (1980, p. 126) son muy variadas; aunque, sin duda, fue el «tipo C» uno de los esquemas más prestigiados. Inclusive, éste llegó a reemplazar al «tipo B» (*vita, titulis operis, qualitas carminis, scribentis intentio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio*) usado generalmente para introducir las obras de Virgilio en los comentarios antiguos y algunos accesus ad auctores del siglo XII. También suplantó al «tipo B» en las introducciones a las obras de Ovidio, el único autor del que conservamos estudios exhaustivos en esta materia. Es verdaderamente lamentable que los teóricos del prólogo hispano no hayan prestado atención a la amplia gama de formas prologales que los accesus medievales tardíos a las obras de Ovidio produjeron. Copeland (1991, p. 108) también reconoce el «tipo C» como la forma más popular para los comentarios de Ovidio en los siglos siguientes. Autores como Giovanni del Virgilio en su exposición de las *Metamorfosis* titulada *Allegoriae Ovidii Metamorphoseon* en 1322-3, utiliza una mezcla, usando la terminología escolástica, de las cuatro causas aristotélicas (eficiente, material, formal y final) con el «tipo C»: *materia, intentio, finalis causa, cui parte ethicae supponitur* (Copeland, p. 108). Según Crosas López:

En Castilla el *Libro de buen amor* muestra el acceso del Arcipreste a algunas obras ovidianas. Parece que conocía *Remedia amoris* y *Ars amatoria* pero no las *Metamorfosis*. Quizá también conocía *Amores*, no sólo a través del *Pamphilus*, que imita entre las cuadernas 580-891, sino de

forma directa. No obstante, también se ha sugerido que Juan Ruiz conocía las *medievalia ovidiana* (*Pseudo-Ars amandi*, *De vetula*, *Pamphilus*, *el De amore de Andrés el Capellán*) pero no los textos originales de Ovidio. (2010, p. 80.)

Con todo, es muy probable que algunos manuscritos latinos —o vernáculos— que contenían los textos del *auctor* (Ovidio) junto con una acumulación de comentarios y paráfrasis hayan llegado a las manos de Juan Ruiz. Al observar el estudio que ha hecho Copeland sobre el prólogo del anónimo *Ovide moralisé* (1991, pp. 107-125), que data de entre 1316 y 1328, es imposible no ver el extraordinario parecido que el prólogo arciprestal guarda con relación a éste. La influencia de los prólogos académicos en la obra del Arcipreste de Hita se hace visible en el uso reiterativo de términos como «intención», por sólo citar un ejemplo. Pero, allí donde el prólogo del Buen Amor no ofrece equivalentes castellanos para los términos académicos literarios, podemos encontrar a lo largo de todo lo que aquí hemos denominado como el prólogo los motivos retóricos que por lo general corresponden a *utilitas*, *unde o causa*, *intentio*, *auctor*, *causa efficiens*, y *modus tractandi* (o *modus agendi*), muy notable en el último fragmento de la parte del prólogo escrita en prosa. Todo indica que el influjo temático reflejado en esas líneas muy bien puede provenir de los prólogos a las *Heroidas*, en donde la discusión sobre el valor moral de textos que contienen el bien y el mal estaba gobernada por la idea de la utilidad de la ejemplificación ética. Por otra parte, en esas líneas está perfectamente justificado el *modus agendi*. Aunque, por supuesto, la naturaleza y función del prólogo del *Buen Amor* podrían discutirse exclusivamente bajo los encabezados *intentio* y *utilitas*, dos lugares comunes que tienen sus orígenes en los prólogos a las compilaciones eruditas y bíblicas. Por tanto, su presencia en el prólogo de Juan Ruiz puede ser eco de una convención exegética a que apela para validar su trabajo. Es obvio, al menos para nosotros, que esa «armonía entres sermón y libro», la mezcla de chufas y veras, no refleja otra cosa que una laboriosidad integumentaria sin precedente. El *integumentum* es uno de los motivos retóricos que mejor permea su obra. Ahí tenemos la harto anotada copla 16, si hemos de traer un ejemplo; y no tanto una penetración del estilo como creía Porqueras Mayo (*vid. supra*, p. 7). Otro lugar común cuya secuencia —impresionantemente dominante— informa el prólogo del *Buen Amor* se

halla en la diferenciación entre el poder autoral divino y el humano, que quizás Juan Ruiz tomó prestado de algún comentario bíblico escolástico, la *dupplex cuasa efficiens* o la noción de Dios como primer autor. Juan Ruiz tiene en cuenta que sin la ayuda de Dios no tendrá éxito, no se trata de simples rogaciones. La disquisición teológica de las primeras líneas de la parte del prólogo escrita en prosa muestra un particular refinamiento de esta categoría. El intercambio de técnicas entre el comentario bíblico y el comentario artístico es considerable, mucho más al observar la amplia discusión que el Arcipreste de Hita lleva a cabo bajo el tema de la buena lectura (o correcta).

6. Colofón

No podríamos concluir sin llamar la atención sobre la urgencia que el acercamiento de los estudiosos del prólogo hispano, ora medieval, ora renacentista, tiene. La concepción de los prólogos medievales hispánicos tiene raíces retóricas bastante profundas y hasta ahora, que sepamos, nadie ha cavado lo suficiente como para poder medir con exactitud la extensión de sus ramificaciones literarias. Creemos, sin lugar a duda, que el estudio de esta línea de parentesco significativo puede sernos en extremo útil a la hora de examinar las posibles génesis de los prólogos hispánicos del siglo XV. Pero sobre todo para entender la transcendental reorientación que los prólogos españoles sufrieron en el Barroco. Nuestro juicio acerca de la permeabilidad del prólogo del *Libro de Buen Amor* y de la permeabilidad prologal en general, es muy distinto al que teníamos al inicio de esta investigación; ahora sabemos con certeza que su manifestación no se debe tanto a la penetración del estilo de la obra a la que acompaña, sino más bien a la recurrencia de ciertos motivos y disposiciones retóricas. El estudio de la permeabilidad permitirá en el futuro, no sólo establecer los límites del prólogo con respecto a la obra cuando estos no son muy claros, sino también desenmarañar interrogantes relacionadas con la intención autoral y el engendramiento de la obra. Esperamos que se deslienen en lo adelante una serie de investigaciones que superen por mucho nuestra pequeña aportación a este interesante campo de trabajo.

Apéndice

Cuadro 1. Esquema propuesto por Menéndez Pelayo.

- a) Una novela picaresca, de forma autobiográfica, cuyo protagonista es el mismo autor. Esta novela se dilata por todo el libro; pero a semejanza del Guadiana, anda bajo la tierra una gran parte de su curso, y con intermitencias. En los descansos de la acción, siempre desigual y tortuosa, van interpretándose los materiales siguientes:
- b) Una colección de *enxiemplos*, esto es, de fábulas y cuantos que suelen aparecer envueltos en el diálogo como aplicación y confirmación de los razonamientos;
- c) Una paráfrasis del *Arte de amar* de Ovidio;
- d) La comedia *De Vetula* del pseudo Pamphilo, imitada o más bien parafraseada, pero reducida de forma dramática a forma narrativa, no sin que resten muchos vestigios del primitivo diálogo;
- e) El poema burlesco o parodia épica de la *Batalla de Don Carnal* y de *Doña Cuaresma*, al cual siguen otros fragmentos del mismo género alegórico: el Triunfo del amor y la bellísima descripción de los meses representados en su tienda, que viene a ser como el escudo de Aquiles de esta jocosa epopeya;
- f) Varias sátiras, inspiradas unas por la musa de la indignación, como los versos sobre las propiedades del dinero; otras inocentes y festivas, como el delicioso elogio de las mujeres chicas;
- g) Una colección de poesías líricas, sagradas y profanas, en que se nota la mayor diversidad de asuntos y de formas métricas, predominando, no obstante, en lo sagrado, las cantigas y loores a Nuestra Señora; en lo profano, las *cantigas de serrana* y las *villanescas*;
- h) Varias digresiones morales y ascéticas, con toda la traza de apuntamientos que el arcipreste haría para sus sermones. Así, después de cantarnos cómo pasó de esta vida su servicial mensajera *Trotaconventos*, viene una declamación de doscientos versos sobre la muerte, y poco después otra de no menos formidable extensión sobre las armas que debe usar el cristiano para vencer al diablo, al mundo y a la carne.

Cuadro 2. Esquema General propuesto por Girón Alconchel.

- a) INTRODUCCIÓN (1-70).
- b) CUERPO NARRATIVO
 - 1) Serie de aventuras amorosas (71-180).
 - 2) Alegoría: pelea con don Amor y preceptiva amorosa (181-575).
 - 3) Serie de aventuras amorosas (576-1066).
 - 4) Alegoría: Carnal y Cuaresma (1067-1314).
 - 5) Serie de aventuras amorosas (1315-1625).
- c) CONCLUSIÓN (1626-1709).

Cuadro 3. Esquema capitular de Girón Alconchel.

- I. Preliminares: comprenden una introducción variada y la narración de las primeras aventuras amorosas (coplas 1-180).
- II. Diatriba contra don Amor y respuesta de éste en forma de arte de bien amar (coplas 181-575).
- III. Episodio de don Melón y doña Endrina: aplicación práctica de la preceptiva a morosa expuesta en II (coplas 576-949).
- IV. Aventuras de “loco amor” en la Sierra y meditación sobre la muerte de Cristo (coplas 950-1066).
- V. Batalla de don Carnal y doña Cuaresma (coplas 1067-1314).
- VI. Nuevas aventuras amorosas. Episodio de la monja Garoza: triunfo del “buen amor” y trabajo de Trotaconventos (coplas 1315-1507).
- VII. Muerte de Trotaconventos y elegía. Nuevos fracasos amorosos del protagonista (coplas 1508-1625).
- VIII. Conclusión del libro como obra de santidad y deleite (coplas 1626-1709).

CUADRO 4. Esquema para los preliminares de Gonzalo Sobejano.

En el momento primero del Libro se suceden siete pasos verdaderamente preliminares, es decir, previos al umbral de la acción dramática decisiva:

- 1) oración a Dios y a la Virgen en súplica de protección como criatura;
- 2) justificación del Libro en un racionante prólogo en prosa;
- 3) invocación a Dios en demanda de gracia particular para componer el Libro;
- 4) convocación a los oyentes;
- 5) cantigas en memoria de las alegrías o gozos de la Virgen;
- 6) preludio acerca de la alegría del Libro y su significación sutil; y
- 7) exposición del tema del Libro, el amor, mediante reflexiones sobre la condición erótica del hombre, las excelencias de la mujer, el signo venusino de muchos humanos, las noblezas del amor y la fuerza de la costumbre, y mediante relatos de aventuras amorosas malogradas por ignorancia del arte de bien amar (reflexiones y relatos en los cuales se intercalan ejemplos ilustrativos a propósito del escarmiento, las vanas promesas, el cumplimiento de los hados, y el rechazo de los falsos halagos que apartan del bien, así como cantares y trovas, todos, menos uno, anunciados y no incluidos) De la diversidad de estos preliminares no hay que hacer ponderación: amor de Dios, buen amor humano, loco amor; temas tan distintos como la alegría y la fatalidad; variedad de ejemplos narrados; pluralidad de símiles que trasponen al oyente de una esfera a otra. Más digna de atención es la consecuencia. ¿La hay en asunto, transiciones, referencias del autor, en las aventuras y sus ejemplos, en el estilo?

Explicación complementaria de la representación gráfica del «prólogo en prosa»¹⁶

El enlace por palabra, entre *prothema* y *oratio*, se da por «Judaeorum» y «Judíos»; en cuanto al de pensamiento, ocurre al dirigirse, Juan Ruiz, a Dios desde una prisión simbólica, y por lo tanto, es muy apropiado creer que el *prothema* fue originalmente un insulto al Cristo cautivo, y que una oración por su simbólica liberación, como es lógico, debió ser precedida por este insulto que, según él, ha experimentado una apreciable transformación en la tradición cristiana.¹⁷ Aparte, en contraposición al «Rex judaeorum» nos encontramos otro rey, el Faraón, quien, de acuerdo con esta transformación metafórica puede ser visto como símbolo de cautiverio. La invocación o rogación también debe estar vinculada por palabra y pensamiento con el *thema* que le sigue si vemos cómo una y otra vez el Arcipreste pide a Dios y la Virgen su gracia, su merced, su misericordia. Entonces, el Señor responde a la oración por el tema, dándole los instrumentos para ayudarse a sí mismo: «Intellectum tibi dabo».

En la oración, nos dice Ullman (1967, pp. 155 y 156), Juan Ruiz también pidió a Dios que lo liberase de la prisión donde yacía, «desta coyta tan maña» (copla 3d), ¿qué mejor respuesta pudo darle, sino diciéndole por el *thema* que le mostrará el camino de salida: «instruam te in via hac qua gradieris»? La tercera frase del tema, «firmabo super te oculos meos», responde a su petición: «Señor, tú sey conmigo, guárdame de traydores» (copla7d).

El autor cree que, de acuerdo con la retórica parenética, el predicador debe indicar con precisión el libro y el capítulo de la Escritura de donde se saca el *thema*. Se trata de una introducción por autoridad, la cual puede proceder lo mismo de algo original, de un filósofo, un poeta, alguien con autoridad, pero no por la Biblia (Murphy, 1986, p. 356). Después, viene la *thematis introductio*, donde el autor anuncia la habitual división tripartita.

Luego viene la *divisio*, en ella el Arcipreste analizará el tema sobre la base del alma que, vista desde la teoría aristotélica, es un todo virtual o

16. Como ya hemos aclarado antes, todas las citas del Libro de Buen Amor provienen de Gybbon-Monypenny [2001], como no queremos atestar el texto con citas parentéticas nos pareció lo más indicado no colocar tras cada cita en número correspondiente a la línea en «prólogo en prosa».

17. Véase la copla 1053: «pueblo porfiado/por aquesto morrá,/en captivo dado, del cual nunca saldrá/nin avrá librador» (p. 332).

potencial, y, por lo tanto, aceptable como base para la divisio. Parece ser una división hecha de acuerdo con el orden de la construcción (Ullman, 1967, p. 157). «¡Cuán apropiada es la respuesta de Dios —exclama Ullman—, su regalo para el alma que lucha debe ser examinado por medio de la trinidad analógica de san Agustín, *memoria*, *intelligentia*, y *voluntas*, ya que las potencias de los receptores por su propia naturaleza reflejan la naturaleza del Dador!» (1967, p. 157).

Ullman olvida la declaración de la partes (*declaratio partium*), no designa un pasaje para este ornato, que es el punto número seis de su lista de ornamentos, y entra directo al número 8, la confirmación o prueba de las partes (*confirmatio partis*). Según Roberto de Basevorn, la declaración de las partes consiste en mostrar las diferentes partes del thema mediante uno de estos tres modos: «(1) Mostrando las partes de un todo virtual, (2) mostrando las partes de un todo universal y (3) de alguna otra manera» (Murphy, 1096, p. 357).

De acuerdo con el esquema tripartito que el Arcipreste ha escogido, el tema se divide de la siguiente manera: (1) «Intellectum tibi dabo», (2) «et instruum te» y (3) «in via hac qua gradieris; firmabo super te oculos meos.» La prueba de las partes sigue inmediatamente a la declaración de las mismas. Ullman piensa que, por «entendimiento», Juan Ruiz entiende la capacidad del hombre para discernir entre el bien y el mal y es por eso que «conoce la ley de Dios y la guarda en el corazón: “Da mihi intellectum, et scrutabor legem tuam, et custodiam illam in toto corde meo”» (1967, p. 158). Al conocer la ley de Dios, el hombre vendrá en el temor de Él y ese temor supone el principio de toda sabiduría: «Inicium sapiencie timor Domini»; y así hasta llegar al final de la confirmación de la primera parte del tema: «Intellectum tibi dabo», por medio de la transición o digresión (*transitus*) que comienza con la palabra «otrossí». Así, vuelve al concepto del temor de Dios que va adecuado en la *confirmatio partis*: «qui timet Deum faciet bona». A continuación, para recordar a la audiencia que ha llegado al final de la primera confirmación repite la primera parte del *thema*.

Luego sigue la confirmación de la segunda parte del *thema* por medio de los conceptos del amor y el deseo: «E desque está informada e instruida el alma que se ha de salvar en el cuerpo limpio, e pienssa e ama e desea omne el buen amor de Dios e sus mandamientos.» Es decir, cuando Dios ya ha llevado a cabo su promesa de «et instruum te», el alma del hombre buscará a Dios y sus mandamientos que son el objeto de su amor: «E meditabor in mandatis tuis que dilexi.» No acaba esta *confirmatio* sin antes utilizar la coyuntura del *transitus*, que como el anterior comienza igualmente con la palabra «otrossí». Nótese que la conclusión

de esta transición: «Qui dilegitis Dominum odite malum, e çetera.», está en armonía conceptual y antítesis estilística a la primera «odite malum» y «façiet bona».

Lo que queda es confirmar la tercera parte o *razón* del *thema*: «in via hac qua gradieris; firmabo super te oculos meos.» Si el hombre, en la primera y segunda razón, ha sido dotado de entendimiento y ha aprendido los mandamientos; ahora está en su camino. «No sólo ante los ojos del Señor, que le siguen a medida que progresa —afirma Ullman—, sino también ante sus propias acciones: “Beati mortui, qui in Domino moriuntur... opera enim eorum sequuntur illos” (Apoc. 14:13)» (1967, p. 159).¹⁸

Las conexiones entre esas dos citas bíblicas son, dice Ullman (1967), el camino fijado en el *thema*, «via», «y necesariamente implícito en la confirmación de autoridad por el verbo *sequuntur*; y la identidad en este contexto te y *illos*» (p. 159). Para Ullman, además, esta conexión permite el uso de los versos de *Revelaciones*, que a su vez introduce a la idea de *opera*. Deja muy claro también que es la condición *sine qua non* de las buenas obras, el recuerdo de la enseñanzas de Dios. Y así Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, nos lleva hasta el concepto de *memoria* para poner fin la confirmación de su *thema* por medio de la cláusula: «con buena rremembraça, escoge e ama el buen amor que es el de Dios, e pone lo en la çela de la memoria por que se acuerde dello, salva el omne.», que forma antítesis con el «loco amor» de la segunda.

Esta tercera confirmación tiene su propia *transitus* que comienza: «E dize otrossí el Profeta: Tu reddes unicuique justa opera sua.»; esto conlleva al *bona-malum* antítesis de las anteriores confirmaciones, es decir, su significado último más allá de la tumba (véase, Ullman, 1967, p. 160).

La vinculación de las ideas de los tres *transitus* se llama *correspondentia*. Luego viene la unitio o unificación, que según dice Basevorn: «abarca en una unidad todo cuanto se ha dicho por separado en el desarrollo; si es posible debe mencionarse alguna autoridad que contenga verbalmente todas las proposiciones de que trata el sermón» (Murphy, 1986, p. 360). Juan Ruiz apunta que «por ende» el hombre puede salvarse a través de sus obras que se deben a la bondad almacenada en su memoria y adquirida por el entendimiento y la voluntad.

18. Ullman cita el pasaje bíblico utilizando la numeración de la Vulgata.

La *clausio* o conclusión debe acabar el sermón como lo empezó, según dice Basevorn; pues, cuanto más se parezca el final al principio, más elegante será la culminación (Véase, Murphy, 1986, p. 360). Entonces el Arcipreste nos lleva al *thema* en sí mismo con el verso que comenzó el sermón: «E esta es sentencia del verso que enpieça primero *breve*.» La palabra *breve*, explica Ullman (1967, p. 160), en latín medieval significa resumen o *curriculum viate*. Aunque Ullman no lo dice, es claro que esta última cláusula es la *allusio* o alusión, que consiste en aludir las Escrituras, pero no literalmente (Véase, Murphy, 1986, p. 360).

Referencias

- Beltrán, L. (1977). *Razones de buen amor: oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*. Madrid: Fundación March y Castalia.
- Brey Mariño, M. (1954). *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia.
- Caplan, H. (1933). Classical Rethoric and Medieval Theory of Preaching. *Speculum*, (2), 284-295.
- Charland, T. (1936) *Artes praedicandi: contribution a l'histoire de la rhétorique au Moyen Age*. Paris-Ottawa: Publication d'Études Médiévales d'Ottawa.
- Copeland, R. (1991). *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages. Academic Traditions and vernacular texts*. Cambridge University Press.
- Criado de Val, M. (1998). *Historia de Hita y su Arcipreste: vida y muerte de una villa mozárabe*. Guadalajara, España: AACHE Ediciones.
- Crosas López, F. (2010). De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura hispánica. Madrid: Editorial Dykinson.
- Deyermond, A. (2004). *The Libro de Buen Amor in England. A Tribute to Gerald Gybbon-Monypenny*. University of Manchester.
- Faluhaber, C. (1973). *Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas*. Valencia: Artes Graficas Soler.
- Fabia, F. (2010). *Les prologues de Térence*. Charleston: BiblioBazaar.
- Gilson, E. (1955). *Michel Menot et la technique du sermón médiéval*. En *Les Idées et les lettres*. Paris: J. Vrin.
- Girón Alconchel, J. L. (Ed.) (1985). *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia.
- Gybbon-Monypenny, G. B. (1962). The two versions of the LBA: the extent and nature of the author's revision. *BHS*, XXXIX, 205-221.
- _____. (Ed.) (2001). *Arcipreste de Hita, Libro de Buen Amor*. Madrid: Castalia.
- Hunt, R.W. (1980). Introductions to the "artes". En Bulsill-Hall, G.L. (Ed.) *The History of Grammar in the Middle Ages. Collected Papers* (pp. 117-

- 144). Amsterdam: John Benjamins B. V.
- Joset, J. (2004). El pensamiento de Juan Ruiz. En Toro Ceballos, F. y B. Morros Mestres (Coords.) *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»: actas del I Congreso internacional* [Versión electrónica]. Recuperado el 23, 11, 2012 de: http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/joset.htm.
- _____. (1988). Nuevas investigaciones sobre el «Libro de Buen Amor». Madrid: Cátedra.
- Kinkade, R. P. (1970). Intellectum tibi dabo...: *The Function of Free Will in the Libro de buen amor*. *BHS*, XLVII, 296-315.
- Lecoy, F. (1938). *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*. Universidad de Michigan.
- Lehmann, P. (1963). *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann.
- Menéndez Pidal, R. (1973). *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Menéndez Pelayo, M. (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*. Tomo III. Santander: C.S.I.C.
- Montoya Martínez, J. y I. de Riquer. (1998). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: UNED.
- Murphy, J. J. (1986). *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: FCE.
- Picot, E. (1886). *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*. *Romania*, XV, 358-4422.
- Porqueras Mayo, A. (1957). *El prólogo como género literario*. Madrid: C.S.I.C.
- Reyes, A. (1950). *Cuatro ingenios*. México: Espasa-Calpe.
- Sánchez, T. A. (1790). *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Tomo IV. Madrid: Antonio de Sancha.
- Sánchez, M. A. (Ed.) (1999). *Un sermonario castellano medieval*. Vol. I. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sobejano, G. (1973). *Consecuencia y diversidad en el Libro de Buen Amor*. En Criado de Val, M (Ed.). *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: SERESA.
- Ullman, P. L. (1967). *Juan Ruiz's Prologue*. *MLN*, (82), 149-170.