

# LA INSPIRACIÓN PARÓDICA DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

## La descripción de la mujer ideal

### STATUS QUAESTIONIS

El *Libro de Buen Amor*<sup>1</sup>, tratado, manual, cancionero y miscelánea; mucho se ha dicho y rebatido y aunque cada parte de su conjunto, en el curso del tiempo, ha sido analizada en el detalle, aún hoy, resulta ser un texto que fascina y seduce todos los que entran en contacto con él<sup>2</sup>.

Como resume Deyermond, uno de los más importantes progresos en la crítica del *Libro de Buen Amor*, ha sido la admisión, por parte de los estudiosos, que la parodia juega un papel fundamental en el texto del Arcipreste y, gracias a las obras pioneras de Félix Lecoy y Menéndez Pidal, se ha abierto la posibilidad de trabajar sobre esta línea<sup>3</sup>. Aunque todavía hay algunas opiniones en contra, parece que esta dirección ha sido generalmente aceptada<sup>4</sup>. Además ya no tenemos que mencionar que

- 1 Ediciones críticas del texto: Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964. Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Julio Cejador y Frauca, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- 2 La bibliografía sobre el Libro de Buen Amor es prácticamente inabarcable. En este lugar sólo recuerdo publicaciones que documentan el estado de la cuestión sobre el asunto de que me voy a ocupar.
- 3 Félix Lecoy, *Recherches sur le Libro de buen amor*, Paris, Librairie E. Droz, 1938. Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de estudios políticos, 1957. Alan Deyermond, «Some aspects of parody in the *Libro de buen amor*», *Libro de Buen Amor studies* ed. Gerald Burney Gybbon-Monypenny, London Tamesis book, 1970, p. 53.
- 4 Para una bibliografía de los estudios sobre el proceso paródico véase dentro de una nombrosa bibliografía: James Franklin J. Burke, «El juego de amor en el *Libro de buen amor*», *Actas del V congreso internacional de hispanistas*, 1977, t. 1, p. 245-253; M. R. Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13 (1959), p. 17-82; Otis Green, «On Juan Ruiz's Parody of the Canonical Hours», *Hispanic*

la parodia juega un papel fundamental en la cultura medieval porque, como sugiere Bachtin, ha encontrado un *humus* muy fértil en la cultura popular, cómica y carnavalesca de la Edad Media y del Renacimiento<sup>1</sup>.

Massimo Bonafin, haciéndose eco de los estudios de Winfried Freund, distingue dos categorías distintas en las que insertar el concepto mismo de parodia: la primera, *seria*, tiene como finalidad el criticismo y el debate y la segunda, *triviale*, el regocijo y el entretenimiento<sup>2</sup>. El texto del Arcipreste podría pertenecer a las dos clases. Bajo el escarnio, presenta una orientación constante: los motivos didácticos, parodísticos y de cualquier naturaleza, se disponen según una visión determinada que estructura la realidad expresada por la poesía.

Es evidente que la distancia temporal que nos separa de un texto repercute en la percepción que tenemos de él. La parodia amplifica los niveles y desniveles de su comprensión, puesto que en su finalidad está la de ocultar y desvelar indirectamente el texto parodiado. En efecto para un lector del siglo XIV el *Libro de Buen Amor* ofrecía seguramente diversión y deleite, puesto que « the essential requirement of parody is, of course, that the thing parodied should be familiar to the audience to whom the parody is addressed<sup>3</sup> ».

A partir de la observación de un vasto empleo de recursos expresivos que remiten al ámbito de la alusión, de la traslación semántica, de la inversión del sentido y de la polisemia es posible delinear en el texto, con precisión, una retórica de la parodia especialmente para lo que concierne los tres grandes códigos tradicionales: literario, en particular el que se

---

*Review*, 26 (1958), p. 12-34; Otis Green, « Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparison », *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), p. 63-78; Gerald Burney Gybbon-Monypenny, « Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparison » *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), p. 63-78; Pierre Le Gentil, « À propos des Cánticas de Serrana de l'Archiprêtre de Hita ». *Wort und Text: Festschrift für Fritz Schalk*, (1963), p. 133-141; Dayle Seidenspinner-Núñez, *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*, London-Los Angeles, University of California Press, 1981; John K. Walsh, « Juan Ruiz and the *mester de clerezía*: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor* », *Romance Philology*, 33, (1979-1980), p. 62-86; Anthony N. Zahareas, *The Art of Juan Ruiz, Archbishop of Hita*. Madrid, Estudios de literatura española, 1965; Jacques Joset, *Nuevas investigaciones sobre el libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988.

- 1 Michail M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 18-19.
- 2 Cfr. Massimo Bonafin, *Contesti della parodia, semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, Utet, 2001, p. 15.
- 3 Alan D. Deyermond, *Some aspects of parody [...]*, *op. cit.*, p. 55.

refiere a la literatura amorosa, eclesiástico y de la escuela escolástica. La ambigüedad y la polisemia han llegado a convertirse en aspectos comunes en el estudio del *Libro de buen amor*, normalmente puestas en relación con la posibilidad, explícitamente mencionada por Juan Ruiz, de que haya lectores diversos, capaces de interpretar la obra de manera diferente<sup>1</sup>.

#### LA BELLEZA EN LA EDAD MEDIA

Los efectos humorísticos que encontramos en la obra de Juan Ruiz proceden de una incongruencia intencionada entre estilo y asunto, del empleo de convenciones literarias, géneros y *topoi*, puestos en un escenario totalmente inapropiado. La estructura didáctica de la obra está, por eso, desmentida sistemáticamente y minada por la parodia. Las coplas 431-435 representan un ejemplo concreto del uso de estos recursos estilísticos en la descripción, poco convencional, que Don Amor nos da de la mujer ideal.

Desde la antigüedad el ideal de belleza femenino ha sido medido y evaluado según modelos estéticos diferentes, documentados por fuentes literarias e iconográficas. De este modelo se deducen los cánones, o sea, las características tópicas de la belleza. La Iglesia Católica había fundamentado ya la primera imagen femenina en las Escrituras, sobre todo el *Génesis*, donde aparece Eva como fatal prototipo de mujer primigenia sobre la que recaían todas las infamias imaginables: « Acaso suplente de la inquietante Lilith y sucesora de la terrible Pandora clásica, ella aparece como causante de todas las desgracias inherentes a la existencia humana<sup>2</sup>. ».

A partir del siglo XIII, la predicación que se desarrolla en Europa, gracias a los ordres mendicantes, incrementa la misoginia clerical que, en parte se explica por las concepciones de la Iglesia sobre la sexualidad.

- 1 Para este aspecto de la crítica me limito a remitir a la aguda síntesis de Jacques Joser, *Nuevas investigaciones [...]*, *op. cit.*, p. 67-73.
- 2 Antonio Rubiales Roldán, « La mujer ante el espejo », *Actas del II Congreso internacional Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, ed. Louise Haywood y Francisco Toro, Alcalá la Real, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2007, p. 335-340.

En cambio hay otra corriente que, al mismo tiempo, compensa esta tradición misógina: pues si Tomás de Aquino reafirmaba la sumisión de la mujer, su manifiesta inferioridad y debilidad constitutiva, por otra parte toda una antigua tradición mariana tomaba cuerpo en el siglo XII-XIII y avanzaba de nuevo de forma arrolladora. La Iglesia, ante el modelo destructivo de la mujer-Eva, propone una imagen diferente, la de la mujer-María que se refleja en los tratados y en las compilaciones de milagros de la Virgen, que se difunden rápidamente hasta el siglo XIV.

Además a partir del siglo XI la literatura francesa, en particular modo a través de la poesía de Guillaume IX, conde de Poitou y los trovadores, contribuye a la creación de un nuevo ideal de mujer: la inasequible. Trovadores, troveros y romanceros, idealizan las damas que viven en la corte, declamándose las virtudes y las cualidades y se sumiten totalmente a sus voluntad. La mujer empieza a jugar un papel fundamental en la literatura; en particular en el siglo XII el *topos* de la *descriptio puellae* se difunde tanto en la poesía latina como en el *roman courtois* de Chrétien de Troyes. Los retratos de Philomena, Enide, Soredamor, Fenice, Laudine y Blanchefleur, protagonistas femeninos de su *romans* representan a las mujeres como modelos inimitables de belleza tradicional y siguen las líneas del modelo escolástico. En efecto Edmond Faral había descubierto que las descripciones de belleza femenina medievales correspondían a un cánón señalado por los tratadistas de arte poética.

*La description du physique obéit à des lois strictes souvent précédées d'un éloge du soin donné par Dieu ou par Nature à la confection de sa créature, elle porte d'abord sur la physionomie, puis sur le corps, puis sur le prévue [...] C'est ainsi que, pour la physionomie, on examine dans l'ordre la chevelure, le front, les sourcils et l'intervalle qui les sépare, les yeux, les joues et leur teint, le nez, la bouche et les dents, le menton; pour le corps, le cou et le nuque, les épaules, les bras, les mains, la poitrine, la taille, le ventre, les jambes et les pieds. Cette théorie la laissent atteindre les textes du Moyen Âge qui fournissaient des modèles<sup>1</sup>.*

Además si comparamos los diferentes retratos de las heroínas en los textos medievales, podemos notar que todos los escritores afirman la superioridad en hermosura de sus protagonistas, casi como si fuera un

1 Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1971, p. 80.

punto de pasaje obligado en la *descriptio puellae*. Asimismo la mayoría de los autores se sirve de la personificación de Naturaleza y de Dios para crear un modelo de belleza que representa la perfección y que no puede tener iguales.

Juan Ruiz es un hombre de su tiempo, con una visión entre lo tradicional y lo innovador; su personalidad compleja muestra dos facetas, una seria y una burlesca. Como autor testimonial comparte y asume ciertos condicionantes sociales e históricos propios de su época: parte de la observación de la realidad, de la vida de la comunidad y nos lo transcribe con fidelidad y copiosidad de detalles concretos, algunos en apariencia triviales, aunque repletos de contenido. Sin embargo al mismo tiempo presenta una nueva visión de la mujer, otorgándole un papel más activo y rompiendo con los modelos medievales; además la devoción a la Virgen contribuye favorablemente a la consideración positiva en torno a su naturaleza y función.

Juan Ruiz, si bien estima a la mujer en su justa proporción, por encima del concepto que de la misma se tenía en su época, no podía, sin embargo, lanzarse en contra de una larga tradición antifeminista, que asentaba sus fundamentos en la literatura occidental y escolástica, en particular en Aristóteles y en Santo Tomás de Aquino<sup>1</sup>. Así las mujeres en la obra siempre aparecen como motivo de conquista y posterior aprendizaje en el cotejo amoroso y siguen marcadas por una mezcla de misoginia y temor, aunque la visión del autor es más benevolente que la cruda sátira del *fabliau* o la punzante agudeza de Chaucer<sup>2</sup>.

La variedad y variabilidad que son claves estructurales del *Libro de Buen Amor* difractan las aproximaciones tradicionales de la mujer y permiten al Arcipreste retratar la mujer ideal con el mismo genio que la repelente.

---

1 Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, traducción e comentario a cura dei Domenicani italiani, Bologna, ESD, 1984, p. 192-203, I, 92, art. 1-4.

2 Geoffrey Chaucer, *Canterbury tales*, edited with an introduction by A. C. Cawley, London-New York, Dent-Dutton, 1958.

## LA DESCRIPTIO PUELLAE DE JUAN RUIZ

La relación entre Don Amor y el Arcipreste protagonista y narrador puede considerarse como una dinámica de una mutua referencia paródica ya que se articula a partir de la oscilación entre la entonación austera de la invectiva y la ambigua admiración, con algún rencor, que el Arcipreste siente por las proezas amorosas de Don Amor<sup>1</sup>. En él pugnan el amante frustrado y el discípulo insatisfecho pero lleno de esperanzas. Las enseñanzas de Don Amor se revelan como un decálogo de astucias que se ofrecen mediante el *exemplum* de sus memorables hazañas.

Actualizador de las enseñanzas de Ovidio, Don Amor en su *descriptio puellae* fija las cualidades físicas visibles e invisibles que debe poseer una mujer ideal. Lo que resulta evidente es que ninguna de las dueñas descritas cumplen en su totalidad la imagen ideal, pero basta que posea algunos de los rasgos representados, para conducir al amante al enamoramiento repentino.

En las coplas 431-435, Juan Ruiz describe el arquetipo de mujer placentera, siguiendo la disposición clásica trazada por Faral, es decir de la cabeza a los pies, aunque hay unas modificaciones o adiciones que rompen drásticamente con este orden. Luis Beltrán divide la descripción en dos grupos: el primero nos informa sobre aquellas características de su figura y atributos que están a la vista de cualquiera; mientras que para poder apreciar los detalles incluidos en el segundo grupo habría que adentrarse en mayor profundidad<sup>2</sup>.

En la copla 431 tenemos los primeros consejos de Don Amor, tras apoyarse en Ovidio, sobre la búsqueda de la mujer ideal. Según Jacques Joset el *Libro de Buen Amor* «esconde en sus versos huellas de un tipo

1 Selena Simonatti, *La journée du clerc amoureux: horas y eros en el Libro de buen amor*, (cc. 372-387), Pisa, ETS, 2008, p. 50.

2 Luis Beltrán, *Razones de buen amor, oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Madrid, Castalia, 1977, p. 185. En el presente artículo sólo tomaré en consideración los rasgos físicos que se encuentran en el primer grupo. Para el análisis se hace referencia a la edición de Giorgio Chiarini: Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edizione critica a cura di Giorgio Chiarini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, p. 88-90, c. 431-435, v. 1740-1759.

femenino heredado, quizás indirectamente, del *Ars Amatoria* de Ovidio, desde luego precortés<sup>1</sup> ». Desde esta perspectiva, la mujer es antes que nada objeto de deseo y de caza por su debilidad moral, lo que no impide que el amante siga buscándola.

El Arcipreste ante que todo tiene que saber la « muger escoger<sup>2</sup> » a partir de los rasgos físicos; en primer lugar lo que tiene que buscar es la belleza. Podemos apreciar que no se trata de una belleza clásica, procedente de la tradición, sino de una belleza concreta, real e insertada en la cotidianidad: « Por encima del estatus social, la mujer que pinta el protagonista es justamente la que desea como hombre, y cuyos rasgos más sobresalientes parten del patrón medieval<sup>3</sup>. » De hecho el ideal de belleza femenino no es platónico, « sino que responde a una exigencia del ser humano<sup>4</sup> ». La mujer tiene que ser « fermosa, donosa e loçana / que no sea mucho luenga, otrosí nin enana<sup>5</sup> ». El primer hemistíquio parece seguir las líneas clásicas de la descripción de la mujer ideal, pero en el segundo se puede notar como el concepto de hermosura que presenta el autor difiere mucho del modelo tradicional<sup>6</sup>. En efecto detrás de un aparato descriptivo aparentemente canónico, están presentes unas facetas de carácter poco ortodoxo que producen un efecto irónico de descompensación estilística y temática. El poeta a través de un juego de alternancia y antítesis crea un efecto irónico que contrasta los verdaderos

- 
- 1 Jacques Joret, « El pensamiento de Juan Ruiz, Juan Ruiz », *Actas del I Congreso internacional Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, ed. Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, p. 105-128 – p. 118. La coexistencia de cortesía y misoginia dentro de la misma obra también se da en la literatura ovidiana francesa o por lo menos en el *Art d'amors* de finales del siglo XIII – principios del siglo XIV.
  - 2 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 88, c. 430, v. 1739.
  - 3 Esperanza M. Sánchez Vázquez, « La visión de lo femenino en el *Libro de buen amor*: modelos y representaciones », *Actas del II Congreso internacional Juan Ruiz Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, ed. Louise Haywood y Francisco Toro, Alcalá la Real, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2007, p. 341-362.
  - 4 Manuel Fernández Álvarez, *Casadas, monjas, ramera y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002, p. 91.
  - 5 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 88, c. 431, v. 1740-1741.
  - 6 Robert E. Curtius señala que desde la época helenística aúna belleza, nobleza, virtud y riqueza, además de vigor para los hombres. En un principio es la Naturaleza la creadora del hombre hermoso, sin embargo, después, por encima y antes que ella está Dios, como ya aparecerá en Chrétien de Troyes. En realidad según Curtius la aparición de seres bellos pertenecía al rigor clásico de la poesía cortesana. *Letteratura europea e Medioevo latino*, Firenze, La nuova Italia, 1992.

valores semánticos e ideológicos. Las oposiciones forman así parte del propio entramado poético del *Libro de Buen Amor*: acentuando el equivalente negativo se consigue el efecto cómico, a pesar de que la moda poética presentaba a la mujer como ser superior en un proceso de idealización llevado al extremo. El Arcipreste manipula las palabras hasta sacarles un partido entonces desconocido así que las mismas sugieren conceptos diferentes a los aparentes, ideas distintas e incluso contrarias a su significado estricto.

Tenemos después la segunda característica importante: la clase social de la mujer ideal a la que van adscritas la cortesía, la prudencia y la cultura. El Arcipreste protagonista bien puede jactarse que siempre buscó una « dueña mesurada »; pues su admiración tiene por objeto la mujer que obedece a los cánones de la cortesía.

El antítesis de la mujer noble es la villana, no tanto por su estatus, cuanto por su actitud ante el amor: « Si podieres non quieras amar muger villana, / que de amor non sabe, es como baüsana ». Esta referencia procede directamente de las enseñanzas de Andreas Cappellanus<sup>1</sup>. En efecto el Arcipreste niega a las villanas la habilidad para el amor por su ignorancia que las torna rígidas e inexpressivas como espantapájaros. El adjetivo *bausana* según Chiarini « stigmatizza la goffaggine di maniere della villana, la volgarità del suo erotismo brutalmente fisiologico e ignaro di raffinatezze cortesie<sup>2</sup> ».

Después de una visión rápida de la cara y la cabeza Don Amor empieza con los detalles. Primero: « Busca mujer de talle, de cabeza pequeña<sup>3</sup>. » El poeta es ambiguo pues tenemos aquí cierta imprecisión que ha llevado la crítica a interpretaciones contrapuestas sobre la palabra *talla*<sup>4</sup>.

1 Andreas Cappellanus, *De Amore*, a cura di Iolanda Insana, Milano, ES, 1992. Véase los estudios de Domenico Polloni, *Amour et Clergie: un percorso testuale da Andrea cappellano all'Arcipreste de Hita*, Bologna, Pàtron, 1995 y de Richard Burkard, *The Archiprest of Hita and the imitators of Ovid: a study in the Ovidian background of the Libro de Buen Amor*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1999.

2 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 88.

3 *Ibidem*, p. 88, c. 432, v 1744.

4 Beltrán analiza, en el detalle, la ambigüedad de la palabra « talla » y nos ofrece las diferentes interpretaciones de los mayores estudiosos del texto del Archipreste. El crítico señala que los dos manuscritos, Salamanca y Gayoso, ofrecen dos versiones ligeramente distintas. Alonso y Chiarini sobreentienden alta, alta talla; Corominas afirma que talla es probablemente estatura, mientras que Beltrán prefiere la acepción « proporción ». Luis Beltrán *Razones del buen amor*, *op. cit.*, p. 186-187.

Segundo el pelo: debe ser rubia como las heroínas de los romances cortesces, pues considerar el pelo rubio como un detalle casi imprescindible en una mujer de gran belleza es antiguo fuera y dentro de España<sup>1</sup>.

Continúa con las cejas y, que deben ser finas para formar un ángulo sobre la curva de los ojos, para que estén, como nos dice Don Amor, *en peña*. Al Arcipreste en efecto no le gustan las cejas peludas, espesas; por ejemplo cuando nos describe la serrana de la Tablada, nos informa, con desdén, que tenía las «sobrecejas anchas e mas negras que tordos<sup>2</sup>». Es interesante notar que una referencia muy parecida se encuentra en la obra teatral de Adam de la Halle, el *Jeu de la Feuillée*, donde el autor representa sus ilusiones perdidas, entre las cuales el amor por su mujer. En esta ocasión, el poeta describe su mujer ideal con un retrato muy detallado, para recordar como era su esposa en juventud. En particular modo ella tenía «Les sourchieux par sanlant avoit / Enarcans, soutieus et ligniés / de brun poil contrais de pinchel, / Pour le rewart faire plus bel<sup>3</sup>». Es interesante notar que esta no es la única referencia que conecta el retrato de la mujer ideal de Juan Ruiz con el del Adam de la Halle.

En la copla 433 sigue Don amor describiendo los ojos, las pestañas, las orejas y, alterando ligeramente el orden tradicional, continúa con el cuello para retrocedere a la nariz y concluir en la boca. El color de los ojos siempre ha tenido una importancia crucial en la literatura que celebra la belleza femenina. Es notable la admiración por los ojos claros, en particular los azules, de que hacen gala los poetas medievales y renacentistas. Pero en la descripción el Arcipreste utiliza adjetivos no convencionales «Ojos grandes, someros, pintados, reluzientes<sup>4</sup>.» Hay diferentes opiniones sobre el origen y el significado del adjetivo *reluzientes*: en su artículo «La bella de Juan ruiz tenía los ojos de hurí<sup>5</sup>» Luce López-Baralt, ya perseguida por Amérigo Castro y Dámaso Alonso, afirma que en la cultura árabe hay un rechazo por los ojos azules o verdes y,

1 Para un estudio más aprofundido véase Alice M. Colby, *The portrait in twelfth-century French narrative*, Gèneve, Droz, 1965, p. 30-35.

2 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 195, c. 1014, v. 4164.

3 Adam le Bossu, *Le jeu de la feuillée*, éd. par Ernest Langlois, Paris, champion, 1978, p. 4, v94-97.

4 *Ibidem*, p. 89, c. 433, v. 1748.

5 Luce López-Baralt, «La bella de Juan Ruiz tenía los ojos hurí», *Nueva revista de filología hispánica*, 40 (1992), t. 1, p. 73-83 – p. 73.

en cambio, hay admiración para los ojos resplandecientes o relucientes<sup>1</sup>. Este adjetivo que deriva de la palabra árabe *būr*, no tiene una traducción exacta porque « muestra el contraste del blanco purísimo de la córnea y el negro de la pupila que los hace parecer lustrosos o resplandecientes al que los mira<sup>2</sup> ». En efecto encontramos este mismo contraste en el tratado erótico árabe anónimo<sup>3</sup>.

John K. Walsh en cambio, llama la atención por primera vez sobre un caso especial de seguimiento retórico del *Alexandre* por parte del Arcipreste, que consiste en la descripción de Thalestris, la reina de las amazonas, como modelo de *descriptio puellae*<sup>4</sup>. Si confrontamos estas coplas con una sección del *Libro de Alexandre* donde se utiliza canónicamente el artificio de la *descriptio pulchritudinis*, se puede ver la clara intención paródica de Juan Ruiz<sup>5</sup>. En la descripción de Thalestris están presentes los tradicionales particulares de la belleza femenina, según los parámetros clásicos, en una secuencia que igualmente aparece en Juan Ruiz, pero alterada y descompuesta.

En realidad hay toda una antigua tradición, desde la poesía latina hasta el *romans courtois*, que presenta, en los retratos de las mujeres, los ojos como estrellas resplandecientes, sin mencionarse el color<sup>6</sup>. Además la misma referencia a los ojos que hace el Arcipreste se encuentra en el *Jeu de la Feuillée*, donde el autor declara que la mujer ideal debe tener « Si noir oeil me sanloient vair, / Sec et fendu, prest d'acointier, / Gros dessous deliés fauchiaus, / A deus petis plochons jumiaus<sup>7</sup> ».

1 Américo Castro había comparado el *Libro de buen amor* con *El Collar de la paloma*, un texto árabe del siglo XI escrito por Aben Házam, y había encontrado en la obra de Juan Ruiz muchas huellas de influjo directo hispanoárabe. Castro, en su artículo *El Libro de Buen Amor, del Arcipreste de Hita*, insiste en la relación de estructura entre *El collar* y el *Libro de buen amor* que según él « consistió en dar sentido cristiano a hábitos y temas islámicos, y así paralelo al de las construcciones mudéjares tan frecuentes en su tiempo ». Además Dámaso Alonso demuestra que la mujer ideal de Juan Ruiz sigue los cánones árabes. « La bella de Juan Ruiz, toda problemas », *De los siglos oscuros al de oro*, Madrid Gredos, 1968, p. 86-99.

2 Luce López-Baralt, « Juan Ruiz, doñeador de hembras plazerteras y arabizadas », *Autour du Libro de Buen Amor*, coordination de Rica Amran, introduction de Jaques Joset, Paris, Indigo & Côté-femmes, 2005, p. 218.

3 Luce López-Baralt, « La bella de Juan Ruiz tenía los ojos hurí », art. cité, p. 76.

4 *Libro de Alexandre*, edición de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 2007, p. 454-455 c. 1872-1878.

5 John K. Walsh, « Juan Ruiz and the mester de clerezía », art. cité, p. 67.

6 Véase Claude Luttrell, *The creation of the first Arthurian romance: a quest*, London, Edward Arnold, 1974, p. 16-17; y Alice M. Colby, *The portrait [...]*, op. cit., p. 40-43.

7 Adam le Bossu, *Le jeu de la feuillée*, op. cit., p. 5, v. 100-103.

Sigue Juan Ruiz con « las orejas pequeñas, delgadas; para'l mientes / sí á el cuello alto: atal quieren las gentes<sup>1</sup> ». Si la cabeza tenía que ser pequeña, igual proporción debían guardar las orejas. La ambigüedad se encuentra en el cuello alto, cuando el cuerpo no lo era tanto y la cabeza tampoco.

Continúa con la nariz afilada y la boca, que está analizada con particular atención: « La contempla por dentro y por fuera a lo largo de cuatro versos y medio, no escapándosele detalle, dientes, encías, labios<sup>2</sup>. ».

La nariz afilada podría también ser una reminiscencia de la estética hebrea, pero algunos han querido ver una influencia árabe o huella de los gustos musulmanes<sup>3</sup>. Alonso, es el pionero en dilucidar los problemas que parecerían aquejar las cualidades estéticas de la bella de Juan Ruiz y nos ha aleccionado en torno a los rasgos arábigos de esta mujer ideal<sup>4</sup>. Con estas afirmaciones dejó perplejos a muchos estudiosos, tales como Lecoy y Cejador que sólo reparaban en la vertiente europea, y atribuían a la descripción del autor una falta de originalidad y una grande banalidad. Alonso, gracias a la ayuda del arabista Emilio García Gómez, muestra que la descripción de los dientes apartadillos, las encías bermejas, las caderas anchas y los labios angostillos había sido celebrada en la erotología musulmana<sup>5</sup>. En efecto hay un claro contraste con la tradición literaria francesa, entonces dominante que, en las descripciones de las mujeres ideales, prefiere hablar de « dents serrées », como las *heroïnes* de Chrétien de Troyes.

Además la indagación en elementos como lo de ancheta de caderas o dientes apartadillos surge del hecho de que éstos no están en su sitio según las normas escolásticas.

Cierra esta sección de su retrato presentándonos la totalidad del rostro, limpio de imperfecciones: « La su faz sea blanca, sin pelos, clara e

1 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 89, c. 433, v. 1750-1751.

2 Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, *op. cit.*, p. 189.

3 Vicente Reynal, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Barcelona, Puvill, 1991, p. 68.

4 Dámaso Alonso, « La bella de Juan Ruiz, toda problemas », *op. cit.*, p. 86-99.

5 En particular modo Alonso, entre muchas autoridades, prefiere escoger dos obras: un libro de erotología musulmana, *Tuhfat al-'arus* [...] (Regalo de la novia [...]), escrito por al-Tichani, hacia el 1301, y otra sumamente obscena, *Kitab Ruchu' al-sayj* [...] (Libro de la vuelta del viejo [...]), escrita por al-Tifasi en el siglo XII.

lisa<sup>1</sup>. ». Otra vez asistimos a la juxtaposición de cualidades tradicionales aplicadas a la mujer ideal pero, al mismo tiempo, notamos el enfoque sobre el detalle negativo *sin pelos* que percibimos casi como una referencia animal o sea algo que pertenece a lo grotesco. Otra vez se encuentra la misma referencia en el *Jeu de la feuillée*: « Haterel poursievant derriere, / Sans poil, blanc et gros de maniere<sup>2</sup> ».

Ya Louise M. Haywood había mostrado que la polivalencia y la naturaleza grotesca del cuerpo, sus rasgos y miembros son una característica destacada de la *descriptio puellae* de Don Amor que, se ejemplifican bien con las descripciones de las serrana, el antípoda de la belleza: feas, grotescas, diabólicas, monstruosas<sup>3</sup>.

Después de la cara entramos en materia en cuanto a la talla del cuerpo que nos dice que lo mejor será estudiarlo cuando se presente poco cubierto: « Puna de aver muger que la vea sin camisa / que la talla del cuerpo te dirá; esto aguisa<sup>4</sup>. ».

En la copla siguiente el Arcipreste interrumpe la descripción para introducir en la escena a la vieja alcahueta. Según Beltrán « no era fácil acercarse a las dueñas y aun menos cuando estaban en camisa. Un enlace se hacía necesario en estos casos para conseguir la información requerida<sup>5</sup> ». Así, otra vez el Arcipreste altera el sistema del orden de las *auctoritates*.

En realidad Don Amor no promete enseñar al Arcipreste cómo seducir a una mujer bella sino « que ella te quiera en amor acoger<sup>6</sup> ». La finalidad del cortejo está revelada abiertamente desde el principio. Juan Ruiz muestra como el Arcipreste no tiene que seguir todos los preceptos que definen el perfecto amante cortés, tan declamado en la poesía o en los *romans*, siempre y sólo intento a sumitirse a las deseos de las damas.

1 *Ibidem*, p. 90, v. 1756-1757.

2 Adam le Bossu, *Le jeu de la feuillée*, *op. cit.*, p. 5, v. 126-127.

3 Louise M. Haywood, « El cuerpo grotesco en el *Libro de buen amor* », *Actas del I Congreso internacional Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, ed. Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá la Real, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, p. 441-450.

4 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 90, v. 1758-1759.

5 Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, *op. cit.*, p. 189.

6 Juan Ruiz Archipreste de Hita, *Libro de buen amor*, *op. cit.*, p. 88, c 430, v. 1738.

## CONCLUSIONES

El escarnio del código poético de la *descriptio pulchritudinis* está desarrollado de manera tan desenvuelta que amplifica mucho el efecto irónico y se construye sobre una serie de alternancias entre el detalle tradicional, como las anotaciones sobre la nariz afilada, los dientes, menudillos, eguales y bien blancos y, en general, una visión armoniosa de la figura femenina y la distorsión de la tradición, a través la introducción de particulares innovadores, cuya exposición aparece indudablemente fuera de lugar. Es evidente que siendo inconciliable con las expectativas del lector, el texto resulta ser lleno de voluntad humorística y paródica.

Además el autor utiliza referencias que proceden de diferentes tradiciones: aunque el que se atenga al patrón oriental u occidental de tal belleza, no importa en el presente caso, pues el poeta puede estar siguiendo ambos, ya que los dos influyen en él, debido a su formación y a la época en que escribe, ateniéndose a las circunstancias de la España del momento. Realiza en su obra una simbiosis original, un mestizaje particular que podría observarse en la realidad de su tiempo. Además podemos notar que ciertos rasgos físicos ya se encontraban en el *Jeu de le feuillée* de Adam de la Halle, donde se ofrece una imagen de la mujer que desidealiza por completo, haciendo uso de la hilarante parodia, la imagen típica de la dama cortés. Quizás podría existir una relación entre las dos obras ya que los dos poetas comparten el mismo intento y utilizan la misma técnica paródica.

El *Libro de buen amor* tiene una gran fuerza innovadora y deseo de regeneración literaria. La parodia se hace cargo de un papel fundamental en la evolución del sistema de los géneros literarios, pues poniendo en crisis un cánón tradicionalmente aceptado y compartido a través de la asunción de un punto de vista alternativo, genera nueva literatura y abre un paréntesis inesperado, en una dimensión unilateral. Sin embargo al mismo tiempo por el hecho de que toma a modelo una obra ya canonizada, la parodia actúa como una forma de conservación del texto existente al cual aplica una relativización desacralizadora, demistificada o ridiculizante que concurre a la instauración de un sistema diferente y contrapuesto<sup>1</sup>.

---

1 Cfr. Massimo Bonafin, *Contesti della parodia*, op. cit., p. 34.

La operación de transfiguración paródica activa así dos movimientos paralelos y convergentes; poniendo en el foco de atención el estereotipo de un principio o una institución, principalmente a través de su reformulación crítica, se genera también una renovación de la tradición y una lectura inédita de un cánón que hasta entonces nunca se había puesto en discusión.

Lara QUARTI  
Université de Vérone-Poitiers