

# El Libro de Buen Amor y la tradición popular de la risa

Autor(en): **Sánchez Montes, María José**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 0

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047338>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## El *Libro de Buen Amor* y la tradición popular de la risa.

María José Sánchez Montes

Universidad de Granada

El *Libro de Buen Amor*, puntualizaba Alan Deyermond hace más de una década en la revista *Insula*, «es la más difícil de las obras maestras de la Edad Media castellana» por su contenido tan heterogéneo, su carencia de causalidad y unidad, su autobiografismo aparente y su ambigüedad (Deyermond, 1987: 39). Como tal no sólo ha sido objeto de innumerables estudios en el pasado, sino que continúa dando lugar a las más diversas aproximaciones, tanto en lo que respecta a aspectos particulares del texto como a la obra en su conjunto. Esta aproximación se enmarca dentro de las segundas y pretende ser un nuevo acercamiento a este texto a la luz de las ideas que Bajtín vierte en su libro sobre Rabelais, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais*<sup>1</sup>.

López Estrada, refiriéndose al desajuste evidente entre la literatura festiva medieval conservada y la considerada seria, grave, que ha llegado hasta nosotros, afirma que «un planteamiento adecuado de la historia de la literatura requiere llenar este hueco

---

©Boletín Hispánico Helvético, volumen 0 (primavera-otoño 2002).

<sup>1</sup> La edición utilizada es la traducción al español de Julio Forcat y César Conroy, publicada en Barral Editores en 1974.

con el conocimiento y el estudio de las manifestaciones festivas, en la medida en que sea posible» y considera que «el ejemplo capital es el caso del *Libro de Buen Amor*» (López Estrada, 1989: 63). Mediante estas líneas, por tanto, no pretendo otra cosa que mostrar los motivos por los que, en mi opinión, el *Libro de Buen Amor* puede ser considerado un texto que se enmarca dentro de la tradición de la risa medieval, cuestión que, siguiendo la teoría bajtiniana en torno a este aspecto, podría incluso ofrecer una vía alternativa a las ya planteadas respecto a alguno de los asuntos más debatidos del *Libro*, como pueda ser su notable ambivalencia.

Bajtín, a lo largo de la introducción del volumen que dedica a Rabelais, se plantea «los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y Renacimiento, discernir sus dimensiones y definir previamente sus rasgos originales» (Bajtín, 1974: 9). En este sentido una de las cuestiones que más preocupan al pensador ruso es el estudio de las formas populares de la risa, por carecer, bajo su punto de vista, de un estudio en profundidad y haber sido excluidas, junto con la plaza pública y el humor, del concepto de carácter popular y de folklore que formulase la tradición romántica (id.: 9). Dentro de las manifestaciones de esa cultura que se dispone a analizar, Bajtín encuentra tres grandes categorías «que reflejan un mismo aspecto cómico del mundo»: la primera engloba las formas y rituales del espectáculo; la segunda, las obras cómicas verbales; y en último lugar, el vocabulario familiar y grosero (id.: 9).

En la sociedad medieval el carnaval, la risa, lo cómico, ocupan un lugar destacado en la vida del hombre por ser formas de expresión de su cosmovisión y de la cultura popular, que a su vez se traducen en la posibilidad de establecer una alternativa, un segundo mundo, a la oficialidad medieval (id.: 11-13). Pertenecen estas formas a la vida cotidiana, se encuentran libres de todo dogmatismo religioso y su ley, única bajo la cual se puede vivir, se fundamenta en la libertad. Están, además, relacionadas con el espectáculo teatral, aunque su lugar preciso se encuentra en la frontera entre el arte y la vida, por cuanto el juego se transforma en vida real.

La idea de renacimiento y renovación universales componen para Bajtín la esencia misma del carnaval y mientras que la fiesta y la risa son sus rasgos fundamentales, para él la primera no tiene que ver únicamente con los momentos de descanso, sino que se encuentra ligada a periodos de transformación, de cambio y de crisis, y constituye la garantía de la renovación. Mediante la posibilidad temporal de esta segunda vida, el pueblo penetra en «el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia» (id.: 15), se abolen las jerarquías y aparece un nuevo tipo de comunicación, de lenguaje, cuyas formas están «impregnadas del lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes» (id.: 16). La parodia se convierte entonces en elemento fundamental de este lenguaje, una parodia que como la risa carnalesca es ambivalente, «alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez» (id.: 17).

Es fundamental en toda la teoría bajtiniana sobre el carnaval y la risa popular lo que él denomina *realismo grotesco*, formado por imágenes que se refieren a la vida material y corporal, herencia de la cultura cómica popular, cuya concepción estética propia y diferente de la de los siglos posteriores a partir del clasicismo se puede resumir en la forma utópica de la fiesta. El término grotesco procede del italiano *grotta* y se aplicó a unas pinturas ornamentales descubiertas en las excavaciones realizadas en las Termas de Tito en el siglo XV, que se caracterizaban por jugar de un modo tal con las figuras, que las fronteras entre las formas naturales, animales y humanas desaparecían por carecer en ellas de estatismo y de definición acabada (id.: 35). Bajtín parte del origen del término, de las características de esta ornamentación, para definir lo que él entiende por *realismo grotesco*, y así, destaca en primer lugar que entre sus características podemos encontrar la unión, bajo la forma universal de la fiesta de lo material y lo corporal, entendidos ambos, por tanto, como principios indisolubles, universales y populares. No se trata sin embargo de una concepción corporal que tenga que ver con un «ser biológico aislado o un individuo económico privado» (id.: 24) y, por tanto,

no está relacionado con el concepto de cuerpo individual burgués, instituido cuando se establece socialmente el concepto de sujeto que se ha perpetuado hasta nuestros días, sino que Bajtín se refiere a esta corporalidad, a esta materialidad mediante el término «pueblo» por ser relevante en este sentido el colectivo social en lugar del sujeto individual. Sin embargo, como señala Guriévich<sup>2</sup>, no es que la sociedad medieval careciese de individualidad, ni que el individuo se hallase totalmente absorbido por su grupo social, sino que «no conocía esa individualización que se alimenta de la ilusión de su total autonomía y de su soberanía con respecto a la sociedad» (Guriévich, 1990: 322).

Las imágenes de lo *grotesco*, además, son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia, lo que confiere a este concepto un carácter alegre y festivo, que se manifiesta mediante ese cuerpo colectivo, genérico y popular del que hemos hablado. Sin embargo, es la degradación el rasgo que para Bajtín sobresale de manera notable en la imagen grotesca, es decir, la vulgarización de lo elevado y espiritual transferido al plano de lo material y corporal, aspecto éste que a su vez se conecta con la risa precisamente por su capacidad de materializar y degradar (Bajtín, 1974: 24). Por último, otro aspecto destacable para nuestro crítico, en lo que se refiere al *realismo grotesco*, es la ambivalencia. Implícita también en la degradación, su valor es positivo y regenerador por cuanto «cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento» (id.: 25).

De toda esta concepción surge lo inferior como comienzo y punto de partida, la risa como regeneración, negación y afirmación a la vez, sin el «carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora» (id.: 26) cuya intención destructiva fundamenta este concepto a partir sobre todo del Romanticismo. En definitiva, lo que diferencia lo *grotesco* medieval y renacentista del que aparece en el Romanticismo y Modernismo es, en palabras de Bajtín, su *realismo*, entendiendo realismo como evolución,

---

<sup>2</sup> Las teorías de Bajtín, sobre todo las relacionadas con el concepto de cronotopo son base del razonamiento de su libro *Las categorías de la cultura medieval*.

crecimiento e imperfección, es decir, una manera de entenderlo en la que se prescinde de toda degeneración estática de la que el concepto de *grotesco* romántico está repleto por haber acabado con su ambivalencia y su naturaleza dual (id.: 52-53).

Cuatro han sido los temas fundamentales de estudio en cuanto al *Libro de Buen Amor* se refiere, «the unity of the work, its sources, the autobiographical frame, and the intention of his author» (Seidenspinner-Núñez, 1981: 1). A lo largo de estas páginas, nos referiremos en cierto sentido al primer aspecto, la unidad de la obra, y al último, la intención de su autor.

Por lo que respecta al último mucha ha sido la especulación y así Roger M. Walker señala que «the most puzzling feature of the *Libro de Buen Amor* is its apparent dualism of attitude. [...] Because the Archpriest expresses himself with equal vigour on the subject of the joys of love and on the dangers of sin, many different and conflicting interpretations of his book have been advanced» (Walker, 1970: 231). Esta cuestión es también destacada por Dayle Seidenspinner-Núñez, que se plantea si el tono de pasajes como el sermón del prólogo, la pelea con Don Amor y el lamento por Trotaconventos puede considerarse serio o irónico, cuestión ante la que concluye que «many if not most sections of the *Libro* can be legitimately be argued both ways» (Seidenspinner-Núñez, 1981: 59). La voz narradora del *Libro*, como hemos visto señalado por un buen número de críticos, se expresa a lo largo de todo el texto con notable ambigüedad, en primer lugar en lo que respecta al propósito del mismo.

Así al comienzo podemos leer<sup>3</sup>:

E desque está informada e instruida el alma que se ha  
de salvar en el cuerpo limpio e piensa e ama e desea omne  
el Buen Amor de Dios e sus mandamientos. (...)

E otrosí desecha e aborresçe el alma el pecado del amor loco  
d'este mundo (24-1),

---

<sup>3</sup> Todas las citas al LBA son de la edición de Jauralde & Sevilla (1988).

por lo que el *Libro* aparece ante nuestros ojos como instrumento para mostrar a la naturaleza humana, *más aparejada e inclinada es al mal que al bien e a pecado que a bien* (40-1), el camino del *Buen Amor*, el de Dios, y abandonar el *loco amor* unido, sin embargo, al pecado.

Unas líneas más adelante se nos explican los medios utilizados para tal propósito:

fiz esta chica escriptura en memoria de bien e compuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías (e) sotilezas engañosas del loco amor del mundo que usan algunos para pecar (22-25),

y aunque justifica su método más adelante al señalar:

las palabras sirven a la inteñió(n) e non la intençió(n) a las palabras. E Dios sabe que la mi intención no fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir (20-23),

tan sólo un momento antes ha dicho:

empero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello (9-11).

En definitiva, mientras el Arcipreste continúa refiriéndose a los motivos que le han llevado a la composición del *Libro*, sus comentarios oscilan desde los que podríamos considerar próximos a la moral religiosa, a aquellos en los que, por el propio material del que ha hecho uso, queda abierta la posibilidad para los receptores de hacer un uso diverso del mismo:

en general a todos fabla la escriptura:  
los cuerdos, con buen sesso, entenderán la cordura;  
los mançebos livianos guárdense de locura,  
escoja lo mejor el de buena ventura (estr. 67).

Pero esta contradicción, o llamémosla mejor ambivalencia, que se manifiesta entre las intenciones del *Libro de Buen Amor* y el

propio contenido del texto, se hace evidente incluso desde el propio título. Si atendemos a lo que se nos dice al comienzo del mismo, podemos pensar que éste está vinculado al amor de Dios, al que denomina *Buen Amor, el Buen Amor de Dios e sus mandamientos* (26), opuesto al *loco amor del mundo que usan algunos para pecar* (24-25) y, por tanto, podría llevarnos a suponer que el *Libro* va a describir el modo de conseguirlo, mientras que por el contrario el texto, unas páginas más adelante, aparece lleno de ejemplos de signo contrario, pues lo que fundamentalmente allí se narra no es otra cosa que una serie de aventuras amorosas que se resuelven con mayor o menor éxito, según el caso, y que están protagonizadas por lo general por la voz narrativa, que asimismo vuelve a dar un quiebro para explicar aquello que a nuestros ojos podría, y así ha sido en ocasiones, parecer contradictorio:

E yo como soy omne como otro, pecador,  
ove de las mugeres a las vezes grand amor;  
provar omne las cosas non es por ende peor,  
e saber bien e mal, e usar lo mejor (estr. 76).

Sin embargo, en el fragmento que dedica a la alcahueta se vuelve a hacer referencia al título, pero esta vez el signo del comentario es distinto: ya no lo relaciona con el *Buen Amor* de Dios, sino con el del mundo, y así cuando Trotaconventos dice:

Nunca diga(de)s nomb(r)e malo nin de fealdat,  
llamatme «Buen Amor» e faré yo lealtat,  
ca de buena palabra págase la vezindat,  
el buen dezir non cuesta más que la nesçedat (estr. 932),

el Arcipreste continúa:

por amor de la vieja e por dezir razón,  
«Buen Amor» dixen al libro e a ella toda saçon (estr. 933),

y de ese modo el *Buen Amor* queda ahora vinculado al amor terrenal que versos antes había llamado loco amor.

Ejemplos estos de esa doble faz de la que hace gala el Arcipreste son los que han llevado a la crítica a centrarse de manera no del

todo fructífera en el debate surgido a partir de la discusión en torno a la intención de su autor. Personalmente no quisiera entrar en él, puesto que considero que quizá sería interesante mirar esta cuestión desde otro lugar y plantearla, si fuese posible, no como un hecho aislado y aislable del resto de elementos del propio *Libro*, sino como un elemento constituyente de una visión de conjunto, que tendría que ver con lo que Bajtín define como *realismo grotesco*.

Enfrentar esta cuestión como una posibilidad excluyente nos alejaría quizá de una concepción del mundo que, según la opinión de Bajtín, no deja lugar a esta dicotomía, sino que por el contrario la integraría en su propia cosmovisión, es decir, sería el resultado de lo que Javier Huerta Calvo denomina «bifrontismo, es decir, la capacidad del hombre medieval para acoger y conciliar dos cosmovisiones distintas e, incluso, contrapuestas» (1989: 24). En definitiva, bajo mi punto de vista es la naturaleza carnavalesca del texto la que lleva aparejada esta ambivalencia que, como veremos, se manifiesta en otras ocasiones y que va asociada a otras características de las que Bajtín atribuye a la *imagen grotesca*; por tanto, es el hecho de pertenecer a toda esta tradición descrita en la teoría bajtiniana lo que posibilita y justifica precisamente esta ambigüedad. Como dice Guriévich, «la cultura medieval se presenta constantemente ante nosotros como una combinación de oposiciones que puede parecernos imposible» (1990: 31). Sin embargo, esta ambivalencia, como digo, no se encontraría aislada, sino que por el contrario forma parte de una visión del mundo que, definida por Bajtín, va asociada también a la risa y la parodia, curiosamente esta última, una de las cuestiones más abundantemente tratadas en lo que se refiere a la crítica del *Libro de Buen Amor* y a la que nos referiremos más adelante.

Continuando con las características de la imagen grotesca a lo largo del *Libro de Buen Amor*, se puede decir que se manifiesta la voz narradora también de modo ambivalente y ambiguo en sus comentarios respecto al amor, y así, aunque en la disputa con Don Amor se dirigen a él en los siguientes términos:

Los que te non provaron en buen día naçieron,

folgaron sin cuidado, nunca entristecieron,  
desque a ti fallaron, todo su bien perdieron (estr. 198),

hemos podido leer, sin embargo, unos versos antes, precisamente en un fragmento titulado «De cómo todas las cosas del mundo son vanidat, si non amar a Dios»:

si Dios cuando formó el omne entendiera  
que era mala cosa la muger, non la diera  
al omne por compañera nin d'él non la feziera;  
si para bien non fuera, tan noble non saliera (estr. 96).

Además, Bajtín hace referencia a la fiesta y a la degradación como formas también de lo *grotesco*, de las cuales podemos encontrar marcas en varios pasajes del *Libro*. Al comienzo de la Pelea con don Amor, concretamente desde la estrofa 372 a la 387, podemos encontrar notas de ambas, puesto que en este fragmento, que podríamos considerar en principio como serio, no se hace otra cosa que relatar los devaneos amorosos del Arcipreste, basándose en la división del tiempo que se hacía en el ámbito eclesiástico mediante las horas canónicas, de cuyos rezos incluso se citan fragmentos que, además, consiguen crear una atmósfera que bien se puede relacionar con este elemento festivo y degradante del que hablamos, por cuanto el autor lleva a cabo, en palabras de Bajtín, «la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto» (1974: 24):

Rezas muy bien las oras con garçones golfines,  
cum his qui oderunt paçem fasta que el salterio afines;  
diçes: Ecce quam bonum con sonajas e baçines,  
in notibus estolite, después vas a matines. (estr. 374)<sup>4</sup>

Do tu amiga mora comienças a levantar,

---

<sup>4</sup> En las notas a pié de página de la edición de Jauralde & Sevilla (1988) se da noticia de los rezos a los que pertenecen las citas en latín. Se aportan, además, algunas de las interpretaciones en torno a su significado en este contexto.

domine labia mea en alta boz a cantar,  
primo dierum onium los estormentos tocar,  
nostras preçes audiat a fázeslos despertar. (estr. 375).

Por otro lado, en el fragmento «De cómo clérigos e legos e flaires e mo(n)jas e dueñas e joglares salieron a recibir a don Amor»(p. 376), concretamente entre las estrofas 1236 y 1241, se vuelve a hacer uso de los rezos litúrgicos con la misma doble intención paródica, esta vez para referirse al recibimiento que tras la Cuaresma se le hace a Don Amor:

Órdenes de Çistel, con las de Sant Benito,  
la Orden de Cruzniego con su abat bendito;  
cuantas órdenes son no las puse en escripto.  
Venite, exultemus!, cantan en alto grito (estr. 1236).

A lo largo de esos versos se produce un efecto que no hemos de considerar destructivo: al contrario, gracias a esa ambivalencia entendida en el sentido bajtiniano, el Arcipreste no trata de destruir un determinado concepto de la vida religiosa, sino mostrar su otro lado, reirse de él, entendiendo esta risa precisamente como garantía de su capacidad regeneradora y, por tanto, surge como «compatible con las partes en que el autor se manifiesta amonestador del vicio y del pecado» (López Estrada, 1989: 91).

Otros fragmentos que sin duda pueden ser considerados como igualmente festivos y degradantes son aquellos que dedica a las aventuras con las serranas en los que, a diferencia de la idealización de la figura femenina llevada a cabo por la tradición del amor cortés, se nos presenta una mujer que ha invertido su papel respecto al hombre y cuya «belleza» ahora es descrita del siguiente modo:

Nunca desde que nascí pasé tan grand peligro  
de frío; al pie del puerto falleme con vestiglo,  
la más grande fantasma que vi en este siglo:  
yeguariza, trifuda, talla de mal çeñiglo (estr. 1008).

Como señala Seidenspinner-Núñez, «much of the inherent humor of the adventures derives from reversal, for in the mountain encounters the hunter of previous adventures becomes the hunted and the victim becomes the victor» (1981: 65), y así podemos leer:

sus miembros e su talla non son para callar,  
ca bien creed que era grand yegua cavallar;  
quien con ella luchase non se podría bien fallar,  
si ella non quisiese non la podría aballar (vv. 1010).

Además, la conquista, que en el caso del protagonista tiene menos que ver con el corazón que con su estado general, en el caso de la primera (*e, por Dios, dame posada, que el frío me atierra* (estr. 955)), con el estómago en la segunda (*par Dios, dixé yo, amiga más querría almorzar* [estr. 982]), o con la búsqueda de cobijo en la cuarta (*roguél' que me quisiese ese día dar posada* [estr. 1009]), se convierte, como en el caso de la segunda, en un combate en lugar de una cuestión amorosa:

Derribóme cuesta ayuso e caí estordido;  
allí prové que era mal golpe el del oído;  
«¡Confonda Dios», dixé yo, «cigüña en el exido  
que de tal guisa coje cigoñinos en nido!» (estr. 978).

Pasajes de festividad también evidente son los que se refieren a la pelea de Don Carnal y Doña Cuaresma y el recibimiento de Don Amor y Don Carnal, que en palabras de López Estrada «hacía reír a todos, tanto por el juego verbal que implicaba el uso profano de los elementos sagrados, como por la denuncia implícita de los pecados que mostraba, objeto de risas en tanto que denuncia pública de los mismos» (1989: 97). Ambos gozan de un elevado componente carnavalesco y nos trasladan a un espacio en el que se produce un enfrentamiento entre la contención, sexual y culinaria, y la lujuria y la gula, representantes, por cierto, de todo aquello opuesto al *Buen Amor*. La Cuaresma solicita al Arcipreste que sea él el que presente sus credenciales a Don Carnal, que acude al desafío del siguiente modo:

pusso en la delantera muchos buenos peones:  
gallinas e perdizes, conejos e capones,  
ánades e lavancos e gordos ansarones  
fazían su alarde çerca de los tizones (Estr. 1082).

En las estrofas siguientes continúa enumerando todos los componentes de su ejército: *çeçinas, costados de carnero, piernas de puerco fresco, las puestas de la vaca, lechones e cabritos, faisanes, pavones, el javalí, la liebre, el cabrón montés, el buey, Don Toçino*, que tras copiosa cena son sorprendidos por el «ejército» de Doña Cuaresma, formado por puerros, sardinas, jibias, truchas, camarones, cazones, etc. y se nos narra el episodio como si de una batalla sacada de un cantar de gesta se tratase, donde los ejércitos enfrentados están compuestos por estos manjares y ataviados para la lucha con los más variados utensilios de cocina:

eran muy bien labradas, templadas e bien finas,  
ollas de puro cobre traían por capellinas,  
por adáragas calderas, sartenes e cozinias;  
real de tan grand preçio non tenían las sardinas (estr. 1087).

Por último, en el fragmento del lamento por Trotaconventos la ambigüedad se manifiesta tras toda una muestra de dolor por su fallecimiento, dirigida en términos ciertamente vehementes a la Muerte, donde en los últimos versos introduce un comentario que no se adecuía al tono que se ha venido utilizando, pero que encaja perfectamente con esta concepción del mundo de la que vengo hablando, y así dice:

Dueñas, non me rebtedes nin me digades moçuelo,  
que si a vos sirviera, vos avríades d'ella duelo,  
lloraríedes por ella, por su sutil anzuelo,  
que (a) cuantas siguía, todas ivan por el suelo.  
Alta muger nin baxa, ençerrada nin ascondida,  
non se le detenía do fazía debatida;  
non sé omne nin dueña que tal oviese perdida  
que non tomase tristeza e pesar sin medida (estr. 1573-1574).

En resumen, a lo largo de todo el *Libro* la ambigüedad asociada a la degradación y a la fiesta se hace patente. En lo que respecta al amor, núcleo estructurador de él, por un lado se nos dice que su propósito es mostrar los caminos para lograr el *Buen Amor*, de Dios, mientras que, por otro, todo el *Libro* está plagado de historias precisamente de *loco amor* carnal. La incompreensión de esta ambigüedad en el *Libro* es exponente de la propia incompreensión de la Edad Media, tal y como pone de manifiesto Guriévich (1990: 32), en tanto no se trata desde mi punto de vista de que, como señala Roger Walker, Juan Ruiz esté dramatizando «the very real conflict between his sensuality and his religious beliefs» (1970: 232), sino que está introduciendo la risa, a cuya tradición pertenece, a lo largo de todo el texto. Esta risa manifestada de diversos modos y en distintos momentos no es en absoluto degradante y grotesca en el sentido que toma el término *grotesco* a partir del Romanticismo, donde «no queda nada de ese sentido ambivalente y regenerador, sino la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro» (Bajtín, 1974: 31). Se trata de la misma risa regeneradora a la que se refiere Bajtín en su texto sobre Rabelais, que ofrece un segundo mundo alternativo al oficial, que no niega éste, pero al que añade una visión desde otro ángulo del mismo, que no invalida la primera, sino que la muestra en toda su dimensión. En este texto Juan Ruiz no ofrece una mirada negativa hacia la oficialidad ni al código moral religioso de su época, ni a las tradiciones que constituyen la base de su parodia, sino que convierte el texto en un guiño al receptor, al que ofrece una visión global del mundo y con ella la posibilidad de elegir:

De todos los instrumentos yo, libro, so pariente;  
bien o mal, cual puntares, tal diré ciertamente;  
cual tú dezir quisieres, y faz punto y tente;  
si me puntar sopieres siempre me avrás en miente (estr. 70).

Pero, como decíamos, la cuestión de la ambigüedad en mi opinión no es una cuestión aislada, sino que forma parte de una idea del mundo entre cuyas manifestaciones también se encuentra la parodia como procedimiento, una forma más de mostrar la

degradación, corporización y vulgarización ligadas a la risa característica del *realismo grotesco* (Bajtín, 1974: 25).

Fue el profesor Deyermond, investigador imprescindible de la literatura medieval de la Península y cuya faceta como maestro e impulsor de nuevas vías para el estudio de esta literatura en general, y en particular del *Libro de Buen Amor*, quiero destacar aquí, uno de los que han impulsado el estudio de la parodia. Así en 1970 (Deyermond, 1970) el ilustre hispanista publicaba su estudio sobre la parodia en el *Libro de Buen Amor*, en el que, si bien no tenía en consideración las teorías bajtinianas, poco difundidas en ese momento, subrayaba la importancia de este procedimiento. Señalaba el hispanista inglés que «parody, like any literary category, overlaps other categories. Much parody is also satirical, and much is also ironic, but this means simply that parody may be used for a variety of purposes» (1970: 55), cuestión que no lo acercaba a las teorías bajtinianas, ya que el pensamiento de Bajtín en torno a la parodia durante el periodo medieval engloba una concepción de la misma que tiene que ver con una idea de la risa que no es irónica ni satírica, no es estática ni destructiva, sino que expresa una concepción del mundo y una significación «positiva, regeneradora, creadora, lo que la separa de las teorías y filosofías de la risa posteriores (...) que acentúan preferentemente sus funciones denigrantes» (Bajtín, 1974: 69). Sin embargo, a pesar de que esto no quedase patente en su idea sobre la parodia, Deyermond abría este camino con un estudio ciertamente interesante al poner de manifiesto el uso sistemático de este procedimiento en el *Libro de Buen Amor* y rastrear las tradiciones que se veían afectadas por estos paralelos burlescos.

Años más tarde, además, en el artículo ya citado publicado en *Ínsula* (1987), se hacía eco de la utilidad para el análisis del *Libro de Buen Amor* de las teorías bajtinianas, a las que él mismo relacionaba con la parodia<sup>5</sup>. Alan Deyermond señala como fragmentos paródicos, además de un buen número de lo que él llama «incidental parodies» (1970: 67), el prólogo en prosa, la

---

<sup>5</sup> Seidenspinner-Núñez en el artículo citado en la bibliografía (1981) también conecta la parodia con las teorías bajtinianas.

disputa entre griegos y romanos, el pleito entre el lobo y la raposa, el episodio de las horas canónicas, los episodios de las serranas, la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma y el lamento por Trotaconventos, a los que páginas antes me he venido refiriendo.

En opinión de Deyermond, «parody is not confined to some episodes but is, in some sense (there is, as yet, no agreement on detail), a central feature of Juan Ruiz's art» (1970: 53), comentario que afianza la idea de que el *Libro* puede ser considerado exponente en lengua castellana de lo que Bajtín llama literatura carnavalesca. A lo largo de estas páginas hemos visto cómo las diversas características que Bajtín atribuye al *realismo grotesco*, es decir, la ambivalencia, la degradación, el clima de la fiesta y por supuesto la risa y con ella la parodia, se van manifestando a lo largo del texto de un modo u otro. Así hemos visto ambigüedad entre la intención primera del texto y el contenido del mismo en los comentarios respecto al amor, en el lamento por la muerte de Trotaconventos; fiesta y degradación en el fragmento llamado de las horas canónicas, en los episodios de las serranas, en el enfrentamiento entre Don Carnal y Doña Cuaresma y en el recibimiento del primero y Don Amor. En todos ellos, aunque uno de los tres elementos predomine sobre el resto, se encuentran asociados, puesto que no se pueden entender los uno sin los otros. Esa es la razón por la que no podemos decir que se trata de un texto por una parte paródico, por otra ambiguo, etc., no, el *Libro de Buen Amor* no está meramente constituido por un conjunto de parodias de una determinada tradición, ni la ambigüedad es un hecho aislado, sino que ellas, la parodia, la ambivalencia, la fiesta, la risa, todas son facetas de una misma intención, de una misma tradición, que según lo que Juan Ruiz esté tratando, se manifiesta de un modo u otro, y que no es otra que la tradición del *realismo grotesco* cuyo clima de fiesta es el que recorre todo el texto.

Lo que el *Libro de Buen Amor* lleva a cabo es precisamente aquello que Bajtín considera como la función de lo *grotesco*, es decir «permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales del mundo,

[...] mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo» (1974: 37).

Así considero que se puede afirmar que su unidad reside precisamente en la capacidad de ser exponente de esta tradición en la que la risa, la parodia, lo *grotesco* en definitiva y su cosmovisión aportan unidad al *Libro*, lo que permite subrayar que se trata de un texto carnavalesco en su conjunto y constituye uno de los mejores ejemplos de este tipo de literatura en la tradición peninsular.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat & César Conroy (Barcelona: Barral Editores).
- DEYERMOND, Alan D., 1970. 'Some Aspects of Parody in the Libro de Buen Amor' en *Libro de Buen Amor Studies*, en Gybbon-Monypenny 1970: 53-78.
- \_\_\_\_\_, 1987. 'El libro de Buen Amor a la luz de las recientes tendencias críticas', *Ínsula*, 448-449, julio-agosto: 39-40.
- \_\_\_\_\_, 1991. *Historia y crítica de la literatura española. 1/1: Edad Media. Primer Suplemento*, ed. Francisco Rico (Barcelona: Crítica).
- HUERTA CALVO, Javier, ed., 1989. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (Barcelona: Ediciones del Serbal).
- HUERTA CALVO, Javier, 1989. 'Lo carnavalesco como categoría poética en la teoría literaria de Mijaíl Bajtín', en Huerta Calvo 1989: 13-31.
- JURALDE, Pablo & Florencio SEVILLA, ed., 1988. *Libro de Buen Amor*, (Barcelona: PPU).
- JOSET, Jacques, 1988. *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de Buen Amor»*, (Madrid: Cátedra).
- GREEN, Otis H., 1979. *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «el Cid» hasta Calderón*, (Madrid: Gredos).
- GURIÉVICH, Arón H., 1990. *Las categorías de la cultura medieval*, (Madrid: Taurus).
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., ed., 1970. *Libro de Buen Amor Studies*, (London: Tamesis).
- LAURENCE, Kemlin M., 1970. 'The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition' en Gybbon-Monypenny 1970: 159-176.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco, 1989. 'Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana' en Huerta Calvo 1989: 63-117.
- NAYLOR, E. W., GYBBON-MONYPENNY, G. B. y DEYERMOND, A. D., 1978-79. 'Bibliography of the *Libro de Buen Amor* since 1973' C, 7: 123-135.
- SANCHEZ MONTES, María José, 1997. 'Lo grotesco en el 'Libro de Buen Amor': una aproximación bajtiniana', en 'Quien Hubiese Tal Ventura': *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Andrew M. Beresford ed. (London: Queen Mary and Westfield College).

- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle, 1981. *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the 'Libro de Buen Amor'*, University of California Publications in Modern Philology, 112 (Berkeley: University of California Press).
- VASVARI, Louise O.,1983. 'La semiología de la connotación. Lectura polisémica de «Cruz cruzada panadera»' NRFH, 32: 299-324.
- \_\_\_\_\_,1983-84. 'An example of «parodia sacra» in the Libro de Buen Amor: «quoniam» 'pudenda'', C, 12: 195-203.
- WALKER, Roger M.,1970. 'Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa: Love, Sin and Death in the Libro de Buen Amor' en *Libro de Buen Amor Studies*, en Gybbon-Monypenny 1970 :231-252.