

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

**LOS GÉNEROS DIDÁCTICOS MENORES EN EL  
*LIBRO DE BUEN AMOR*:  
EL PROVERBIO, EL APÓLOGO, EL *EXEMPLUM* Y EL *FABLIAU***

Muñoz Rodríguez, Elena

Filología hispánica

Curso 2016/2017

Tutor: Carlos Mota Placencia

Dpto. de Filología hispánica, románica y teoría de la literatura



## Los géneros didácticos menores en el *Libro de buen amor*: el proverbio, el apólogo, el *exemplum* y el *fabliau*

### Resumen

El *LBA* es una obra variada en casi todos sus aspectos: contenidos, modelos, métrica, finalidad... La variedad se aprecia también en la mezcla de géneros mayores (lírico y narrativo) y, para más complejidad, existen, dentro de estos, varios géneros menores distintos. Concretamente, en las partes narrativas del *LBA* se insertan una buena cantidad de géneros didácticos menores, nombre por el que se conoce al conjunto de proverbios, apólogos, *exempla*, *fabliaux*, etc., que fueron muy cultivados en la Edad Media.

En el presente trabajo se ha intentado realizar un estudio de los géneros didáctico-narrativos menores existentes en el *LBA*. Para su clasificación y exposición se ha tomado como base teórica la descripción de dichos géneros realizada por el medievalista y teórico de la literatura Hans Robert Jauss. El resultado ha sido la localización de 242 proverbios, 29 apólogos, 29 *exempla* y un *fabliau*. Cada categoría está explicada con ejemplos de diversos tipos. Así, para el proverbio se presentan citas de autoridad conocida, citas anónimas, sentencias propias y sentencias pervertidas. Para el apólogo, uno protagonizado por animales —el león, el lobo y la raposa (82-88)— y otro por personas —el ladrón que hizo carta al diablo de su ánima (1454-1457)—. Para el *exemplum*, uno insertado —la disputa entre los griegos y los romanos (44-63)—, una aventura amorosa —la primera (77-104)— y un *exemplum* de raíz bíblica —dos alusiones a la historia de Lot (296 y 258)—. Por último, el *fabliau* se ejemplifica con el episodio de don Pitas Payas (474-485), que puede ser considerado el único representante del género francés en la obra. Además, se ha intentado dilucidar cuál es el sentido de estos géneros dentro de la obra de Juan Ruiz y cómo cada uno contribuye de manera distinta a la relación entre el autor y su público. En ningún caso se pierde la actitud burlona del autor del *LBA*, que no en vano nos avisa varias veces de la multiplicidad de intenciones que persigue en su obra.

**Los géneros didácticos menores en el *Libro de buen amor*: el proverbio, el apólogo, el *exemplum* y el *fabliau***

**Índice de contenidos**

Resumen.....	3
Índice de contenidos .....	4
1. Introducción.....	5
2. El carácter misceláneo del <i>LBA</i> .....	6
3. Clasificación y exposición de ejemplos de los géneros didácticos menores del <i>LBA</i> .....	11
a) El proverbio .....	11
b) El apólogo .....	25
c) El <i>exemplum</i> .....	30
d) El <i>fabliau</i> .....	36
4. Conclusiones .....	40
Bibliografía .....	41
Anexo.....	43

## 1. Introducción

El *Libro de buen amor* (en adelante, *LBA*) es una de las obras cumbre de la literatura española medieval. Son muchos los aspectos que hacen de ella una obra de tal calidad, pero entre ellos destaca sin lugar a dudas la variedad. Variedad de géneros (narrativo, lírico), variedad métrica (cuaderna vía y poesías líricas religiosas y profanas, además de un prólogo en prosa), variedad de tonos (culto, popular), variedad de fuentes (directas e indirectas, latinas y romances), variedad de intenciones (entre las que destacan, sobre todo, la de enseñar y deleitar al mismo tiempo; teniendo en cuenta, además, el juego de ambigüedades que el autor mantiene con el receptor). Este trabajo pretende corroborar este rasgo a través de la presencia, también diversa, de géneros didácticos menores dentro del *LBA*.

Hans Robert Jauss presentó una clasificación detallada de estos géneros medievales en *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur* (1977), libro que no ha sido traducido al castellano, salvo un pequeño extracto al que se adjunta el cuadro en el que vierte Jauss esta clasificación<sup>1</sup>. En él me basaré para exponer los diferentes géneros didácticos menores presentes en el *LBA*, catalogándolos y describiéndolos, en la medida de lo posible, según la división y la caracterización que realiza el crítico alemán. Este categoriza los géneros en nueve tipos, en torno a dos ejes. Uno horizontal, en el que encontramos el nombre de cada género analizado: proverbio, parábola, alegoría, apólogo, *exemplum*, leyenda, cuento fantástico, *fabliau* y cuento. Otro vertical, en el que, por puntos, encontramos distintos parámetros que guían la descripción.

Estos parámetros pueden explicarse por los planteamientos del autor como teórico de la literatura, ya que Jauss es uno de los fundadores de la Teoría de la Recepción. Para él, autor, obra y receptor son elementos de igual importancia en la comunicación literaria y, por tanto, merecen tener el protagonismo adecuado en la historia de la literatura (Jauss 1970: 172<sup>2</sup>). Así, el primer gran apartado, «situación comunicativa», lo dedica al análisis de estos tres elementos. La vuelta a la consideración de la historia en el estudio de la literatura (desde la perspectiva de la recepción) fue otra de las reivindicaciones importantes que hizo el autor (Jauss 1970: 173-174). Al estudio de la

---

<sup>1</sup> El extracto fue publicado en el Volumen 1/1 de *Historia y crítica de la literatura española* (véase bibliografía).

<sup>2</sup> Indico el año de la versión original para su identificación en la bibliografía final. No obstante, las páginas son las correspondientes a la traducción al español que manejo y que señalo también en la bibliografía.

tradición de los géneros dedica el segundo apartado, «relación con la tradición». Por último, el tercer gran apartado, «situación en la vida», vuelve a estar dedicado a la recepción.

De los nueve géneros descritos por Jauss, en el *LBA* encontramos el proverbio, la alegoría, el apólogo, el *exempla* y el *fabliau*. Como explica Blecua (1992: XXVII), son estos géneros los que originan ese «carácter aparentemente fragmentario de la composición de la obra» (aunque refiriéndose también a otros géneros menores no didáctico-narrativos). Estos géneros servían a los escolares para practicar retórica y latín, y aunque al principio se presentaban «como argumentos en un discurso extenso [...], acabaron convirtiéndose en géneros literarios menores que podían funcionar aislados o integrados en un conjunto mayor, que es lo que lleva a cabo el autor del *Libro de buen amor*» (Blecua 1992: XXVII-XXVIII).

## 2. El carácter misceláneo del *LBA*

Se acepta normalmente que el *LBA* es una obra unitaria, enlazada por una serie de aventuras amorosas que el protagonista, Juan Ruiz, arcipreste de Hita, narra de forma autobiográfica. Pero lo cierto es que, como se ha destacado al comienzo del trabajo, los aspectos en los que el *LBA* muestra variación son muchos. En primer lugar, podemos hablar del carácter misceláneo del *LBA* en cuanto a la forma, ya que la cuaderna vía se mezcla con poemas líricos e incluso contiene un prólogo en prosa. Empezaré exponiendo esta heterogeneidad formal, pues da pie a explicar los demás aspectos variables del texto.

Al comienzo del *LBA*, en los preliminares, podemos encontrar ya estas tres formas de composición antes mencionadas. En primer lugar, la cuaderna vía, la forma predominante a lo largo de toda la obra. Aunque Juan Ruiz compone en cuaderna vía las oraciones primeras, posteriormente se servirá de ella para los pasajes narrativos. Tras una primera oración en verso encontramos la única inserción en prosa: un prólogo<sup>3</sup> en forma de sermón, aunque en cierto modo paródico, en el que el autor explica su posición intelectual y la finalidad de la obra.

---

<sup>3</sup> Otras obras medievales en verso, como el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, que Jacques Joret (2008: 96) contrasta con el *LBA*, contienen un prólogo en prosa.

Tras otra oración en cuaderna vía, las primeras poesías líricas. Estas serán de carácter profano —salvo estas del principio y otras del final, que tendrán carácter religioso—, puesto que servirán para reformular lo ya dicho anteriormente en forma narrativa<sup>4</sup>. Así, puesto que la cuaderna vía hace la función narrativa frente a las poesías líricas que se insertan después, podemos afirmar que hay en Juan Ruiz una especie de «prosímpro». La mezcla de esta «prosa» en cuaderna vía con las poesías líricas nos lleva a la idea de que en el *LBA* se mezclan dos grandes géneros: el narrativo y el lírico.

Estas distintas formas empleadas por Juan Ruiz tienen, por separado, gran importancia para la literatura española. La cuaderna vía era la estrofa cultivada por el Mester de Clerecía y dado que esta es la forma predominante en el *LBA*, se ha asimilado a Juan Ruiz a esta escuela<sup>5</sup>. Pero si bien, como dice Alberto Blecua (1992: XXVII), «la cuaderna vía, era la estrofa narrativa por excelencia de los poemas cultos y graves» la novedad que aporta Juan Ruiz es que «con él, precisamente, se pliega a otros menesteres menos elevados».

En efecto, la cuaderna vía se pone al servicio de la narración de una serie de hechos que un Juan Ruiz autor, cuenta en primera persona a través de un Juan Ruiz protagonista. Así, en esta pseudoautobiografía se narran los fracasos bochornosos de este personaje que va siempre en busca del «loco amor», pero, como si de él mismo ya escarmentado o arrepentido de sus pecados se tratase, junto a estas narraciones se nos dan consejos morales orientados a que no sigamos el ejemplo del protagonista. Se trata, por tanto, de un discurso que oscila continuamente entre la burla y la seriedad, conjugando el tono humorístico y el didáctico, confundiendo a un lector (al menos al actual) que vacila sobre cuál de los dos Juan Ruiz es el verdadero. Aquí radica la ambigüedad principal del texto.

Sin embargo, en este sentido, no conviene olvidar lo que María Rosa Lida destacó numerosas veces, que la conjunción entre lo lúdico y lo doctrinal no era de ningún modo ambigua para el hombre medieval:

---

<sup>4</sup> Algo frecuente, explica María Rosa Lida (1973: 10), en la literatura medieval: «A ejemplo de la Escritura sagrada que preside a la vida espiritual de la Edad Media y por la misma exigencia del libro múltiple como traslado de la múltiple realidad, buen número de obras representativas de la literatura medieval presentan al pie de la página narrativa o de la meditación docente la versión lírica del mismo tema».

<sup>5</sup> Otros rasgos como la condición de universitario y letrado del autor, la materia narrativa y religiosa, el fin didáctico pero también lúdico o el uso de la lengua romance permiten adscribirlo a esta corriente (DTLEC, s. v. *Mester de clerecía*).

[...] lo característico de la actitud medieval corriente es la falta de tensión entre esos dos planos, el no sentir como incompatibles —aunque, por supuesto, no como igualmente valiosos— el cielo y la tierra, el alma y el cuerpo, el juzgar todo vanidad salvo el amor de Dios, conforme al Eclesiastés (copla 105), y el admitir para la acción humana los móviles indicados por Aristóteles (copla 71), ya que, al fin de cuentas, Dios ha creado a ambos. Ello no equivale a disolver la personalidad del Arcipreste en el ambiente de su época, como teme Kellermann, sino a situar al Arcipreste en su época y en su ambiente, sin lo cual se corre grave peligro de falsear su obra (Lida 1973: 236).

Volviendo a la cuestión formal, hay que tener en cuenta que, para la época en la que Juan Ruiz escribe su *Libro*, las exigencias de la cuaderna vía no eran tan estrictas como en siglos anteriores (Navarro Tomás 1974: 84-85), lo que puede explicar el hecho de que el autor se tome una serie de licencias que habrían sido condenadas en el siglo anterior. Aun así, el manejo del lenguaje, el estilo y la retórica de Juan Ruiz superan al resto de composiciones castellanas del mester de clerecía.

En cuanto a las poesías líricas, su importancia radica en que son las primeras muestras de poesía lírica en castellano y anuncian, tanto en la forma como en los temas, la posterior poesía de cancionero. Las composiciones de este género que se conservan de estas fechas están escritas en gallegoportugués, la lengua poética de la corte castellana. Desgraciadamente, en varias ocasiones en las que Juan Ruiz nos anuncia la inserción de alguna composición, esta no aparece. Por otro lado, si ya la temática de los pasajes compuestos en cuaderna vía muestra la variación de tonos entre lo serio y lo cómico, lo culto y lo popular, las poesías líricas también contribuyen a esta mezcla. En el *LBA* encontramos desde gozos de la Virgen hasta trovas cazurras.

Como explica Lida (1973: 11), citando a Menéndez Pidal, la mezcla de intenciones está presente en toda la obra, incluso en aquellas partes que parecen más puramente didácticas, como son los proverbios, *exempla*, apólogos, fábulas y el resto de géneros menores, objeto de análisis de este trabajo. Por tanto, el carácter ambiguo del *LBA* no desaparece ni siquiera en estos géneros calificados inequívocamente con el adjetivo de didácticos.

A pesar de ello, la crítica coincide en que estas inserciones son la prueba más patente de la finalidad didáctica de la obra. Estos episodios funcionan como argumentos de debate en esa discusión dialéctica —ya aludida— que el autor parece traerse consigo mismo:

Parece claro que a lo largo de todo el libro, Juan Ruiz va a proceder a ir rebatiendo, como en los preliminares e igualmente por la experiencia, suya o ajena (de ahí las fábulas, ejemplos, sentencias, refranes), los razonamientos del mismo Juan Ruiz, a



través de una curiosa y original *quaestio* escolástica, desarrollada en forma de ficción narrativa en la que el protagonista es, “a las deveses”, el propio antagonista del debate. (Blecuá 1992: XXXIX).

Estos relatos son argumentos que, junto a las aventuras, y frente a las digresiones o lecciones morales, constituyen el debate que el *yo lírico* mantiene con Juan Ruiz autor sobre naturalismo o averroísmo frente a cristianismo o agustinismo.

Por otro lado, las historias pseudoautobiográficas son contadas desde la primera persona para el fin que persigue Juan Ruiz a lo largo de toda su obra: comicidad, didacticismo y ejemplaridad. En este sentido, hay que tener en cuenta lo siguiente:

El yo de las confesiones personales, que arrancan de Rousseau y Goethe, nada tiene que ver con el yo de un poeta medieval, que se presenta a sí mismo como representante de todos los seres humanos (Spitzer 1934: 231).

Sin embargo, en los proverbios, en las fábulas, en los apólogos y en todos estos episodios que vamos a considerar «dependientes» de otro relato principal, el *yo lírico colectivo* y el resto de personajes principales desaparecen, para dejar paso a personajes arquetípicos que constituyen otro nivel ficcional. Ya no solo estamos ante un autor que crea un protagonista que no es él (aunque lo parezca), sino ante un protagonista y otros personajes que relatan y escuchan otros episodios ficticios, cuyo mejor ejemplo es el debate entre doña Garoza y Trotaconventos (1347-1493). No obstante, no todos los géneros analizados a continuación son relatos insertados: las propias aventuras amorosas, contadas en primera persona, constituyen la parte central del *LBA* y pueden considerarse *exempla*<sup>6</sup>.

Antes de comenzar con la clasificación, convendría resaltar que el *LBA* constituye, con el *Libro de Alexandre*, las obras de Berceo y el *Libro de Apolonio*, lo más importante de la literatura española del mester de clerecía. Es preciso destacar una diferencia entre estas obras y el *LBA* para la materia que trato en este trabajo. Ninguna de ellas muestra tal variedad de géneros dentro de sí. Las obras de Berceo son de materias religiosas; el *Libro de Apolonio* es novelesco, puramente ficcional; el *Libro de Alexandre* se aproxima al género épico, ya que relata la vida hecha leyenda de Alejandro Magno, un personaje histórico. Estas obras son, por tanto, clasificables en

---

<sup>6</sup> Podríamos decir que el *LBA* es una obra a caballo entre la novela lineal narrativa y la novela estructurada con el procedimiento que posteriormente se llamó *mise en abîme*, o novela marco. En ningún caso puede afirmarse que estemos ante una obra de este último tipo, como sí puede decirse de otras obras medievales como el *Sendebar* o *El conde Lucanor*.

géneros determinados dentro de otro género mayor, cosa imposible de hacer con el *LBA*, a no ser que lo dividamos en partes diferenciadas.

Quizá el menos unitario de estos tres textos sea el *Libro de Alexandre*, rasgo que permite asemejarlo algo más al de Juan Ruiz. Jorge García López (2004) examina las semejanzas de ambos textos, reafirmando que el Arcipreste conocía a la perfección el texto anónimo. De los paralelismos entre uno y otro me interesa destacar que hay idénticos proverbios en ambos textos, como ejemplificaré más adelante. Aunque el número de paremias sea mucho mayor en el *LBA*, algunas de ellas parece que las extrajo directamente del *Libro de Alexandre* (García Lopez 2004).

Además, creo importante destacar el pasaje de la tienda de Alejandro (2539-2594), pues confirma que también hay en el *Libro de Alexandre* historias adyacentes a la principal, aunque muchas menos y todas procedentes de la Biblia o de la mitología clásica —«tamizadas por el cristianismo»— (Casas Rigall 2014: 551). Sí coinciden en el uso de la alegoría, aunque en el caso de Juan Ruiz encontramos varias alegorías, más extensas y desarrolladas que la del *Libro de Alexandre*.

Muy importante es también la inserción del relato de la guerra de Troya, que ocupa buena parte del poema (335-772), o la digresión sobre los pecados capitales (2347-2411), a la que recuerda nuestro *LBA*, en la que, tras la descripción de la avaricia, la codicia y la envidia, encontramos el *exemplum* del envidioso y el codicioso. Pero estas inserciones son muy pocas en comparación con las del *LBA* y no alteran la estructura lineal narrativa (Casas Rigall 2014: 582).

En cuanto a las obras de Berceo, no encontramos en estas un procedimiento de relatos insertados en una trama principal. Los *Milagros de nuestra señora* comienzan con una alegoría, pero su función es organizar el contenido de la obra y dar paso a la narración de los milagros (Gerli 1985: 48). Por tanto, no podemos considerarla como un pasaje ajeno. En el *Libro de Apolonio* la variación viene dada por el relato simultáneo pero separado en el espacio de los tres personajes principales, Apolonio, Luciana y Tarsiana (Corbella 1992:39). Aunque se pueden identificar numerosas fuentes en la obra y aunque la historia está conectada con multitud de obras literarias medievales, todas ellas se encuentran en las tramas principales y no vemos, por tanto, ningún procedimiento que nos recuerde a la labor de taracea que observamos en el *LBA*.

Más allá de definir el concepto de género didáctico menor y de afirmar su presencia en el *LBA*, intento en este trabajo clasificar dichos géneros y aportar ejemplos concretos que justifiquen esta clasificación. Me basaré, como anuncié antes, en el cuadro de Hans Robert Jauss presente en *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. En caso de que sea pertinente, aportaré definiciones de otros autores y, por último, ilustraré cada categoría con ejemplos de la obra. (Me excuso en este momento de la extensión alcanzada por mi trabajo. La necesidad de unir ejemplos a mis explicaciones conlleva que exceda el máximo recomendado).

No obstante, no trataré todos los géneros. Me limitaré a analizar los proverbios, los apólogos, los *exempla* y el *fabliau*, dejando a un lado, en primer lugar por razones de espacio, las alegorías y los cuentos. Estos dos géneros constituyen parte esencial de la obra y son quizá los mayores logros de Juan Ruiz, razón por la que su naturaleza de géneros breves queda en entredicho en el *LBA*. Por otro lado, son aspectos que ya han sido tratados por varios estudiosos y, además, requieren un análisis y un espacio mayor que el que aquí puedo darles.

### **3. Clasificación y exposición de ejemplos de los géneros didácticos menores del *LBA***

#### **a) El proverbio**

Una cuestión importante, que recalcaré a lo largo de la exposición, es que la separación entre apólogo, *exemplum* y *fabliau* no es siempre suficientemente clara, al menos en el caso concreto del *LBA*. No obstante, la diferencia entre los proverbios y el resto de géneros sí es evidente y la dificultad se plantea en torno a qué consideramos proverbio. El proverbio podría constituir una especie de género básico con respecto a todos los demás géneros didáctico-narrativos, motivo que pudo llevar a Jauss a ubicarlo en primer lugar en su tabla.

El crítico alemán considera *proverbio* todo aquel enunciado perteneciente a la modalidad paremiológica pues, dentro de la paremiología, encontramos distintos tipos, muy próximos unos de otros. Una diferencia fundamental para la mayoría de los estudiosos es la existencia o no de autor conocido. Sin embargo, Jauss no incluye en su definición de proverbio la necesidad de establecer grupos diferentes según este criterio,

por lo que podemos incluir dentro de este concepto la fraseología de ambos tipos presente en el *LBA*.

Para todos los géneros nos encontramos en el cuadro con un apartado dedicado a la «relación con la tradición», donde, separada en diacrónica y sincrónica, tenemos una síntesis de la evolución del género desde sus inicios hasta aquello en lo que se han convertido en la Edad Media, indicándonos a su vez su situación respecto a otros géneros. Este hecho convierte este apartado en uno de los más importantes para la definición de los géneros y, por tanto, lo indicaré en las introducciones a estos. Dado que se refieren a la historia de un conjunto, no será necesario aludir a ello durante la exposición de ejemplos concretos.

Sobre el nacimiento y evolución de los proverbios, Jauss explica que el género contó con «amplia difusión en la tradición popular, inserta en la Edad Media incluso en el *fabliau* y en la novela» (Jauss 1977: 34 a 2.1)<sup>7</sup>. La sabiduría popular empieza a introducirse, desde la vida oral, en los textos literarios y, así, novelas, cuentos y todos los géneros narrativos e incluso líricos echan mano de este tipo de sabiduría, que aporta un didactismo conciso y sencillo e impacta de forma directa en el receptor. Por otro lado, esta inserción en géneros mayores —que son a su vez, en ocasiones, géneros narrativos menores (apólogos, *exempla*, *fabliaux*)— lo reafirma como género básico. En cuanto a la posición sincrónica del género, en contraste con el resto de géneros medievales, el proverbio se opone a la «sentencia prescriptiva», pues no nace de deseos o pensamientos, sino que es el resultado de una repetición de situaciones y de experiencias (Jauss 1977: 34 a 2.2).

Juan Ruiz, que cultiva en su *Libro* una diversidad notable de géneros, no se olvida tampoco del proverbio:

Propia del tono didáctico es la riqueza del poema en sentencias y refranes; como que uno de los esquemas estróficos más frecuentes es el que acaba en versos proverbiales, y no escasean las coplas totalmente formadas de máximas (Lida 1973: 7).

Como ejemplo para estas dos modalidades estróficas que señala María Rosa Lida, podemos citar la cuaderna 1610, que termina con un conocido proverbio popular:

En pequena girgonça yace grand resplandor;  
en açúcar muy poco yaze mucho dulçor;

---

<sup>7</sup> Se indica con letra minúscula, siguiendo el orden, la columna horizontal, es decir, el género menor. Para los parámetros verticales me sirvo de la propia numeración de Jauss.

en la dueña pequeña yaze muy grand amor;  
pocas palabras cunplen al buen entendedor (1610).

Y la cuaderna 274, toda ella versión de un proverbio perteneciente a la tradición grecolatina, pero sin autor identificado (Blecua 1992: 74).

Omne, ave o bestia a que amor retiene,  
desque cunple luxuria, luego se arrepiante,  
entristeze en un punto, luego flaqueza siente,  
acórtase la vida: quien lo dixo non miente (274).

De estos ejemplos deducimos, además, que en el *LBA* encontramos distintos tipos de proverbios, clasificables en cuatro grupos. En primer lugar, proverbios de autoridad, con fuente o autor conocido. En segundo lugar, proverbios de autor anónimo. Una idea importante es que, aunque esta parece una separación tajante, ambos tipos están en realidad muy próximos: muchas sentencias de autor pasan a considerarse populares por su uso difundido o, viceversa, dichos populares tienden a atribuirse a autores que en realidad nunca los enunciaron. En tercer lugar, podemos enumerar una serie de afirmaciones de carácter sentencioso originales del propio Juan Ruiz y, por último, una variedad de sentencia que tiene que ver con la ambigüedad del *LBA*, la sentencia pervertida.

Los proverbios del primer grupo los encontramos, en primer lugar, en el prólogo en prosa. Desde el tema del sermón —una cita del Salmo XXXI— hasta el final, encontramos numerosas citas textuales de los libros bíblicos, así como otras muchas citas de carácter religioso que remiten a autores como san Gregorio, san Clemente V o san Atanasio. No obstante, estas citas se mezclan, desde el propio prólogo, con otras procedentes de los *Disticha Catonis* o de libros de derecho como el *Speculum Iudiciale* de Guillermo Durando. En paralelo al prólogo, encontramos a lo largo del *LBA* también estos tres tipos de citas de autoridad. Por ejemplo, esta cita bíblica de la estrofa 90:

E segund diz Jhesu Christo, non ay cossa escondida  
que, a cabo de tiempo, non sea bien sabida:  
fue la mi poridat luego a la plaça salida,  
la dueña muy guardada fue luego de mí partida (90).

Ne ergo timueritis eos. Nihil enim est opertum,  
quod non revelabitur: et occultum, quod non scietur (Mateo, x, 26).

Para ponerlo en relación con la descripción del género aportada por Jauss, hay que analizar, en primer lugar, la situación comunicativa. En efecto, el proverbio proviene de una «autoridad anónima», puesto que, aunque nosotros sepamos que se trata de una cita

del Evangelio según san Mateo, Juan Ruiz no señala su procedencia. Tanto en el *LBA* como en la Biblia, está formulada de forma impersonal —«(se, nosotros)»— y en ambos casos nos encontramos también en «habla comunicativa» (Jauss 1977: 34 a 1.1). En el Evangelio, Jesucristo se dirige a sus discípulos y, en el *LBA*, el Arcipreste nos cuenta a nosotros, sus oyentes, su historia.

En cuanto a la forma de la cita, en este caso (en el del *LBA*) tenemos «una sola proposición», no enunciada en «forma figurativa» aunque sí «ingeniosa» (Jauss 1977: 34 a 1.2), como veremos más abajo cuando hablemos del modelo de acción. Como nos va a ocurrir con algunas citas proverbiales del *Libro*, no hay «ambiente campesino» (Jauss 1977: 34 a 1.3.1), dado que los personajes de la obra son normalmente de origen noble o burgués.

En cuanto al tiempo, sigue el «curso natural de los acontecimientos» (Jauss 1977: 34 a 1.3.2), ya que, aunque Juan Ruiz nos relate hechos pasados, lo hace de forma lineal y la afirmación se refiere al tiempo de lo narrado. En cuanto a los actantes de este proverbio, no nos encontramos con «seres vivos» ni «cosas» (Jauss 1977: 34 a 1.3.3), sino con el propio sustantivo *cosa*, nombre generalizador por antonomasia. El carácter «ingenioso» de la cita viene reforzado por la «estructura bimembre» y las «imágenes opuestas» (Jauss 1977: 34 a 1.3.4): *cosa escondida* frente a *cosa bien sabida*.

Ya en el ámbito de la recepción, Jauss nos indica que los proverbios deben «invitar a comentar una situación determinada» (Jauss 1977: 34 a 3.1). Esto es precisamente lo que ocurre aquí. La cita ha sido utilizada por Juan Ruiz en un contexto no religioso. El Arcipreste la pronuncia tras su primera aventura amorosa fracasada y la emplea para aludir a un hecho general que luego concretará en su propio caso personal. El secreto se supo: «fue la mi poridat luego a la plaça salida» (90c). Asimismo, el público del *LBA* puede aplicar el proverbio a su propia situación. La cita manifiesta verdadera «resignación» (Jauss 1977: 34 a 3.2), al expresar como fue descubierto su secreto y las consecuencias: «la dueña muy guardada fue luego de mí partida» (90d).

Así, como se trata de una sentencia general aplicable a un caso que toda persona ha sufrido en algún momento, podemos afirmar que forma parte de la «reserva de experiencia cotidiana compartida por el que habla y el que escucha» y, en relación con la resignación, transmite una «valoración del mundo [...] pesimista» (Jauss 1977: 34 a 3.3). Por tanto, la enseñanza transmitida se respalda por la costumbre, que lleva a la

resignación, a la aceptación del mundo tal y como es, en vez de al intento de cambio: «El mundo visto a la luz irónica de la resignación: “Así es el mundo”» (Jauss 1977: 34 a 1.4).

Otra alusión bíblica distinta sería el cuarto verso de la siguiente estrofa:

El presente que se da luego, si es grande de valor,  
quebranta leyes e fueros e es del derecho señor:  
a muchos es grand ayuda, a muchos estorvador;  
tiempo ay que aprovecha e tiempo ay que faz peor (715).

Tempus occidendi, et tempus sanandi;  
Tempus destruendi, et tempus aedificandi (*Eccl.*, 3:3).

El emisor, en este caso, es la alcahueta de don Melón, que conversa con él cuando este le pide que le ayude a conquistar a doña Endrina. En esta alusión no hay referencia a su procedencia o a su emisor en el texto original («autoridad anónima»). Como en el caso anterior, se trata de una cita en forma impersonal, en «habla comunicativa» y expresada en el «curso natural de los acontecimientos» (está dentro del diálogo transcrito en estilo directo, aunque el cuento se narre en pasado). «Una sola proposición» formada, eso sí, por dos oraciones bimembres que muestran «imágenes contrapuestas». No podemos afirmar el «ambiente campesino» o los actantes «seres vivos» o «cosas», pues se trata de una afirmación general sobre el tiempo como realidad cambiante (Jauss 1977: 34 a 1.0).

En este caso, la alcahueta recurre a este proverbio para incitar a don Melón a que le pague por sus servicios, pues si no, ella no realizará su trabajo. Por ello, dirá que los presentes a unos les sirven para conseguir sus cometidos, pero a otros les perjudican, como un «tiempo edifica» y otro «tiempo destruye», de manera que la sentencia viene aquí a resumir la situación presentada anteriormente. Se trata de una sentencia irónica que sirve al oyente para «comentar la situación», pues de nuevo estamos ante una «experiencia compartida por el que habla y el que escucha» (Jauss 1977: 34 a 3.0). Además, vemos como Juan Ruiz utiliza en el cuerpo del texto (no siempre es así en el prólogo) las citas bíblicas para comentar unas situaciones muy poco ejemplares.

Junto con las citas bíblicas, las citas de fuente o autor conocido que más abundan son las que remiten a autores clásicos o, mejor, como apunta Casas Rigall (2009: 92) a la «Antigüedad medievalizada»:

Esto diz Tholomeo e dízelo Platón,  
otros muchos maestros en este acuerdo son:  
qual es el asçendente e la costel·laçión  
del que naçe, tal es su fado e su don (124).

Sobre todo, citas o alusiones a Aristóteles, «el sabio»:

Como dize el sabio, cosa dura e fuerte  
es dexar la costunbre, el fado e la suerte;  
la costunbre es otra natura, çiertamente:  
apenas non se pierde fasta que viene la muerte (166).

[...] incluso el hábito es difícil de cambiar,  
porque se parece a la naturaleza, como dice Eveno.  
*Afirmo, amigo que el hábito es práctica duradera,  
y que acaba por ser naturaleza en los hombres*  
(Aristóteles, *Ética Nicomáquea* VII, 10, 1152a).

Pero también, por ejemplo, de Hipócrates (303) o de otros textos latinos que recogían fábulas esópicas, como el *Romulus*, de Galterio Anglicus (Blecua 1992: 34), que inspira el último verso de esta estrofa<sup>8</sup>:

Quien tiene lo que-l cunple, con ello sea pagado;  
quien podiere ser suyo non sea enajenado;  
el que non toviere premia non quiera ser apremiado:  
libertat et soltura non es por oro conprado (206).

También como en el prólogo, a lo largo de la obra se encuentran citas de libros de derecho. Sobresale, en este sentido, la fábula del pleito que la raposa y el lobo tuvieron ante don Ximio (321-371).

Junto a Aristóteles, la autoridad que más destaca dentro del *LBA* es Catón, a quien fue atribuido uno de los libros escolares más utilizados en la Edad Media europea, los *Disticha Catonis*. Se trata de una colección de máximas escritas hacia el siglo III d.C., cuyo rasgo principal es el «espíritu práctico» (García Masegosa 1997: 3). Para ejemplificar la presencia de este libro en el *LBA* y la presencia de las sentencias de autor de la Antigüedad en general, he elegido la siguiente cita:

»Como tiene tu estómago en sí mucha vianda,  
tenga la poridat, que es mucho más blanda;  
Catón, sabio romano, en su libro lo manda,  
diz que la poridat en buen amigo anda (568).

Consilium arcanum tacito commite sodali.  
Corporis auxilium medico commite fideli (*Disticha Catonis*, II, 22).

---

<sup>8</sup> «Sentencia antigua que aquí es traducción de la moraleja con que cierra Anglicus la fábula *De cane et lupo* («Non bene pro toto libertas venditur auro»), todavía mencionada por Cervantes en el prólogo del *Quijote*, I» (Blecua 1992: 58).



Tenemos, en el último verso de esta copla, una sentencia que resume, avalándolo con un argumento de autoridad, un contenido didáctico que se acaba de exponer. Juan Ruiz se sirve de la parte primera del dístico de Catón expuesto. La sentencia quiere transmitir la idea de que debemos escoger bien los amigos en quienes confiamos<sup>9</sup>. En el *LBA* es uno de los consejos que le da don Amor al Arcipreste en ese *Ars Amandi* que ocupa los versos 423-575. La sentencia viene tras la recomendación de que no se debe alardear de las dueñas ante la gente. No encontramos en este caso «autoridad anónima» —pues se da cuenta del autor de la cita— ni fórmula impersonal, aunque sí de carácter general (Jauss 1977: 34 a 1.1).

La oración tiene «una sola proposición», pero no estamos tampoco en «ambiente campesino». Sí está dentro del «curso natural de los acontecimientos», pues es un diálogo entre dos personajes. Con el término general de «buen amigo», Juan Ruiz se refiere a toda persona que actúe como se espera de un buen amigo: «seres vivos [...] (que representan su especie)». No hay, sin embargo, ni «estructura bimembre» ni «imágenes opuestas» (Jauss 1977: 64 a 1.0).

En su original se trata de una máxima, un precepto, pero aquí Juan Ruiz lo enuncia en una forma más propia del proverbio, que responde, como dice Jauss, a la pregunta «qué dice la experiencia cotidiana en este caso». No obstante, no hay aquí presencia de la «resignación», sino simplemente constatación de un hecho: «Así es el mundo» (Jauss 1977: 34 a 1.4). Puede «invitar a comentar una situación determinada» y supone una «experiencia compartida» por emisor y receptor (Jauss 1977: 34 a 3.0).

En relación a esto, me ha parecido interesante aportar una cita de Alfonso de Cartagena que García Masegosa (1997: 4) apunta en su edición de los *Disticha*: «[Los dísticos de Catón] si bien no sirven para las disputas solemnes ni transmiten gran cantidad de saber, son obra de grata lectura y parece amena para dialogar y discutir entre amigos». No obstante, no considero esta máxima pesimista sino más bien lo contrario, anima a actuar bien, a pesar de que la filosofía de Catón parece ser, en general, pesimista y, sobre todo, estar muy ligada a la forma de ser del mundo que nos rodea (García Masegosa 1997: 3). Pese a que no se encuentran reflejadas todas las

---

<sup>9</sup> Erasmo de Rotterdam comentó lo siguiente sobre esta primera parte del dístico: «En los asuntos reservados y dignos de ser guardados en secreto, no acudas a cualquiera, sino únicamente a aquel cuya fidelidad guardando silencio hayas comprobado, no sea que sólo no te preste su ayuda, sino que además te cause daños en infamia». Traducción de García Masegosa (1997: 65).

características aportadas por Jauss para el proverbio, como ocurre en muchos otros casos en el *LBA*, sí aparecen otras que permiten seguir incluyéndolo en este género.

Además, a diferencia del prólogo, en el cuerpo del *LBA* tenemos otras citas que proceden de otras fuentes, esta vez romances. En concreto, del *Libro de Alexandre*. Por ejemplo, «[...] dize una escriptura, / que “buen esfuerço vençe a la mala ventura”» (160bc), parece aludir al texto anónimo<sup>10</sup>: «Dizen que buen esfuerço vençe la malaventura» (71a). Muchos otros versos lo evocan; entre ellos destaca la primera estrofa de la digresión sobre el pecado de la codicia (218), aunque en el *Libro de Alexandre* «la reina» es la soberbia (2406-2407), o el epitafio de doña Urraca (1576), posible parodia del de Aquiles (331).

Un segundo tipo de proverbios serían los anónimos que, probablemente, haya que considerar refranes populares. Y es que, como ya señaló Lida,

[...] la intención didáctica esencial del poeta se vale de la sabiduría tradicional anónima para expresarse en clave popular: el *Libro* incluye, por consiguiente, un copioso refranero, quizás el más antiguo en lengua española, que transmitió a los siglos siguientes el caudal heredado al par que no pocas sentencias propias (Lida 1973: 18).

O’Kane, que solo recoge lo que ella llama refranes y frases proverbiales, es decir, sentencias anónimas, se sirve de Juan Ruiz para acreditar cien de los refranes que recopila<sup>11</sup>. Elogia de nuestro autor que, aunque Juan Ruiz no practica el «refrán estilizado», «es maestro en colocar el refrán precisamente donde ha de lograr el máximo efecto y en darle en ocasiones un cierto contrasentido irónico» (O’Kane 1959: 22)<sup>12</sup>. Pondré por ejemplo, en primer lugar, la estrofa 580:

Fazaña es usada, proverbio non mintroso:  
«Más val rato acucioso que día perezoso»;  
Partíme de tristeza, de cuidado dañoso,  
Busqué e fallé dueña de qual só deseoso. (580)

El verso 580a introduce el refrán —la «fazaña» que, en este caso, «significa ‘frase proverbial’» (Blecua 1992: 149)— y, a continuación, lo cita. Esta fórmula de

<sup>10</sup> «Como señaló Lida, la escriptura es posiblemente el *Libro de Alexandre* [...]» (Blecua, 1992: 48).

<sup>11</sup> El *LBA* está entre las cuatro obras medievales que más refranes han aportado a su diccionario. Las tres obras restantes son: *El caballero Zifar*, 60 refranes, el *Arcipreste de Talavera*, 300, y *La Celestina*, 270. Además, habría que añadir a los poetas de Cancionero (O’Kane 1959: 18).

<sup>12</sup> O’Kane compara la no utilización por Juan Ruiz del refrán popular a su capricho, frente a la manipulación que sí encontramos en Villasandino. A propósito de esta comparación, afirma del segundo poeta que «aun cuando el refrán es fácilmente reconocible, nos sentimos muy lejos de su primitiva forma didáctica» (1959: 22). Por lo que se deduce que el hecho de que Juan Ruiz utilice los refranes de forma directa tiene como resultado un mayor rendimiento de su poder educativo.

introducción en cita directa es común tanto en Juan Ruiz como en otros autores<sup>13</sup>. «Más val rato acucioso que día perezoso» es refrán muy extendido ya en la Edad Media. O’Kane lo documenta y recoge su presencia, además de en Juan Ruiz, en el *Seniloquium*, «Más vale rrato acucioso que día vagoroso» (258), y en los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, «Más vale rato presuroso, que día perezoso» (458) (O’Kane 1959: s. v. *rato*).

Este refrán de «autoridad anónima» se reproduce en «habla comunicativa» con nosotros, pero también en «habla comunicativa» del protagonista consigo mismo —que es una de las posibilidades que da Jauss— (1977: 34 a 1.1); el mismo Arcipreste está recordándose un refrán que le conviene para describir lo que justamente acaba de sucederle. Es enunciado en «una sola proposición», no del todo «en forma figurativa», aunque sí «ingeniosa» (Jauss 1977: 34 a 1.2).

Tampoco se puede aquí, sin embargo, afirmar el «ambiente campesino». En cuanto al tiempo, no nos encontramos en el «curso natural de los acontecimientos» (Jauss 1977: 34 a 1.3.2) dado que Juan Ruiz relata una historia ya pasada y el proverbio está insertado en la narración presente. No hay propiamente actantes pero se entiende que el «rato acucioso» o el «día perezoso» lo ejecuta cualquier persona, por tanto, «seres vivos [...] (que representan su especie)» (Jauss 1977: 34 a 1.3.3). La «estructura bimembre» precisamente señala dos «imágenes opuestas» (Jauss 1977: 34 a 1.4): un rato —un tiempo pequeño— acucioso, provechoso, efectivo, frente a un día —un tiempo largo— perezoso, perdido por su improductividad.

Este es uno de los mejores ejemplos de refrán que responde a la pregunta «¿qué dice la experiencia cotidiana en este caso?» (Jauss 1977: 34 a 1.4), puesto que el Arcipreste parece analizar lo ocurrido tiempo después, concluyendo que en él mismo se ha cumplido lo que dice la sabiduría popular. «Busqué e fallé dueña» (580d) en ese «rato acucioso» (580b). Es decir, puede reafirmar el refrán en su propia experiencia. De ahí la manera de ver el mundo a través de los proverbios. Una vez que se comprueba que los dichos se cumplen hasta en la misma persona, solo queda ver el mundo «a la luz irónica de la resignación» y concluir: «Así es el mundo» (Jauss 1977: 34 a 1.4).

---

<sup>13</sup> «[...] en la narración y en la exposición el refrán va siempre precedido de una introducción tal como “Por ende dizen...” o “Ca dize el proverbio...”». No así en la «cita indirecta» que «es característica de los pasajes dialogados, en que el autor intenta reproducir la conversación natural». (O’Kane 1959: 19).

En cuanto a la forma en la que el proverbio es recibido por el público, efectivamente invita «a comentar una situación determinada» (Jauss 1977: 34 a 3.1), como toda cita de carácter general, aplicable, como hemos dicho arriba, a toda persona común. De nuevo «resignación o ironía» como modelo de comportamiento (Jauss 1977: 34 a 3.2). En relación con la invitación a comentar esa situación en la que todos nos hemos podido ver, podemos afirmar que en los refranes tenemos una «reserva de experiencia cotidiana compartida por el que habla y el que escucha» (Jauss 1977: 34 a 3.3), incluso por el que está a muchos siglos de distancia. Por último, se cumple normalmente en los refranes la «valoración del mundo generalmente pesimista». Sin embargo, este en concreto —y lo son también algunos otros en el *LBA*— es un refrán optimista.

Como ocurría en muchas citas de autor, también en los refranes se da casos ambiguos en el uso del didactismo que hace Juan Ruiz. El Arcipreste acaba de escuchar los consejos de don Amor para conquistar a las mujeres que pretende. Así, insiste en la conquista de una dueña y, al final, lo consigue. Es aquí donde aplica el proverbio: estamos ante el didactismo al servicio del «loco amor».

Apunto los dos siguientes refranes por ser muy recurrentes en obras literarias medievales, indicio de su amplio uso entonces.

Por amor d' esta dueña fiz trobas e cantares,  
senbré avena loca ribera de Henares;  
verdad es lo que dizen los antiguos retráheres:  
«Quien en el arenal sienbra non trilla pegujares» (170).

En una misma estrofa expresa una misma idea dos veces en forma de refrán. Las dos formas están recogidas por O'Kane (*s.v. avena loca; s. v. arenal*), quien también recoge otra más de Juan Ruiz con este mismo sentido bajo la voz *arena*: «¿quién, sinon el mesquino, sienbra en el arena?» (835b)<sup>14</sup>. Además de estos tres refranes explícitos, se vuelve a hacer alusión a él en 564d, «e es como quien sienbra en río o en laguna». Tenemos, por tanto, cuatro formas de un mismo refrán en el *LBA* y, en ellas, sus enunciadores son distintos.

---

<sup>14</sup> En O'Kane (1959: *s. v. arena*), junto a esta, aparece otra variante del refrán presente en la literatura española medieval: «Cridar et desir mis penas / es sembrar en las arenas. Rodríguez de la Cámara, *Canc. Stúñiga* 139». Y también nos señala variantes de este refrán bajo la voz *sembrar*: «Non sembrar / rryo nin en laguna. Villasandino *Can. Baena* 262b. Siembra buen trigo en laguna. J. de Dueñas, *Canc. FD II*, 199b. Sembri mi trigo en laguna. Ídem, *Canc. Nieva* 74» (O'Kane 1959: *s. v. sembrar*).

Las dos primeras son emitidas por el Juan Ruiz protagonista, hablándose a sí mismo. La tercera, por la alcahueta que trata de ablandar a doña Endrina. La última, por don Amor, que advierte al Arcipreste que si busca a una mujer mientras pretende a otra distinta, todo su esfuerzo será vano. Como todo refrán presente en una obra literaria, el fin último es que llegue al receptor del texto, ya que se trata de una afirmación general que, como hemos visto, puede aplicarse a cualquier persona, en cualquier tiempo.

En todos los casos el refrán está formulado en forma impersonal y, aunque conozcamos quien lo enuncia, no es de su propia autoría. A diferencia de los refranes antes comentados, sí encontramos en este el «ambiente campesino», no por lo personajes que lo enuncian, sino por el tema del propio refrán. Me parece destacable la idea de las «imágenes contrapuestas» entre sembrar y no recoger, forma figurada de referirse a esfuerzos inútiles (Jauss 1977: 34 a 1.0), y la visión pesimista, pues no se nos muestra una solución, sino una realidad sin perspectiva de cambio (Jauss 1977: 34 a 3.3).

El otro refrán, muy difundido también en la Edad Media, es el que aparece en la siguiente estrofa:

Fueron dares valdíos, de que ove manzilla;  
Dixe: «Uno coida el vayo e otro el que lo ensilla»  
Redreme de la dueña e creí la fablilla  
Que diz: «Por lo perdido non estés mano en mexilla» (179).

Aquí también encontramos otra estrofa con dos proverbios, aunque en este caso no están relacionados. Me interesa más bien el primero, presente como el anterior en multitud de obras medievales<sup>15</sup>. Este refrán, que nos habla sobre las distintas maneras de pensar de cada uno, está enunciado en el *LBA* por el propio Arcipreste protagonista, al contarnos su fracaso con la segunda mujer. Lo pronuncia en tono de aceptación, de resignación. Se cumplen todas las afirmaciones de Jauss (incluso el tema campesino).

La tercera modalidad de proverbios serían los aparentemente inventados por Juan Ruiz, en los que no hay fórmula introductoria, ni remiten a un autor, ni tienen por qué ser refranes ampliamente difundidos. Son afirmaciones del propio autor con carácter

---

<sup>15</sup> «Uno cuyda el vayo, / Otro piensa que lo ensylla. Villasandino, *Canc. Baena* 143a. Uno piensa el vayo / e otro el que lo ensilla. Santillana, *Canc. FD I*, 512b. ; *Refranes* 702. Aunque uno cuyda el vayo, / Quien lo ensylla ál entyende. Pérez de Guzmán, *Canc. Baena* 618b [...]» (O’Kane 1959: s. v. *bayo*).

sentencioso y, ciertamente, algunas se parecen mucho a refranes populares<sup>16</sup>. A veces es difícil la distinción entre lo que podría constituir un proverbio y lo que es la propia moraleja de una fábula o *exempla*, ya que su formulación es bastante parecida: breve, ingeniosa, impersonal, suele mostrar la experiencia cotidiana e, incluso, como en los proverbios, se aprecia la resignación o la ironía. Como ejemplo de refrán aparentemente inventado por el autor:

Non creades que es libro neçio, de devaneo,  
nin tengades por chufa algo que en él leo:  
ca, segund buen dinero yace en vil correo,  
ansí en feo libro está saber non feo (16).

A esta, le siguen otras comparaciones con las que quiere expresar la misma idea: lo que parece a simple vista, por su apariencia, feo o desagradable, contiene gran belleza en su interior. No hay autoría anónima, ya que sabemos que su autor es el propio Juan Ruiz. Se trata de una afirmación impersonal emitida desde el autor a su público, para hacer referencia a su libro, pero sin explicitar esta referencia: es decir, podría aplicarse a cualquier libro, aunque la intención del autor sea la de que identifiquemos el dicho con el libro que tenemos entre manos. Por lo tanto, sí se cumple la impersonalidad de la oración y el «habla comunicativa» (Jauss 1977: 34 a 1.1).

«Una sola proposición» formada por una oración compuesta en la que no encontramos «ambiente campesino». El «curso de los acontecimientos» se sigue ya que esta frase forma parte de un discurso en presente. En este caso no son «seres vivos» pero sí «cosas (que representan su especie)». La «estructura bimembre» es clara y, además, doble. En primer lugar, se trata de una comparación con dos términos. Y, en segundo lugar, cada uno de estos términos constituye una «estructura bimembre» y «con imágenes opuestas»: *buen dinero* frente a *vil correo*; *feo libro* frente a *saber non feo* (Jauss 1977: 34 a 1.0).

Como hemos destacado en otro ejemplo, en algunos proverbios la visión del mundo es optimista. Así ocurre también en este caso. Sí se cumple el *modus recipiendi* («invitar a comentar una situación determinada») y la función social en lo referente a que encierra la «experiencia cotidiana compartida por que habla y el que escucha» (Jauss 1977: 34 a 3.0).

---

<sup>16</sup> Para determinar si remiten a refranes populares difundidos en la Edad Media o si son propias de Juan Ruiz, me baso en la aparición o no de la frase en la recopilación de O'Kane (1959).

El cuarto y último tipo de proverbios son las sentencias pervertidas, citas de autoridad o refranes que el autor utiliza de modo invertido o con sentido distinto (muy distinto o solo ligeramente distinto) al que en realidad tenían. Dado que Juan Ruiz escribe la mayor parte de su *LBA* en tono de burla —hecho que él mismo justifica con la perversión de una cita (estrofa 44)—, esto es algo que ocurre con frecuencia, dejando así en evidencia el carácter didáctico del proverbio en el caso concreto de su obra.

En la estrofa 372 comienza la parodia de las horas canónicas —cuya fuente directa son los *Carmina Burana*— en la que describe el día de un clérigo fornicador. El episodio se compone de una serie de citas, todas de rezos, oraciones o salmos que se rezaban en cada una de las horas. Entre cita y cita introduce comentarios que las tergiversan y las adaptan a lo que quiere decir. Lo mismo ocurre con las alusiones a Ovidio, por ejemplo, en la estrofa 446 o en la 612. Pero de este grupo de sentencias pervertidas, destacan, sin duda, las alusiones a Aristóteles en las estrofas 71-76.

El Arcipreste evoca sin duda los distintos géneros de los seres naturales según Aristóteles, diferenciando entre el alma vegetativa, la sensitiva y la racional. No obstante, de todas las atribuciones que se encuentran en potencia en cada alma, deliberadamente el Juan Ruiz protagonista solamente elige aquellas que le interesan para justificar su pecado. Solo habla de la reproducción como función vital necesaria e intrínseca a todo ser natural. Esta, avivada por los deseos presentes en el alma sensitiva, es todavía más frecuente en el hombre, que, a diferencia del resto de seres, no es necesario que se reproduzca en una época determinada. Por eso, «cada vez que puede, quiere fazer esta locura» (74) (Rico 2008).

No obstante, la voz del Juan Ruiz autor censura esta afición al pecado y la atañe al «omne de mal seso» (74), dejando entrever que el alma racional permite a los hombres no pecar (controlar los deseos e instintos). Aunque el Juan Ruiz protagonista no parece recordar esta capacidad del alma humana.

El Arcipreste no traiciona a Aristóteles, pero lleva el agua a su molino: elige los elementos que mejor se prestan a justificar una soñada carrera de «doñeador alegre». De suerte que la chispa del asunto estaba en que el lector medianamente instruido —no hacía falta sino haberse asomado por las aulas— reconociera al punto la doctrina general de Aristóteles y el concreto, interesado enfoque que le daba Juan Ruiz (Rico 2008).

En esto consiste la perversión. Pero, ¿se siguen cumpliendo las pautas de Jauss? No es posible decir de estas alusiones que la autoridad es anónima, pues Juan Ruiz deja

clara la procedencia. Pero sí se produce en comunicación tanto con el receptor, «de lo que dize el sabio non devemos dubdar» (72c), como consigo mismo, pues estas afirmaciones le sirven para justificarse (Jauss 1977: 34 a 1.1). Por otro lado, no tenemos «una sola proposición» (Jauss 1977: 34 a 1.2), ya que no se trata de una cita literal, directa, sino de la alusión «a unos planteamientos básicos del sistema aristotélico» formulados en seis estrofas, en los que «el Arcipreste se remonta al mismo núcleo de la “filosofía natural” aristotélica» (Rico 2008). Además, se mezclan con planteamientos propios. Juan Ruiz evoca aquí una de las premisas más importantes del aristotelismo heterodoxo, cuyas ideas van a aparecer a lo largo del libro, en debate con las de la ortodoxia cristiana (Rico 2008).

Tampoco se encuentra el «ambiente campesino» (Jauss 1977: 34 a 1.3) pero sí el resto de premisas. Destaca la ironía con la que formula los planteamientos de Aristóteles. La ironía y la aceptación del devenir son rasgos que Jauss señala como propios del proverbio y que pueden apreciarse de forma especial en este pasaje del *LBA*. Igualmente, en la estrofa 166, Juan Ruiz evoca a Aristóteles y a su afirmación sobre los hábitos, pervirtiendo la alusión para justificar que quiere buscar el amor de otra dueña.

Tras exponer los tipos de proverbios que se pueden encontrar en el *LBA*, hay que reparar en que es bastante frecuente que Juan Ruiz busque el contraste entre las citas de autor y los refranes populares y, así, empiece el episodio con una sentencia autorizada y lo termine con una anónima. Incluso llega a juntar ambas modalidades en una misma cuaderna. Este hecho vuelve a dejar patente la variedad entre lo serio y lo cómico, lo culto y lo popular. Por ejemplo, el episodio de los griegos y los romanos empieza con la ya aludida sentencia de Catón:

Palabra es del sabio e dízela Catón  
que omne a sus coidados, que tiene en corazón,  
entreponga plazer e alegre razón,  
que la mucha tristeza mucho pecado pon (44).

Tras la narración de la anécdota, aporta la conclusión en forma de refrán:

Por eso diz'la pastraña de la vieja ardida:  
«Non ha mala palabra si non es a mal tenida» (64).

De igual forma, el pasaje que comienza en la copla 105 con una cita bíblica (el anterior había terminado con un refrán popular) —con las palabras de Salomón (*Eccl.*, I, 2)— contiene, hacia el final, una estrofa compuesta por un proverbio anónimo. Así ocurre también en el cuento de los cinco sabios y el hijo del rey Alcares (123-165), pues



comienza con una alusión al pensamiento clásico (pervertida por el propósito que le lleva a enunciar esta cita, que es justificar su búsqueda continua de amores), pero hacia el final del pasaje, en el verso 160d, sorprende con un refrán popular:

Ca, puesto que su signo sea de tal natura  
como es este mío, dize un escriptura  
que «buen esfuerço vençe a la mala ventura»,  
e a toda pera dura grand tiempo la madura (160).

Esta estrofa 160, además, ejemplifica como Juan Ruiz incluso mezcla ambos tipos de proverbios en una misma estrofa. En este caso, se trata, primero, de una sentencia que proviene del *Libro de Alexandre* contrastada después con un dicho popular. En la estrofa 586, el orden se invierte: el refrán popular resalta con la posterior cita de Catón.

Como tiene en sí mucha vianda,  
tenga la poridat, que es mucho más blanda;  
Catón, sabio romano, en su libro lo manda,  
diz que la poridat en buen amigo anda (586).

## b) El apólogo

Ya he apuntado que los límites entre el apólogo, el *exemplum* y el *fabliau* no están bien definidos y varían de unas clasificaciones a otras. Como rasgo común, puede afirmarse que todos ellos consisten en un relato, por lo general, breve, que pretende transmitir algún tipo de enseñanza al receptor. Jauss nos propone las diferencias que es posible establecer entre ellos aportando de cada uno unas características bastante claras.

En primer lugar, trataré el género del apólogo. En relación con la tradición, en sentido diacrónico, el apólogo estaba «en la retórica antigua entre las formas inductivas de demostración»; posteriormente, fue «difundido en la Edad Media como primer libro de lectura» (Jauss 1967: 34 d 2.1). En la Edad Media se reúnen, en diferentes colecciones, apólogos que provienen tanto de la tradición grecolatina como de las orientales.

Es frecuente en otros estudiosos la distinción entre fábula y apólogo<sup>17</sup>. Sin embargo, para Jauss constituyen un mismo género, aunque advierte que en la elección

---

<sup>17</sup>Por ejemplo, Estébanez Calderón aporta una definición para cada término y explica sus diferencias: «Aunque los límites entre fábula y apólogo no están bien definidos (algunos autores los identifican), se advierten diferencias en cuanto a estructura (el apólogo consta de presentación, cuerpo del relato y moraleja; en la fábula no figura esta conclusión aleccionadora), forma literarias (el apólogo se escribe en prosa, la fábula preferentemente en verso) y tono: reflexivo y serio en el primero, más

de los actantes «se prefieren los animales» (Jauss 1977: 34 d 1.3). Insiste, por otro lado, en la separación entre apólogo y *exemplum*, con un criterio muy claro: la «autenticidad histórica<sup>18</sup>» (Jauss 1977: 35 e 2.2). En sincronía, apólogo se sitúa «frente a *exemplum*, que requiere un caso histórico ya sucedido» (Jauss 1977: 34 d 2.2).

Se incluirían, por tanto, en la categoría de apólogos todas las historias protagonizadas por animales, contadas a veces por personajes secundarios dentro de las aventuras del Arcipreste —donde destaca el episodio de doña Garoza—, o contadas en otras ocasiones por Juan Ruiz como argumentos en sus digresiones morales. Especialmente importante, en este último sentido, es el pasaje de la digresión sobre los pecados capitales (217-422), en el que, entre la descripción de un pecado y otro, Juan Ruiz ejemplifica lo pernicioso de cada uno de ellos con una fábula animalística.

En el primer apólogo del *LBA* (82-88), el león es engañado por el lobo, que quiere quedarse la mejor parte del toro para comérsela él, por lo que le asesta un golpe en la cabeza como castigo. De ahí que la raposa, quien reparte el manjar después, le ofrezca al león «toda la canal». El relato está narrado por la primera mujer que el Arcipreste intenta conquistar. Dirigido a la alcahueta, la dueña lo esgrime para rechazar al Arcipreste. Pero tratándose de un apólogo insertado en una historia mayor, debemos fijarnos en el responsable último de esta narración, que es Juan Ruiz.

Por tanto, aunque la fábula es contada por un personaje de la obra, detrás de este está la voz del predicador, es decir, del «orador dirigido a la asamblea» del que habla Jauss (1977: 34 d 1.1), y que es, en este caso, un Juan Ruiz identificable con el autor. El sentido de esta fábula dentro del libro (el sentido para Juan Ruiz autor, con afán de transmitir una doctrina moral) sería el de servir como argumento para que el lector u oyente escarmiente en el mal ajeno, es decir, «convencer con un ejemplo inventado» (Jauss 1977: 34 d 1.2).

Por otro lado, podemos reafirmar así la explicación de los niveles de ficción. No es el Juan Ruiz autor quien habla; tampoco el Juan Ruiz protagonista. Es una dueña, protagonista de la primera aventura amorosa del Arcipreste. Este es, por tanto, el primer apólogo propiamente insertado de la obra. Se trata de un nivel ficcional más sencillo

---

desenvuelto y proclive al humor y la ironía en la segunda» (DTLEC, *s. v. apólogo*). No obstante, el propio Estébanez Calderón dice de las fábulas que son «relatos con moraleja» (DTLEC, *s. v. fábula*). No encuentro clara la separación que establece.

<sup>18</sup>Jauss utiliza el término *autenticidad*, pero me parece excesivamente restrictivo.

que aquel en el que se mueve Juan Ruiz como protagonista y, por supuesto, un nivel de realidad creada mucho menos complejo que el de la realidad auténtica, debido a la manera en la que se quiere transmitir la enseñanza. Jauss lo explica así al hablar del mundo de «subsentido»:

Reducción de la contingencia a un mundo que subyace a las meras condiciones del obrar: circunstancias que retornan, caracteres conocidos (a menudo complementarios: por eso se prefieren animales), comportamientos previsibles (Jauss 1967: 34 d 1.3).

La enseñanza moral que se deriva de este apólogo es que uno puede escarmentar viendo el mal ajeno. La dueña ha visto sufrir a muchas otras mujeres y no va a dejarse engañar por la alcahueta y el hombre que la envía, para que no le pase lo mismo que a estas otras. Esto es exactamente lo que hizo la zorra al ver lo que le sucedía al lobo. Por tanto, lo que nos ofrece este apólogo es exactamente un «modelo para reconocer con claridad una regla de comportamiento» (Jauss 1977: 34 d 1.3.4).

El receptor del apólogo se identifica con uno de los actantes e, inmediatamente, asume que su destino será el mismo que el de este personaje si su comportamiento es también igual. Por eso nos dice Jauss (1977: 34 d 1.4) que el apólogo responde a la pregunta «¿Hacia dónde me dirijo si asumo este papel?». La dueña se identifica con la raposa, con el personaje que tiene la opción de obrar bien porque ha escarmentado en cabeza ajena. La raposa actúa según lo mandado por el león y, por tanto, es alabada por él. La dueña, «*per analogiam*» (Jauss 1977: 34 d 3.1), sabe que si actúa según lo mandado por Dios obtendrá de este su perdón y su salvación.

El ámbito de sentido es el «mundo del obrar guiado por la razón y dirigido a un objetivo» (Jauss 1967: 34 d 1.4), ya que funciona el libre albedrío y, gracias a él, cada personaje o persona puede decidir cómo actuar. Si no fuera así, aplicar las enseñanzas fabulísticas y ejemplares sería imposible.

Por tanto, el efecto que busca el apólogo en el receptor real, que no es la mensajera sino el hombre medieval (y también nosotros, quienes leemos ahora el *LBA*), es que reciba, al igual que la dueña, «una enseñanza *per analogiam*» al «reconocerse en un papel». En definitiva, el apólogo funciona como una «demostración de la astucia del mundo, formulada a menudo desde el punto de vista del más débil» (Jauss 1967: 34 d 3.0), quien tiene estos relatos como único medio de aprender a obrar para salvarse.

Pocos apólogos son los no protagonizados por animales. Podríamos incluir en este grupo la historia del garzón que quería casar con tres mujeres (189-196), la de los dos perezosos que querían casar con una dueña (457-467), el pasaje del ermitaño que, engañado por el diablo, bebe vino (530-543) y el del ladrón que hizo carta al diablo de su ánima (1454-1475). Los dos primeros son introducidos por el arcipreste como *fazañas*, es decir, «anécdotas verosímiles o casos reales que habitualmente se aportaban como pruebas en casos judiciales» (Blecua, 1992: 54).

Estas difícilmente eran creíbles, ya que se trata de casos algo extravagantes, lo que dificulta su catalogación como *exempla*. Por otro lado, el hecho de que Juan Ruiz nos advierta, antes de relatarlas, que se trata de *fazañas*, en vez de presentarlas directamente como reales, ayuda a su clasificación como apólogos. En el caso del tercer episodio que incluimos en este grupo, la decisión es algo más difícil. Está introducido por una estrofa que resume la trama del relato. En el último verso apela al receptor: «[...] oye ensienplo estraño» (530d). El comienzo del relato no nos revela si el *ensienplo* es presentado como real por el Arcipreste, pero ninguna referencia histórica nos permite identificarlo como tal.

El último episodio que englobamos en la categoría de apólogo es el del ladrón que hizo carta al diablo de su alma (1454-1475). En este caso no hay duda, ya que se encuentra dentro del episodio mayor de doña Garoza, quien discute con Trotaconventos, a través de apólogos que sirven de argumentos, la conveniencia o no de casarse con el Arcipreste. Todos los apólogos son protagonizados por animales, salvo este, que incluso es considerado por Blecua como *fábula* o *exemplum* (1992: 371). Me parece esclarecedora la estrofa que introduce la *fabla*:

«Tal eres», diz la dueña, «vieja, como el diablo,  
que dio a su amigo mal consejo e mal cabo:  
púsolo en la forca, dexólo y en su cabo;  
óy la fabla e non quieras mi daño e menoscabo (1453).

Sabemos ya, solamente por esta estrofa, que la narradora será doña Garoza, y que su primera destinaria es Trotaconventos. Pero, en el fondo, como ocurre en todos los apólogos (ya sea el emisor una dueña, don Amor, la alcahueta o el mismo Arcipreste), el responsable último es el Juan Ruiz autor, «orador dirigido a la asamblea» (Jauss 1977: 34 d 1.1), que presenta a su público oyente o lector un relato con afán de transmitir una enseñanza.

Tanto el *modus dicendi* como el mundo de «subsentido» se corresponden en este relato con lo que marca Jauss para el apólogo. Doña Garoza trata de «convencer» a la alcahueta de que, como el diablo al ladrón, la está intentando engañar para que acepte al Arcipreste, sabiendo que va a acabar perjudicada y que, cuando esté en alguna dificultad, no la ayudará. Antes de elaborar un discurso directo exhortándola a que no la engañe, lo que hace es narrar un «ejemplo inventado» con el fin de «convencer» (Jauss 1977: 34 d 1.2). Indirectamente, la enseñanza nos llega al público, que también nos sentimos interpelados con este relato contado a la vieja.

Encontramos también un «mundo que subyace a las meras condiciones del obrar» (Jauss 1977: 34 d 1.3). El diablo, que aquí encarna al mal amigo, insta al ladrón a hurtar y este, por su culpa, acaba condenado. El ladrón es el amigo que se deja convencer fácilmente. Así, el mal amigo persuade al otro para que obre mal y, al final, acaba abandonándolo cuando se encuentra en apuros por su culpa: «caracteres conocidos [...] comportamientos previsibles» (Jauss 1977: 34 d 1.3).

La «regla de comportamiento» la podemos deducir fácilmente a través del «modelo» (Jauss 1977: 34 d 1.3.4). Tras el relato, la conclusión y la regla vienen enunciadas varias veces por doña Garoza:

«[...] quien con amigo malo pone su amistança,  
Por mucho que se tarde, mal galardón alcança» (1476bc).

«al que te dexa en coita no·l quieras en trebejo,  
Al que te mata so capa no·l salves en conçejo» (1479cd).

Por tanto, bien puedes ser como el diablo, a quien es asemejada la vieja en el episodio de doña Garoza, o bien puedes ser como el ladrón —su correspondiente es doña Garoza— que se deja engañar. Habiendo escuchado el apólogo, si eres como el diablo, no engañes más; si eres como el ladrón, no te dejes engañar. Ya que se trata del «mundo del obrar guiado por la razón» (Jauss 1977: 34 d 1.4), puedes aplicar estas enseñanzas para no acabar malparado.

De nuevo se puede afirmar la «recepción de una enseñanza *per analogiam*», dado que cada uno puede «reconocerse en un papel», identificar su situación y su persona con el relato, y extraer las conclusiones. Por último, la perspectiva desde la que está contado es la del ladrón, engañado y ahorcado. Se trata del «punto de vista del más débil», desde

el que se demuestra «la astucia del mundo» que, no obstante, uno puede sobrepasar gracias a la razón (Jauss 1967: 34 d 3.0).

### c) El *exemplum*

Como se ha apuntado ya, la diferencia entre el apólogo y el *exemplum* es mínima, pues el límite entre verosimilitud y ficción es difícil de establecer en el *LBA*. Una de las pautas que he utilizado para esta distinción es la manera en la que el Arcipreste —o algún otro personaje— introduce el relato. Los apólogos suelen introducirse por un «[...]¡oy fabla provechossa!» (320d), «entiende bien la fabla e por qué te lo digo» (407d) o «dezirte he la fazaña [...]» (1369d). En cambio, el *exemplum*, narrado siempre por Juan Ruiz (autor o personaje), aunque sabemos que lo que cuenta es ficción, no se introduce como tal, porque precisamente el autor juega con esa ambigüedad entre la veracidad de su biografía y el puro chiste.

En el apartado de la relación con la tradición, Jauss nos explica como el *exemplum* ya era empleado en la Antigüedad como «paradigma mítico-histórico usado en la retórica». De la Antigüedad pasa a la Edad Media —al mundo cristiano— como «instrumento para instruir a los laicos (“movere et probare”）」 (Jauss 1967: 34 e 2.1). La delimitación del *exemplum* que hace Jauss es muy estricta y para su caracterización se basa en la marcada por Humberto de Romans.

Humberto de Romans, en su *Liber de dono timoris*, considera que tan solo se debe emplear los *exempla* para catequizar a los espíritus sencillos y que han de ser utilizados por buenos narradores. Estos relatos son presentados como verídicos y están destinados a insertarse en un discurso para que los oyentes encuentren un reflejo instructivo de su vida cotidiana. Según Romans, han de ser breves, ya que «...si resulta larga la narración, deben ser recortadas las partes inútiles o menos útiles, y se debe cuidar de narrar solo lo que afecte al asunto». El *exemplum* es considerado una lección del pasado con valor perenne, pero al estar inserto dentro de los instrumentos de convicción, no puede figurar como género narrativo independiente (Zamora Calvo 2009).

Sin embargo, normalmente, se utiliza *exemplum* como sinónimo de cuento, o se designa como *exempla* al conjunto de apólogos, fábulas, cuentos, *fabliaux*, etc. En general, relato o historia con desarrollo mínimo, personajes arquetípicos y enseñanza moral. Igual que los apólogos, las historias contadas en este género proceden tanto de la tradición grecolatina como de la oriental, así como de la Biblia o de otros textos religiosos. Otros relatos remiten a hechos acontecidos a lo largo de la historia, más o menos tergiversados con materia de ficción.

A fin de establecer entre ellos una frontera clara, Jauss vuelve a aludir en el *exemplum* a la diferencia con los apólogos: «Autenticidad histórica frente a demostración lógica frente a ejemplo inventado» (Jauss 1967: 35 e 2.2). El apólogo puede contar una historia no necesariamente inventada por el autor, pero este no puede, en ningún caso, presentarla como real. Por otro lado, parece que Jauss adjudica al *exemplum*, en su origen, un público muy concreto, un público lego al que se debe instruir (los *exempla* como instrumentos de convicción de los predicadores medievales). No obstante, en su desarrollo a lo largo de la Edad Media el *exemplum* adquiere valor literario y pasa a formar parte imprescindible de algunas de las obras maestras de este periodo. El destinatario del *exemplum* pasa a ser todo lector u oyente, culto o lego, de todos los tiempos.

Para la distinción entre apólogo y *exemplum* en el *LBA* (que no deja de predicar, a su manera, materia religiosa) nos basaremos en la autenticidad histórica y también en la localización espaciotemporal, más o menos exacta. Estos son los dos requisitos que, para Jauss, definen propiamente al género. En las historias, además, aparece un personaje *ejemplar* que sirve como modelo para el receptor por su conducta intachable o, por el contrario, por su mala conducta. Esta segunda posibilidad es, sin duda, la que encontramos en el *LBA*. El ejemplo de Juan Ruiz protagonista es siempre un ejemplo *ex contrario*.

Con estas características parece sencillo distinguir unos relatos de otros. Sin embargo, ¿dónde empieza y dónde acaba lo histórico? Porque Juan Ruiz, para presentarnos unos ejemplos inventados, va a apelar a la veracidad histórica. Por otro lado, en contraposición a estos, están las alusiones a pasajes bíblicos, que se pueden considerar también *exempla*, ya que tanto el autor medieval como su público los tomaba como históricos. Por tanto, podríamos enunciar que el conjunto de *exempla* del *LBA* lo constituyen estos pasajes bíblicos junto con las aventuras amorosas, la disputa entre los griegos y los romanos y la Cántica de los clérigos de Talavera. Para este último pasaje con concomitancias históricas pero compuesto a imitación de poemas goliárdicos remito a Ríos Rodríguez (2007) y a Gómez Moreno (2014).

En la estrofa 47 comienza el pasaje de los griegos y los romanos (44-63). El «maestro» en este caso es el Juan Ruiz autor, pues aún está hablando desde la perspectiva del predicador, cuya voz se acaba de oír en el prólogo en prosa. Se dirige

«a quienes quieren aprender», es decir, al receptor arquetípico de todo texto didáctico (Jauss 1977: 35 e 1.1). Quien desea aprender es, se supone, el público popular. El autor quiere transmitir la idea de que todo lo dicho en un diálogo puede ser malinterpretado por ambos intervinientes en el mismo. Lo demostrará, como es propio del *exemplum*, «con un precedente histórico» (Jauss 1977: 35 e 1.2). Para que no se dé una situación tan ridícula como la de los griegos y los romanos, Juan Ruiz le pide al oyente que entienda bien su libro.

Había conciencia en el medievo del hecho histórico de que los romanos contrajeron muchas deudas culturales con los griegos. Juan Ruiz traslada esta noción por medio de un crudo anacronismo. Cuenta cómo los griegos proponen a los romanos mantener una *disputatio* de forma típicamente medieval, en tanto que universitaria, y en el relato se menciona a un Dios único varias veces. Salvo por estos dos matices, podemos considerar que el pasaje está «localizado en el espacio y en el tiempo» (Jauss 1977: 35 e 1.3), ya que entendemos que Juan Ruiz y sus oyentes eran capaces de ubicar este hecho de transmisión de «la çiençia» a la Antigua Roma.

En cuanto a los actantes, ¿podemos decir que Juan Ruiz nos muestra un «personaje ilustre, que se ha convertido en ejemplar gracias a una empresa»? (Jauss 1977: 35 e 1.3.3). No se trata de una historia digna de ser recordada por enseñar una buena conducta. El *exemplum* trata de enseñar que no debemos ser ignorantes como el romano para no actuar como él y encima vanagloriarnos, sino al contrario. En todo caso, el personaje ilustre podría estar encarnado por el griego, por su sabiduría frente a la rudeza del ribaldo romano. A pesar de ello, el griego también es ridiculizado en este episodio, al creer de veras que el romano estaba entendiendo sus señas.

En cuanto al modelo de la acción, el autor nos cuenta los «detalles de la acción referidos a un tipo moral atemporal (“solum quod facit ad rem est narrandum”)), ya que no menciona ningún hecho adicional que nos desvíe de la enseñanza final (Jauss 1977: 35 e 1.3.4). Así, debemos aplicar las historias del pasado al momento en el que nos encontramos ahora («¿qué me enseña el pasado de cara al porvenir?»), que es precisamente lo que plantea Juan Ruiz, utilizando el «mundo de las historias como tesoro de experiencia» (Jauss 1977: 35 e 1.4):



Entiende bien mis dichos e piensa la sentençia:  
no me contesca contigo como al doctor de Greçia  
con el ribal romano e su poca sabiençia,  
quando demandó Roma a Greçia la çiençia (46).

Así, el *modus recipiendi* será el «reconocimiento de una regla de actuación sobre la base de un caso precedente» (Jauss 1977: 35 e 3.1): «la manera del libro entiéndela sutil» (65b). En el modelo de comportamiento, «imitable, exhorta a la virtud o pone en guardia ante el vicio» (Jauss 1977: 35 e 3.2), vemos como para Jauss también es válida la modalidad de *exemplum* utilizada por Juan Ruiz.

Efectivamente, los *exempla* de Juan Ruiz nos ofrecen, como ejemplos *ex contrario*, un modelo de comportamiento que debemos rechazar. Teniendo siempre en cuenta que todas estas advertencias son muy ambiguas, y muchas veces parece realmente que Juan Ruiz esté exhortando al vicio y no a la virtud: «entiende bien mi libro e avrás dueña garrida» (64d). Hasta él mismo avisa varias veces de la doble lectura: «que saber bien e mal, dezir encobierto e doñeguil, / tú non fallarás uno de trobadores mill» (65cd). Es indiscutible que, como siempre, Juan Ruiz aprovecha el *docere* para *delectare* y esta historia tiene más de ejercicio de humor que de enseñanza moral. A través del humor nos deja una enseñanza y bajo la disculpa de enseñar nos deja el humor.

Por último, si nos fijamos en la función social (ideológica), «*exempla maiorum* en una función legitimante; *historia docet* en una función moralizante distinta de la identificación estética» (Jauss 1977: 35 e 3.3), se puede reafirmar la diferencia del *exemplum* con el apólogo. Frente a la identificación con algún personaje del relato, debemos prestar atención a los personajes o al hecho narrado, no para identificarnos con ellos, sino para imitarlos, o para actuar de manera completamente contraria. Entonces, lo que tenemos que deducir de este ejemplo en concreto es que no debemos entender con rudeza el libro, como entendió el romano al griego, sino que debemos entender sus palabras en el buen sentido, que es como él las dice, con la misma buena intención con la que el doctor griego hacía sus señas al rudo romano, buena intención que, sin embargo, le lleva a confundirse.

Otro caso de *exemplum* muy distinto a este lo constituiría cada una de las aventuras de Juan Ruiz. Para esto es importante tener en cuenta el desdoblamiento entre autor-narrador y personaje del que hablábamos más arriba. El autor ya se ha presentado

como el «maestro» moral que nos va a ayudar a huir del «loco amor». Pero también se ha presentado como el hombre escarmentado que durante largo tiempo buscó el amor de las mujeres —«E yo, como só omne como otro, pecador, / ove de las mugeres a las vezes gran amor» (76ab)— y que, lejos de exhortar al receptor a rechazar el «loco amor», llena sus relatos de afirmaciones («es umanal cosa el pecar», «todo omne busca compañía de las fembras») que más bien exhortan a conseguirlo, dejando a la responsabilidad del receptor la elección de obedecer a uno o a otro Juan Ruiz, al autor-narrador o al protagonista.

El segundo *exemplum* analizado se encuentra ya entre las aventuras amorosas (la primera: 77-104) que vive el Juan Ruiz protagonista. Como en el caso de los griegos y los romanos, la intención es presentarlas como reales porque así el receptor las identifica como «*exempla maiorum*» (Jauss 1977: 35 e 3.3). El narrador en este caso es un personaje que ha vivido una mala experiencia y, ya escarmentado, actúa como maestro para advertir a su público que no caiga en sus mismos errores. Algo importante aquí es que, de momento, no tenemos más localización espaciotemporal que la de saber que se trata de la vida de un Arcipreste de Hita llamado Juan Ruiz.

Por otro lado, ya sabemos que Juan Ruiz no es personaje ejemplar sino más bien contraejemplar. Pero, como en el caso anterior, también podemos encontrar en el relato personajes ejemplares. En este caso, la dueña:

Era dueña en todo e de dueñas señora,  
non podía ser solo con ella una ora:  
mucho de omne se guardan allí do ella mora,  
más mucho que non guardan los jodíos la Tora (78).

La mujer rechaza al Arcipreste para salvaguardar su honra y esto es lo que, en principio, debe ser imitable, en contraposición a la lujuria del Arcipreste y a las maquinaciones de la vieja tercera. Por lo tanto, en el «reconocimiento de una regla de actuación sobre la base de un caso precedente» (Jauss 1977: 35 e 3.1), la regla de actuación o bien la transmite la dueña o bien es una regla que nos indica que debemos hacer lo opuesto a lo que ha hecho el protagonista. Por lo tanto, tampoco se trata así de la identificación con un personaje prototípico, sino del rechazo a ser como el ejemplo *ex contrario*.

Otro tipo de *exemplum* presente en el *LBA* es el religioso. Los *exempla* religiosos son más bien alusiones (se narran en una o dos estrofas) a personajes o historias

bíblicas, ampliamente conocidas al menos para el lector medieval, que se ponen como ejemplo de buena o mala conducta, como ejemplo al uso o como ejemplo *ex contrario*. La mayoría de ellos se encuentran en el episodio de la pelea con don Amor, donde el Arcipreste acusa a don Amor de provocar todos los pecados capitales. El episodio se desarrolla de la siguiente manera: se describe el pecado, se ejemplifica con uno o varios personajes o historias bíblicas y, por último, se adjunta un apólogo animalístico. El *exemplum* bíblico no lo encontramos en el caso de la acidia, pero sí en el resto.

En las digresiones sobre la codicia y sobre la lujuria hay dos excepciones: dos historias paganas. La alusión a la historia de Troya y un relato sobre Virgilio, pues, como indica Blecua (1992: 71), «la Edad Media convirtió al poeta en mago y le atribuyó numerosas leyendas»<sup>19</sup>. Ambos casos pueden considerarse *exempla*, ya que aparecen junto a los ejemplos bíblicos. No obstante, el caso de la historia de Virgilio es dudoso, pues ciertamente es una historia poco creíble.

Como muestra de *exemplum* bíblico voy a detenerme en la alusión a la historia de Lot, ya que aparece dos veces en el *LBA*. La primera en la digresión de los pecados capitales, en el pecado de la gula:

»Feciste por la gula a Lot, noble burgués,  
bever tanto, que yugo con sus fijas; pues ves  
a fazer forniçio: ca, do mucho vino es,  
luego es la loxuria e todo mal después (296).

La segunda, en los consejos de don Amor al Arcipreste, en la digresión sobre lo que supone abusar del vino:

»Buenas costumbres debes en ti sienple aver,  
guárdate sobre todo mucho vino beber;  
el vino fizo a Lot con sus fijas bolver,  
en vergüença del mundo, en saña de Dios caer (528).

En estos *exempla* que aluden a la misma historia, la situación de comunicación es distinta en ellos. Los dos forman parte de la misma conversación entre don Amor y el Arcipreste. No obstante, en el primero, la voz que habla es el Arcipreste; en el segundo, Amor. En realidad, este hecho no afecta demasiado a lo fundamental de la intención, puesto que en ambos, sin ambigüedad, se condena el abuso del vino, ya sea por huir del pecado de la gula, ya sea porque el abuso del vino no es bueno para enamorar a las

---

<sup>19</sup> Aquí Blecua no usa el término leyenda en el sentido en el que Jauss lo expone en su cuadro, es decir, como el «testimonio de una vida santa» (Jauss 1977: 35 f 1.2).

mujeres. El emisor real en ambos casos es Juan Ruiz autor y moralista y el receptor último, todo oyente o lector del *LBA*.

Por lo tanto, con el *exemplum* de Lot se intenta «demostrar con un precedente histórico» (Jauss 1977: 35 e 1.2) que el vino lleva a pecar, tanto de gula como de lujuria, ya que, a causa de la embriaguez, Lot mantiene relaciones con sus hijas. El *factum* está, además, «localizado en el tiempo y en el espacio», pues el lector medieval, que conocía bien los hechos, sabía que Lot era un personaje bíblico, sobrino de Abraham, y que los hechos suceden en la montaña, cerca de Soar (*Génesis*, XI y XIX). En cuanto a los actantes, Lot es «personaje ilustre» (Jauss 1977: 35 e 1.3.3) no ejemplar, sino contraejemplar, como es habitual en el *LBA*.

De la misma manera que todos los hechos bíblicos actúan como ejemplos atemporales, también aquí funciona el modelo de la acción que Jauss describe como propio del *exemplum*. Aquí se cumple más que nunca lo que Jauss subraya en Humberto de Romans: «solum quod facit ad rem est narrandum» (Jauss 1977: 35 e 1.3.4). El mensaje, como hemos dicho, sería lo perjudicial de beber vino, y el ámbito de sentido, el «mundo de las historias», consideradas precedentes históricos (Jauss 1977: 35 e 1.4). En cuanto a la situación en la vida, la «regla de actuación» (Jauss 1977: 35 e 3.1) es la moderación en el beber, y el modelo de comportamiento, dado que se trata de un ejemplo *ex contrario*, nos «pone en guardia ante un vicio» (Jauss 1977: 35 e 3.2). En la función social, dado que el que predica es Juan Ruiz moralista, estamos ante una «función moralizante» (Jauss 1977: 35 e 3.3).

#### **d) El *fabliau***

Hacia el siglo XII encontramos en Francia, junto a los géneros mayores (novela, canción de gesta, poesía lírica y teatro), una serie de subgéneros consistentes en «relatos cortos escritos en verso», de los que forma parte el *fabliau* (Casas 1997: 9). Su éxito fue notable. Su influencia se extiende por toda Europa y llega también al *LBA*. No obstante, suelen considerarse como *fabliaux* solo un conjunto específico de entre 130 y 160 relatos franceses cómicos y, en todo caso, algunos críticos incluyen en este grupo a aquellos que derivan directamente de uno de estos.

Así, por ejemplo, Pilar Mendoza Ramos (2006: 79) o María Jesús Lacarra (2007) prefieren no afirmar que haya *fabliaux* en el *Libro de buen amor*. Sin embargo, Jauss no

menciona en ninguno de los puntos de su descripción la obligatoriedad de este origen francés, sino el cumplimiento de unas características específicas. De hecho, lo describe como un relato con «amplia difusión en la tradición popular» que se remonta a la Antigüedad (Jauss 1977: 35 i 2.1). Frente a otros géneros medievales, el *fabliau* se encuentra «en contraposición al simbolismo de los géneros religiosos y al idealismo de los géneros mundanos» (Jauss 1977: 35 i 2.2). Supone, por tanto, la alternativa al género grave (Mendoza Ramos 2006: 75).

En el *LBA* hay varios pasajes que se han relacionado con estas composiciones. Por ejemplo, el garzón que quería casar con tres mujeres (189-196), que si deriva directamente de algún *fabliau*, no se ha logrado identificar de cuál (Blecua 1992: 55). También el de los dos perezosos que querían casar con una dueña (457-467). Pero, por la misma razón, tampoco se puede afirmar tajantemente que sea un *fabliau* (Lacarra 2007). Jacques Joset menciona la relación, muy indirecta, entre la batalla de don Carnal y doña Cuaresma y un *fabliau* del mismo tema (2008: 82).

Más evidente es la relación entre los *fabliaux* franceses y el episodio de don Pitas Payas, pintor de Bretaña (474-485). Ya indica María Jesús Lacarra (2007) que el pasaje ha sido catalogado de *fabliau* por varios autores, aunque ella personalmente no comparte la idea, por no haberse identificado la fuente y por encontrar el mismo tema de la historia, el adulterio, en otras tradiciones como la oriental (cuentos), la latina (comedia latina y textos goliárdicos) y la italiana (*novelle*). A pesar de ello, dado que Jauss otorga al *fabliau* la categoría de género, independientemente de su origen, sí voy a considerar que existe al menos un *fabliau* en el *LBA*.

Los límites entre el apólogo, el *exemplum* y el *fabliau* son también borrosos. Una diferencia separa a este último de los dos anteriores. En los otros dos géneros hablábamos de una finalidad moral clara, de una enseñanza que se extraía a partir de la historia contada. Aquí la finalidad moral no es frecuente y si hay moraleja, esta no tiene mucho que ver con el relato (Casas 1997: 18-19). Lo que le interesa al *fabliau* es principalmente divertir. Pero precisamente por esta razón no es tan fácil distinguir en el *LBA* lo que podría entrar dentro del género del *fabliau*. Tomando como base la premisa de la risa, se podrían relacionar muchos pasajes con este género, por lo que, atendiendo rigurosamente a las características semejantes con el corpus francés, así como a las

expuestas por Jauss, he considerado que solo el pasaje de don Pitas Payas es propiamente un *fabliau*.

En primer lugar, la voz que habla aquí no es anónima, como prescribe la clasificación de Jauss. El emisor es don Amor, ya que este relato es uno de los episodios insertados en la pelea del Arcipreste con don Amor. El receptor, por tanto, es el Arcipreste, que está escuchando sus consejos. Pero esta es la situación comunicativa en la ficción, en el marco del relato. En realidad, como ocurre con los apólogos o algunos *exempla*, aunque estén en boca de otros personajes, su emisor último es Juan Ruiz, autor del *LBA*, y el receptor, el público de toda su obra, que sí son, como describe Jauss, «oyentes que buscan el entretenimiento» (Jauss 1977: 35 i 1.1).

A este público es preferible no encasillarlo en ninguna clase social, ya que, por ejemplo, declarar que los relatos solo estaban destinados a la aristocracia

[...] los habría hecho inadecuados para ser recitados en las ferias, en las casas de los ricos burgueses o en cualquier círculo no cortés, en cualquier lugar en el que la gente no tuviera ganas de reírse a costa de las peripecias sucedidas a un vecino imaginario (Casas 1997: 16-17).

Cuando Pitas Payas pregunta a su mujer por qué el cordero que le pintó al marcharse, ahora se ha hecho tan grande, sucede lo siguiente

»Como en este fecho es siempre la muger  
Sotil e malsabida, diz: “¿Cómo, mon señor,  
En dos anos petid corder non se fazer carner?  
Vós veniésedes tenplano e trobadiars corder.” (484)

Esta respuesta ingeniosa de la mujer es el clímax del relato. Es un final común en los *fabliaux* que, como indica Jauss, consisten en una «narración que tiende a una conclusión ingeniosa y efectista» (Jauss 1977: 35 i 1.2). El lugar en el que se desarrolla la acción, la casa del matrimonio, es un «ambiente cotidiano», en el que los personajes no hacen nada fuera de lo común. También es clara la «óptica caricaturesca» (Jauss 1977: 35 i 1.3.1). El tiempo es cronológico y la acción, única y rápida, como es frecuente en el *fabliau*. Todas estas características vendrían exigidas por la brevedad del género (Casas 1997: 44-46).

En cuanto a los actantes, son tres —lo normal en el género son dos o tres personajes como máximo (Casas 1997: 48)— y forman el triángulo amoroso propio de las historias de adulterio: mujer, marido y amante. La mujer casada es viva e

ingeniosa<sup>20</sup>, el marido, bobo. Se corresponde así con la descripción de Jauss (1977: 35 i 1.3.3): «personajes tipificados generalmente de clase inferior (diferenciados por astucia y estupidez)».

Por supuesto, el mensaje que quiere transmitir Juan Ruiz es cómico. No obstante, por estar inserto en los consejos que don Amor da al Arcipreste para conseguir una mujer que lo quiera, sí tiene una finalidad y una moraleja, que sería la de no descuidar a quien nos ha concedido su amor:

»Por ende te castiga, non dexes lo que pides,  
non seas Pitas Pajas, para otro non errides;  
con dezires fermosos a la muger conbides;  
desque te lo prometa, guarda non lo olvides (485).

La moraleja es poco trascendente, propia de un ámbito de sentido como el que, efectivamente, Jauss indica para el *fabliau*. Juan Ruiz busca el «lado divertido» de las cosas, en un «mundo sin verdad superior, objeto de risa» (Jauss 1977: 35 i 1.4).

De nuevo hay que poner el foco en la ambigüedad del *LBA*. Felicia de las Casas afirma lo siguiente a propósito del abandono de la mujer por el marido como tema propio de los *fabliaux*:

[...] no parece que se deba, como han supuesto algunos autores, a una intención didáctica del *fabliau* que habría pretendido, por este procedimiento, indicar a los burgueses que si eran engañados por sus mujeres eso se debía a la atención y el tiempo excesivos que dedicaban a sus negocios, ignorando lo que ocurría en sus casas. Se trata de un recurso útil para el encuentro de los amantes y siempre cabe la posibilidad de un regreso inesperado (Casas 1997: 59).

Esta afirmación nos lleva a pensar que pudo Juan Ruiz utilizar simplemente la excusa de los consejos de don Amor al Arcipreste para introducir el relato chistoso de Pitas Payas en su *LBA*. Esto concuerda con la esencia misma del resto de la obra, pues siempre nos movemos en esa ambigüedad de sentido; no sabemos si Juan Ruiz nos está adoctrinando, nos está pervirtiendo o si simplemente quiere hacernos pasar un buen rato, sin privarse de tomarnos un poco el pelo.

No son modelos a seguir, no se pretenden transmitir ideas o valores. Si encontráramos este *fabliau* aislado, no se querría mostrar a Pitas Payas como ejemplar para el oyente, y mucho menos a su mujer. Los personajes ejemplares resuelven sus problemas de acuerdo a las normas morales y las conclusiones de sus acciones, por lo

---

<sup>20</sup> El adulterio siempre tiene que estar protagonizado por la mujer, que es el ser débil, puesto que si fuera el hombre el que engaña a la mujer, no provocaría la risa del público (Casas 1997: 58).

tanto, no provocan la risa. No obstante, la estrofa final parece indicarnos que don Amor expone a Pitas Payas como un ejemplo *ex contrario* para el Arcipreste. Y, en definitiva, Juan Ruiz quiere mostrarnos un ejemplo *ex contrario* a nosotros, sus receptores. Una técnica que, como ya hemos visto, utiliza con frecuencia. A través del relato ingenioso se pretende sorprender al receptor, que este sienta el «placer del efecto final» y que pueda «conocer mediante la sonrisa» (Jauss 1977: 35 i 3.1).

Para Jauss, el *fabliau*, a pesar de no contener una doctrina moral tan marcada como la de otros géneros, también puede ser considerado género del discurso ejemplar, es decir, género didáctico, dado que transmite un modelo de comportamiento consistente en la «suspensión de las normas y tabús de la vida reglamentaria» (Jauss 1997: 35 i 3.2). Es decir, el *fabliau*, a través del humor, permite la relajación de las prohibiciones. «Libera de las normas», eso sí, «sin cuestionarlas» (Jauss 1997: 35 i 3.3). Supone, por tanto, otra visión del mundo gracias a la búsqueda de la comicidad, y, como mencionábamos antes, en contraste con el simbolismo o el idealismo de otros géneros más graves. Pero no debemos olvidar que no busca transformar la realidad. El modelo de sociedad que refleja es el del orden establecido.

#### 4. Conclusiones

Finalmente, a modo de recapitulación, de los géneros presentes en el cuadro de Hans Robert Jauss, en el *LBA* tenemos casi 250 proverbios (92 sentencias de autor —63 religiosas; 24 grecolatinas y 6 romances—; 100 refranes populares y unas 50 sentencias propias)<sup>21</sup>, dos alegorías, 29 apólogos, 29 *exempla*, un *fabliau* y dos cuentos. Este hecho no puede sino afirmar la variedad de situaciones comunicativas, la variedad de relaciones con la tradición y la variedad del público que alcanza la obra de Juan Ruiz. No hay que olvidar, tampoco, lo que se destacaba en la introducción, pues en los ejemplos analizados queda patente también la mezcla de tonos, la variedad de contenidos y, en definitiva, la búsqueda y la ostentación de la variedad del *LBA* en sus múltiples aspectos. Destaca, sobre todos ellos, la variedad de intenciones, pues, si bien estos géneros son conocidos por su carácter didáctico, tratándose del Arcipreste muchas veces es ambigua la enseñanza que quiere transmitir.

---

<sup>21</sup> Las cifras de los proverbios son aproximadas. Puede que haya olvidado contabilizar alguno. Así mismo, es difícil dar un número exacto de sentencias propias del autor pues, como se ha explicado, su determinación como proverbio o no es algo subjetiva.



## Bibliografía

- ARISTÓTELES (2000), *Ética nicomáquea*, ed. de T. Martínez Manzano, trad. y notas de Julio Pallí Bonet, Madrid: Gredos.
- Biblia Vulgata Latina* (1965) (4.ª ed.), ed. de Alberto Colunga y Laurentio Turrado, Salamanca: Biblioteca de autores cristianos.
- CASAS RIGALL, Juan (2009), «Sentencia y auctoritas: del *Libro de buen amor* al *Libro de Alexandre*», *Revista de poética medieval*, 23, pp. 79-107, [en línea] <[http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10563/sentencia\\_casas\\_RPM\\_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/10563/sentencia_casas_RPM_2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> [Última consulta: 27 de abril de 2017].
- DTLEC = ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios* (6.ª ed.), Madrid: Alianza.
- Fabliaux. Cuentos franceses medievales* (1997), ed. y trad. de Felicia de las Casas, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2004), «La influencia del *Libro de Alexandre* en el *Libro de buen amor*», F. TORO CEBALLOS y B. MORROS (coords.), *Juan Ruíz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor», Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, patrocinado por el área de cultura del Ayuntamiento de Alcalá La Real...* [9-11 de mayo de 2003], [en línea] <[http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste\\_hita/01/garcia.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/arcipreste_hita/01/garcia.htm)> [Última consulta: 30 de abril de 2017].
- GÓMEZ MORENO (2014), «La Cántica de los clérigos de Talavera y sus principales escollos», A. CORTIJO OCAÑA, A. M. GÓMEZ-BRAVO, M. MORRÁS (eds.), *‘Vir bonus dicendi peritus’: Studies in honor of Charles B. Faulhaber*, New York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 101-107.
- Gonzalo de BERCEO (1985), *Milagros de Nuestra Señora* (16.ª ed.), ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra.
- JAUSS, Hans Robert (1970), «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», *Literaturgeschichte als Provokation*, trad. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Arístu (2013), Madrid: Gredos, pp. 151-207.
- JAUSS, Hans Robert (1977), *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Wilhelm Fink, Munich, pp. 10-11,12-13,16,19-22, traducido en «Alteridad y modernidad de la literatura medieval», F. RICO (coord.), A. DEYERMOND (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 1/1, *Edad Media*, Barcelona: Crítica, 1991, pp. 26-35.
- JOSET, Jacques (2008), «El “Libro de buen amor” en su contexto literario románico», G. SERÉS, D. RICO, O. SANZ (eds.), *El «Libro de buen amor»: texto y contextos*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Juan RUIZ (1992), *Libro de buen amor* (8.ª ed.), ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra.
- LACARRA, María Jesús (2007), «“Del que olvidó la muger te diré la fazaña”. La historia de don Pitas Pajas desde el *Libro de buen amor* (estr. 474-484) hasta nuestros días», *Culturas Populares. Revista electrónica* 5, [en línea] <<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lacarra.htm>>, [Última consulta: 30 de abril de 2017].
- Libro de Alexandre* (2014), ed. de Juan Casas Rigall, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Libro de Apolonio* (1992) (4.ª ed.), ed. de Dolores Corbella, Madrid: Cátedra.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1973), *Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires: Eudeba.
- Los dísticos de Catón comentados* [por Erasmo de Rotterdam] (1997), ed., trad. y notas de Antonio García Masegosa, Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- MENDOZA RAMOS, Pilar (2006), «La función de la risa en los *fabliaux*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*», M. BRUÑA CUEVAS et al. (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, [en línea] <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/1mendozar.pdf>> [Última consulta: 30 de abril de 2017].
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1974), *Métrica española*, Madrid: Guadarrama, pp. 84-85.
- O’KANE, Eleanor S. (1959), *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, *Boletín de la Real Academia Española*, Anejo II, Madrid.
- RICO, Francisco (2008), «“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*», *Estudios sobre literatura y otras cosas*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [en línea] <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas--0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b\\_52.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/estudios-de-literatura-y-otras-cosas--0/html/cd30cf7d-6b2d-4061-9286-8674355c7f8b_52.html)> [Última consulta: 27 de abril de 2017].
- RÍOS RODRÍGUEZ, María Luz (2007), «Por su pobreza recibían gran fatiga. El clero parroquial auriense a fines de la Edad Media», *Medievalismo*, 17, pp. 247-269.
- SPITZER, Leo (1934), «Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LIV, pp. 273-270; trad. cast.: «En torno al arte del arcipreste de Hita», *Lingüística e*

*historia literaria*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 133-138, 142-143, 146-153, 156, recogido en «“Yo, Juan Ruiz”: Personalidad e impersonalidad en el arte del Arcipreste de Hita», F. RICO (Coord.), A. DEYERMOND (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 1, *Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 231-235.

ZAMORA CALVO, María Jesús (10 de noviembre de 2009), «El exemplum y la preceptiva medieval», *Centro Virtual Cervantes*, [en línea] <[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/noviembre\\_09/10112009\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/10112009_01.htm)> [Última consulta: 1 de mayo de 2017].

## **Anexo**



## Cuadro de géneros literarios menores del discurso ejemplar en la Edad Media

	Proverbio	Parábola	Alegoría	Apólogo
1.0 Situación comunicativa				
1.1 ¿Quién habla? ¿A quién se dirige?	Autoridad anónima (se, nosotros), habla comunicativa (incluso a uno mismo)	Autoridad de prestigio, a seguidores y a no iniciados aún (Jesús y sus apóstoles)	Exegeta conocedor de las Escrituras, a un público laico	Originariamente el orador dirigido a la asamblea; legitimada por el sabio, que, a su vez, es el autor
1.2 Modus dicendi	Citas de una sentencia de una sola proposición en forma figurativa e ingeniosa	Predicación exhortativa (no dogmática) de una doctrina	Interpretar mediante la alegoresis («aliud verbis, aliud sensu ostendit»)	Convencer con un ejemplo inventado
1.3 Mundo de «subsentido»				
1.3.1 Lugar	Generalmente ambiente campesino	Ámbito de la experiencia cotidiana (también del trabajo), lo que está próximo en el espacio y en el tiempo	El mundo como escenario de la historia sagrada, cuyos acontecimientos están referidos a la época actual	Reducción de la contingencia a un mundo que subyace a las meras condiciones del obrar: circunstancias que retornan, caracteres conocidos (a menudo complementarios: por eso se prefieren los animales), comportamientos previsibles
1.3.2 Tiempo	Curso natural de los acontecimientos	A menudo en relación con lo que está más lejano		
1.3.3 Actantes	Seres vivos y cosas (que representan su especie)	Relaciones entre hombres, también acontecimientos naturales	El hombre frente a Dios y a las fuerzas del mundo naturales	
1.3.4 Modelo de la acción	Ingenioso, generalmente de estructura bimbembre (representación con imágenes opuestas)	Aparición de lo verosímil	La actuación del hombre en el cuadro propio de la historia sagrada de culpa y de redención	Modelo para reconocer con claridad una regla de comportamiento
1.4 Mensaje (respuesta a...)	¿Qué dice la experiencia cotidiana en este caso?	¿Qué debo hacer para conocer la verdad?	¿Qué debo hacer para sostener el juicio de Dios?	¿Hacia dónde me dirijo si asumo este papel?
Ámbito de sentido	El mundo visto a la luz irónica de la resignación: «Así es el mundo»	Reino de Dios, en tanto que sentido oculto del mundo	El mundo a la luz de la fe entendida de manera dogmática	Mundo del obrar guiado por la razón y dirigido a un objetivo
2.0 Relación con la tradición				
2.1 Diacrónica	Amplia difusión en la tradición popular, inserta en la Edad Media incluso en el <i>fabliau</i> y en la novela, comentado en los <i>Proverbes au vilain</i>	Originariamente función exhortativa; en la Edad Media casi completamente transformada en enseñanza alegórica ( <i>dit</i> )	Género medieval autóctono, que mira por la instrucción de los laicos (desde el final del siglo XII)	En la retórica antigua entre las formas inductivas de demostración; difundido en la Edad Media como primer libro de lectura
2.2 Sincrónica	Frente a la sentencia prescriptiva	Frente a proverbio: prefiere la excepción, no la regla; frente a alegoría: no hay que descifrar mediante una clave (o un dogma)	Protesta de poetas religiosos contra las funciones de la literatura mundana (cortés)	Frente a <i>exemplum</i> , que requiere un caso histórico ya sucedido
3.0 Situación en la vida				
3.1 Modus recipiendi	Invitar a comentar una situación determinada	Imitación como unidad de comprensión y de acción	Comprensión y desciframiento de la <i>duplex sententia</i> ( <i>parole covertie / parole overtie</i> )	Recepción de una enseñanza <i>per analogiam</i>
3.2 Modelo de comportamiento	Resignación o ironía	Requerimiento de conversión («tienes que cambiar de vida»)	Normas para una conducta de vida cristiana (virtud frente a vicios)	Reconocerse en un papel
3.3 Función social (ideológica)	Reserva de experiencia cotidiana compartida por el que habla y el que escucha, valoración del mundo generalmente pesimista	Formación y legitimación de una identidad religiosa de grupo (el discurso encubierto bajo la apariencia del apólogo es una defensa frente a los no elegidos)	Reforzamiento de la fe ortodoxa	Demostración de la astucia del mundo, formulada a menudo desde el punto de vista del más débil

Exemplum	Leyenda	Cuento fantástico	Fabliau	Cuento
Autoridad de un maestro, a quienes quieren aprender	Testimonio anónimo, a la comunidad de creyentes	Narrador anónimo (representante de la sabiduría popular), a un círculo de oyentes ingenuos (vínculo de «viejo» a «joven»)	Narrador generalmente anónimo, a un círculo de oyentes que buscan el entretenimiento	Narrador individualizado y notable, a un público de lectores
Mostrar con un precedente histórico	Testimonio de una vida santa	Narrar como si ningún acontecimiento correspondiese a la realidad	Narración que tiende a una conclusión ingeniosa y efectiva	Narración con una tensión abierta (sobre todo dirigida al «sí») y carente de significado fijado de antemano
Un <i>factum probabile, laudabile, memorabile</i> localizado en el espacio y en el tiempo	Circunscrita de manera simbólica a acontecimientos que están relacionados entre sí: virtud operante/milagro que confirma	Espacio cerrado y conocido frente a espacio exterior y desconocido	Ambiente cotidiano en la multiplicidad de las actividades humanas, pero con una óptica caricaturesca	Concreción histórica de lugar y tiempo, nueva riqueza de detalles y posibilidad de describir también lo que es «inconveniente»
Personaje ilustre, que se ha convertido en ejemplar gracias a una empresa	Persona ilustre canonizada, comunidad en aumento frente a no creyentes, dualismo de fuerzas sobrenaturales	Héroe que sobrepasa los límites; parejas de actantes (según Propp y Greimas)	Personajes tipificados generalmente de clase inferior (diferenciados por astucia y estupidez)	Personajes individualizados en roles y conflictos sociales
Detalles de la acción referidos a un tipo moral atemporal («solum quod facit ad rem est narrandum»)	Tipificada en: predestinación, crisis (conversión), puesta a prueba (pasión), efecto póstumo	Desarrollo de los acontecimientos a la luz del principio de lo maravilloso ( <i>aventuras</i> frente al obrar épico)	Detalles de la acción referidos a la divergencia entre expectativa y realización	Circunstancia inaudita que provoca un caso moral
¿Qué me enseña el pasado de cara al porvenir?	¿Cómo puede mostrarse la virtud en una persona?	¿Cómo sería el mundo en el que se realizan nuestros deseos?	¿Dónde puede presentarse la acción por el lado invertido?	¿Cuál es la norma según la cual hay que juzgar este acontecimiento?
Mundo de las historias como tesoro de experiencia	Mundo de lo sagrado que se vuelve manifiesto	Mundo del cumplimiento fantástico de los deseos	Mundo sin verdad superior, objeto de risa	Mundo con la problemática autónoma de la experiencia interpersonal
Antiguamente: paradigma mítico-histórico usado en la retórica; cristiano: instrumento para instruir a los laicos («movere et probare»)	Acuñada de forma específica solo en la era de la fe cristiana; sustrato para la leyenda política de la época moderna	Amplia difusión en la tradición popular; en la Edad Media sólo como sustrato del <i>lai</i> y de la novela arcaica	Amplia difusión en la tradición popular; en la Antigüedad: farsa de dioses, <i>apothegma</i> , farsa; forma particular en la Edad Media: los <i>fabliaux</i> en la epopeya de los animales	Forma literaria autónoma fijada por Boccaccio mediante la temporalización y problematización de géneros más antiguos ( <i>exemplum</i> , milagro, <i>fabliau</i> , vida)
Autenticidad histórica frente a demostración lógica frente a ejemplo inventado	Frente a milagro (con santos imperfectos) frente a <i>exemplum</i> (donde la virtud es un acto de voluntad)	Frente a saga (que tiene sus raíces en la memoria colectiva); frente a leyenda (milagro en el que se cree)	En contraposición al simbolismo de los géneros religiosos y al idealismo de los géneros mundanos	Distinto del idealismo de la poesía heroica y de la moral directa de los géneros didácticos
Reconocimiento de una regla de actuación sobre la base de un caso precedente	Identificación que surge de la admiración (frente a identificación simpática con el milagro)	Placer por el otro mundo de la ficción	Estupor, placer del efecto final, conocer mediante la sonrisa	Estupor y reflexión
Imitable, exhorta a la virtud o pone en guardia ante el vicio	Imitable, la virtud resulta activa, mesurable, comprensible	Liberación de la constrictión y del rigor del vivir cotidiano	Suspensión de las normas y tabús de la vida reglamentaria	Casuística moral que se deja a la discusión de un público culto
<i>Exempla maiorum</i> en una función legitimante; <i>historia docet</i> en una función moralizante distinta de la identificación estética	Difusión y confirmación de la fe; en la práctica: posibilidad de invocar santos (santos con un nombre definido, santos que socorren)	Utopía de un mundo de felicidad suscitada mediante la justificación poética	«Realismo» solamente por contraste, que libera de las normas sin cuestionarlas	Conversación como forma de análisis de las «pasiones de la vida terrenal» y de reflexión sobre las normas sociales



