

## EL CUERPO GROTESCO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR* DE JUAN RUIZ

Louise M. Haywood  
Trinity Hall, Cambridge

El estudio de lo grotesco ha sido y continúa siendo muy fructífero para los medievalistas en general y para los que se dedican al *Libro de Buen Amor* en particular; por ejemplo, Louise O. Vasvari (1983-84, 1985, 1990), James F. Burke (1998) y María José Sánchez Montes (1997).<sup>1</sup> En un amplio estudio de los orígenes de lo grotesco que va más allá que su acuñación como palabra, Geoffrey Galt Harpham sugiere que también puede ser una categoría psicológica que él define como “una especie de lo confuso [...] que se sitúa en los márgenes de la conciencia entre lo conocido y lo desconocido; lo percibido y lo no percibido [...] como sustantivo implica que un objeto bien ocupa muchas categorías o bien está entre ellas”.<sup>2</sup> La polivalencia y la naturaleza grotesca de los cuerpos -tanto animales como humanos-, y sus rasgos y miembros es una característica destacada de las tres descripciones que les propongo hablar hoy: la *descriptio puellae* de Don Amor, el retrato del Arcipreste que pinta Trotaconventos y la descripción de la cuarta *serrana*. La técnica de la desmembración del cuerpo en los miembros descritos que juntos integran su totalidad y la consiguiente distorsión se ve no sólo en las descripciones ya aludidas sino también en la del cuerpo roto de Cristo.

Como apunta Félix Lecoy (1938: 301) la *descriptio puellae* de Don Amor sigue las líneas del modelo escolástico -de la cabeza a los pies- pero con la adición de una *digressio* que trata la selección de una alcahueta (436-43), como comentó Bienvenido Morros en su ponencia de esta mañana.<sup>3</sup> Sin embargo, el hecho de que difiera en algunos puntos del retrato escolástico de la dama ideal ha atraído el comentario de los críticos. Hoy me alcanzará el tiempo sólo para ocuparme de dos de estos rasgos: que la dama sea ‘ancheta de caderas’ (432d *S* solamente; 445c), y que tenga los dientes ‘apartadillos’ (434b). Es de notar que estos rasgos disonantes parecen haber causado problemas tanto para los escribanos como para los críticos. En el primer caso, la referencia a las caderas aparece dos veces en el manuscrito *S* y sólo una en el *G*: la primera vez en el *S* está fuera del lugar apropiado en el retrato escolástico (con la cara; 432d), tal vez producto de un *lapsus scribendi*, porque en la línea equivalente de *G* (432d) se lee ‘angosta de cabellos’; una lectura aceptada por Luis Beltrán (1977: 186) y Bienvenido Morros, con distintas

<sup>1</sup> El artículo que sigue es el texto de mi ponencia con la adición de notas y la restauración de los pasajes omitidos por falta de tiempo. Con todo, se trata de una presentación oral de unas primeras ideas sobre el tratamiento del cuerpo en el *Libro de Buen Amor*; los defectos se notarán. Uso el nombre “Juan Ruiz” para referirme al autor y “el Arcipreste” para el protagonista. Les agradezco a Ángeles Carreres, Tom Caldín y Jan Gilbert, los tres de Cambridge, a los colegas de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, sobre todo a Alan Deyermond de *Queen Mary*, Universidad de Londres, por sus muchos y variados comentarios sobre una versión inglesa leída en marzo de 2001, y a Paco Toro y su equipo de Alcalá la Real por todo lo que hicieron para asegurar que los congresistas pasáramos una visita maravillosa en la bella Andalucía.

<sup>2</sup> Traduzco del inglés: “a species of confusion [...] which stand[s] at the margins of consciousness between the known and the unknown, the perceived and the unperceived [...] as a noun it implies that an object either occupies multiple categories or that it falls between categories” (1982: xxi & 3).

<sup>3</sup> Cito Juan Ruiz 1992.

enmiendas para *cabellos*, pese a que pueda referirse al atractivo de cejas poco vellosas o incluso al pelo recogido.<sup>4</sup> En el segundo caso, Jacques Joset (1974: 1, 166) rechaza la enmienda de *apartadillos* a *apretadillos* propuesta por Tomás Antonio Sánchez y seguido por otros editores, a causa de que se relaciona este rasgo con la sensualidad en las tradiciones anglosajona y árabe.<sup>5</sup>

A mi parecer, la indagación en elementos como lo de “ancheta de cabellos” o “dientes apartadillos” surge del hecho de que éstos no están en su sitio según las normas escolásticas; no obstante -como observan repetidamente Anthony N. Zahareas y Oscar Pereira (1990: 139-40)- Don Amor no promete enseñar al Arcipreste cómo seducir a una mujer bella sino cómo escoger una susceptible a sus insinuaciones; “para que ella te quiera en amor acoger,/ sabe primeramente la muger escoger” (430cd).<sup>6</sup> Hoy desearía seguir esta pista para indagar un poco en el sentido de estos dos elementos. William Clyde Curry, en un estudio bien conocido del prólogo al cuento de la *Wife of Bath* (1393-96) de Geoffrey Chaucer, demuestra que los fisonomistas coinciden con la opinión popular de que las caderas anchas connotan la “repulsive fecund energy” (1922: 44).<sup>7</sup> El segundo detalle también aparece en el texto chauceriano: la Wife of Bath misma jaca de sus atractivos dientes de tal manera que no queda lugar a dudas sobre sus connotaciones:

Gat-tothed I was, and that bicam me weel;  
 I hadde the prente of seinte Venus seel.  
 As help me God, I was a lusty oon,  
 And faire, and riche, and yong, and wel bigon,  
 And trewely, as myne housbondes tolde me,  
 I hadde the beste *quoniam* myghte be.  
 For certes, I am al Venerien  
 In feelynge, and myne herte is Marcién.  
 Venus me yaf my lust, my likerousnesse,  
 And Mars yaf me my sturdy hardynesse;  
 Myn ascendent was Taur, and Mars therinnne.  
 Allas, allas! That evere love was synne!  
 I folwed ay myn inclinacioun  
 By vertu of my constellacioun;  
 That made me I koude noght withdrawe  
 My chambre of Venus from a good felawe.  
 (Chaucer 1981: 113, ll. 603-18)<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Por ejemplo, Alarcos Llorach da la enmienda de *carriellos* (‘mandíbulas’, 1973: 171-74) y Blecua sugiere *tenriellas* (“mejillas”; Juan Ruiz 1992: 115n).

<sup>5</sup> Alonso 1958 los vincula con la tradición árabe, sin embargo Morros demuestra una clara coincidencia con *De vetula*; sobre los dientes apartadillos, Mettmann 1961, que detalla varias tradiciones que emplean los elementos juzgados fuera del lugar en la *descriptio puellae* ruiziana; y Barbera 1968.

<sup>6</sup> Crotti apunta que la descripción hace hincapié en los atractivos femeninos (1973: 64-65); un punto de vista de que se hace eco Gybbon-Monypenny (1988: 36).

<sup>7</sup> Curry cita la autoridad de M. Angellus Blondus, “Ac protensa coxendicorum ossa, uirilitalis signum ni mollis caro contingit” (1544) y de Rudolphus Goclenius, “Coxarum ossa duriter eminentia, & exterius apparentia, virilitatem monstrant” (1661; 1922: 44n). Véase la importante pero inédita tesis doctoral de André S. Michalski 1964.

<sup>8</sup> Traduzco del inglés: “Tenía los dientes mellados, y esto me sentaba bien/ Tenía la impronta del sello de Santa Venus;/ Por Dios, era yo lozana/ y hermosa, y rica, y joven, y bien vestida/ Y de veras, como me decían mis maridos,/ tenía la mejor *quoniam* que podría ser./ Sin duda, soy toda venérica/ en sentimiento, y tengo el

Su alarde indica que el tener dientes mellados es, primero, una señal física que indica que nació bajo el signo de Venus; segundo, tal vez sintetizando con la óptica fisonómica éste se encuentra reduplicado en la parte más apta del cuerpo (Curry 1922: 41-43): en sus órganos sexuales.<sup>9</sup> Así la *Wife of Bath* afirma que la portadora del sello o marca de nacimiento de Venus disfruta de una naturaleza lascivia y tiene genitales que proporcionan a la pareja un placer especialmente intenso. Si a ustedes no les convence tal interpretación astrológica, queda en apoyo de mi interpretación las asociaciones folklóricas y carnales entre la boca superior e inferior de la mujer. Desde esta óptica los dientes mellados significarían la accesibilidad y la naturaleza abierta del orificio vaginal; y la relación entre la boca y los genitales también hace alusión al apetito. Estos detalles apoyan la hipótesis de que la descripción no sigue servilmente los modelos escolásticos sino que bosqueja los rasgos físicos de una mujer atractiva con carácter lascivo, como señala Don Amor en las palabras citadas arriba (430cd). Los aspectos grotescos de la descripción representan una de las maneras de que se prepara el público o lector para la inversión carnavalesca de esta descripción en la persona de la cuarta *serrana* a quien me voy a referir como Alda (1008-20).<sup>10</sup> El alto número de rasgos tratados en ambas descripciones respalda la conclusión de que ésta es una parodia de aquélla.<sup>11</sup> G. B. Gybbon-Monypenny ya demostró la presencia de unos diecinueve de los veinticuatro de la descripción de la bella en la de Alda, y de esa base reafirma el punto de vista que ésta es una verdadera parodia de aquélla (1962: 219). Yo las comparé con el retrato del Arcipreste: de los veinticinco rasgos de la bella seducible que cuento, la descripción de Alda menciona veinte (80%) y la del Arcipreste, diecinueve (76%); mientras la del Arcipreste comparte mención de diecisiete de los veintiún rasgos de Alda (81%).

Alda es grotesca porque pertenece a una categoría confusa: la descripción usa no sólo la comparación para describirla como un animal -tiene "cabellos chicos, negros, más que corneja lisa [...] mayor es que de osa la patada do pisa" (1012bd), "las orejas mayores que de añal burrico" (1013a), "las sobrecejas anchas e más negras que tordos" (1014c), y los "tovillos mayores que de una añal novilla" (1016d)- sino también la metáfora. Es "yeguariza trefuda" (1008d), "yegua cavallar" (1010b), con pico "de çarapico" (1013c), y "boca de alana" (1014a). Si leemos su cuerpo, como el de la bella seducible, como un signo que muestra su naturaleza vemos, según el simbolismo del bestiario medieval, que es un cúmulo de pecados: es lascivia o licencia (yegua caballar, osa, asno o burro), pereza (osa, tordo), locura (asno o burro), avaricia, envidia y servilismo (perro) y de naturaleza diabólica y violenta (osa); algunas de esas conexiones se ven reafirmadas

corazón marciano/ Venus me dio el deseo y la lascivia/ Y Marte me dio el rigor fuerte y robusto./ Mi signo ascendente fue Tauro, con Martes dentro./ ¡Ay, ay! ¡Que el amor fuera jamás un pecado! Siempre seguí mi inclinación/ a causa de esta constelación/ que hizo que no pudiera negar/ la cámara de Venus a ningún buen compañero". Véase Vasvari 1983-84 para un comentario sobre el sentido de *quoniam* con referencia a otro episodio del *Libro*.

<sup>9</sup> Los editores más recientes aceptan que "gat-tothed" se refiere a los dientes apartados y no al parecido con los de una cabra como propuso Walter W. Skeat: Curry 1922: 45-46; Davis, Gray, Ingham y Wallace-Hadrill 1979: 65; y Chaucer 1988: 113.

<sup>10</sup> Es de notar que sólo se nombra la cuarta *serrana* en la *serranilla* y no en la cuaderna vía que la antecede. Kirby (1986: 159) apunta que la distorsión es central en la descripción grotesca de Alda mientras Zahareas opina que esta técnica contribuye al humorismo de Juan Ruiz (1965: 149-51).

<sup>11</sup> Véase Deyermond 1970: 63. Para otras interpretaciones véase también Tate 1970, Crotti 1973: 64-65, Dagenais 1991 y Freedman 1993.

por las fábulas esópicas del mismo *Libro*.<sup>12</sup> John Dagenais sostiene -a mi parecer, con razón- que el juego de los dos retratos, uno grotesco y el otro hermoso, yuxtapone la imagen ideal y la realidad del loco amor, el amor mundano de las mujeres, con el fin de desenmascarar la verdad sobre la naturaleza femenina (1991: 258). Hasta cierto punto el género sexual de Alda también está en tela de juicio porque, aunque tenga el rasgo femenino de pechos los suyos están muy en contradicción con el gusto imperante por ser de un tamaño grotescamente exagerado (1019); y de modo más significativo, su gran estatura, su vello facial, su fortaleza formidable y su voz profunda (1015a, 1016-18) connotan una masculinidad latente. Se hace hincapié en su virilidad también cuando el narrador mismo se compara a ella: tiene ella las muñecas más gordas y velludas y el meñique más grande que los suyos. Asimismo las orejas y nariz grandes de la serrana son características que comparte con el Arcipreste (1485d y 1486d) y, como comenta Elisha K. Kane (1930: 106), la tradición popular se las relacionan con los genitales masculinos. Por fin, exhibe peculiaridades diabólicas en cuanto a su forma confusa, su colorido rojo y negro, la comparación desfavorecida con las bestias del Apocalipsis y en la observación del narrador, “non sé de quál diablo es tal fantasma quista” (1011d; 1008c).<sup>13</sup> Su forma retorcida es aterradora (por las asociaciones diabólicas) y cómica (por su proximidad al mundo bestial, las diablerías, el pecado y la parte inferior del cuerpo; Bakhtin 1984: 303-436). Alda ocupa el espacio de lo grotesco porque es un ser ni humano, ni animal ni diabólico, ni hembra ni macho, sino una confluencia en mayor o menor grado de todas estas categorías.<sup>14</sup>

Como comenté antes, el Arcipreste comparte rasgos de las descripciones de ambas mujeres. Como la bella seducible, ostenta labios y encías bermejos (434c; 1487abc) que, quizás, indican una complexión sanguínea y una naturaleza apasionada (Dunn 1970: 85 & 87); las cejas apartadas (432c, 1486a) apuntan hacia una falta de energía sexual (Kane 1930: 106; “erotic vigour”) y los pies pequeños (445c; 1488c) pueden ser rasgos un tanto afeminados (Dunn 1970: 85-86) y indicativos “de poco entendimiento” (Seudo Aristóteles 1957: 65) pero también de un carácter alegre y inclinado hacia la fornicación (Dunn 1970: 86). En su retrato Trotaconventos parece tener una doble meta, como observa Harriet Goldberg (1986:5); convencer a doña Garoça de la virilidad del Arcipreste pero a la vez insinuar su insuficiencia como amador, así anulando la amenaza sexual posible que plantearía a ella una reunión entre los dos.<sup>15</sup> Se exageran en Alda las

<sup>12</sup> Para la asociación de los pecados con animales específicos en la tradición bestiaría y el *Libro* les remito a Rowland 1974 y Phillips 1983, respectivamente. Ésta última sigue la pista de Hart (“[las aventuras con las serranas] representan la batalla del hombre con el demonio, y también con los elementos bestiales de su propia naturaleza [...] está reducido en consecuencia al *homo animalis*”; 1959: 90) para anotar que no sólo parece evocar el mal sino el sacrilegio y sostiene que las asociaciones bestiales de Alda están en función de un aviso al lector contra el amor loco (1983: 131-33). En las fábulas esópicas Juan Ruiz menciona algunos de los animales cuyos rasgos ostenta la serrana así posibilitando aún más una interpretación bestiaría: asocia la corneja con la vanidad y la envidia (285-90); el asno con la pereza (239ab y 314d) y la envidia (1401-08); el tordo con el hurto (504d); el alano con la avaricia (226-29), y la hembra posiblemente con la lascivia (1221d; “las alanas paridas en las cadenzas presas”). Fijense en que en el “Enxiemplo del ladrón e del mastín” (166-79) el perro sabio actúa de una manera que supone oposición a la parte negativa de su propia naturaleza (la gula) a favor no sólo de la positiva (la lealtad) sino más bien del posible perjuicio y la pérdida resultante: “Por poca vianda que esta noche cenaría./ non perderé los manjares nin el pan de cada día” (176ab); mientras el “Enxiemplo del alano que llevaba la pieça de carne en la boca” (226-29) muestra el vicio natural del perro, la gula y avaricia.

<sup>13</sup> Hart también asocia a Alda con lo diabólico (1959: 88-89).

<sup>14</sup> Desgraciadamente ni el tiempo ni el espacio me alcanzarán para tratar los vínculos entre Alda y los hombres salvajes.

<sup>15</sup> Véase Dunn (1970: 89-91) para una interpretación distinta.

características que comparte con el Arcipreste: los dos son pescozudos (1013b; 1485cd) y tienen la estatura grande, descrita como *tréfudo* (1008d; 1485b), el pelo negro (1012b, 1486a), y las orejas, narices y bocas grandes (1013acd, 1014a y 1485d, 1486d y 1487bc); la nariz de aquélla es también *gorda* (1013c); y la boca de éste se describe con el lýtotes “non pequeña”(1487b)). Según por lo menos un fisonomista, M. Angellus Blondus, todo esto indica la influencia de Tauro (Curry 1922: 34); descrito por la *Doncella Teodor* como signo de los que “adolescerán por su culpa y no ternán dicha en mugeres” (*Doncella Teodor* 1995: 65). Si en esto tengo razón, ayuda a explicar la interpretación de Dunn, compartido hoy por Bienvenido Morros, de la fisonomía del Arcipreste como la de “un hombre cuyo temperamento promete el éxito, pero a quien alguna influencia contraria le deja imposibilitado” (1970: 89).<sup>16</sup> Es cierto que Venus rige en Tauro así correspondiendo con las afirmaciones del Arcipreste sobre su constelación gobernante.<sup>17</sup> Esto no quiere decir que nació bajo el signo solar de Tauro sino sólo que éste ocupó una posición influyente en su horóscopo natal. Además la influencia de Tauro resuelve dos aspectos conectados de la descripción del Arcipreste. Primero, la complexión típica del sujeto tauro es *cecrino* (Martínez de Toledo 1981: 184; *Corbacho*, 1438) del latín tardío *citrinus* (Corominas 1992: 53b; parecido al limón verde), un adjetivo documentado por primera vez del siglo quince y por lo tanto no disponible al Arcipreste pero que puede igualar a *baço*, definido por Blecua como “un poco moreno, acetrinado” (Juan Ruiz 1992: 381n) mientras G. B. Gybbon-Monypenny (1988: 417n) sigue a Dunn cuando acepta la definición de Giorgio Chiarini de “olivastro”, que a veces se atribuye a la influencia saturnina (1970: 85). Segundo, aunque los tauros tienen el temperamento melancólico, algo que entra en desacuerdo con la identificación de la disposición del Arcipreste como sanguínea que hicieron María Rosa Lida de Malkiel (1940: 124-26) y Dunn (1970: 85), se nota que bajo Tauro “crece mucho la sangre” (*Doncella Teodora* 1995: 65) así la sangre forma una parte importante del equilibrio de los humores del sujeto tauro.<sup>18</sup>

Elisha K. Kane (1930) sostiene -y con razón- que algunas de las características hasta entonces calificadas como fuera de lugar en una descripción escolástica de un hombre insinúan la virilidad en el retrato del Arcipreste. Dunn avanza el argumento para demostrar que Juan Ruiz emplea esta descripción no como simple adorno retórico sino para expresar un significado determinado; algo que espero haber demostrado en cuanto a las dos otras descripciones tratadas aquí. La desviación de las descripciones normativas en las del *Libro* crea una sensación de ambigüedad y dificulta su definición y calificación; para algunos lectores incluso proporciona un toque individualista. Harpham afirma que esto es intrínseco a lo grotesco:<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Traduzco del inglés: “a man whose temperament promises success, but who is rendered helpless by some contrary influence”.

<sup>17</sup> La influencia del signo se hace sentir no sólo cuando es el signo solar sino también cuando es el ascendiente en el horóscopo natal del sujeto.

<sup>18</sup> Ly (1992: 24-25, 28) anota la presencia de rasgos sanguíneos-saturninos en el retrato, y la presencia del asno en el retrato de Arcipreste y de Alda, para sacar conclusiones distintas.

<sup>19</sup> Traduzco del inglés: “Grotesque figures test us [...] for they seem to be singular events, appearing in the world by virtue of an illegitimate act of creation, manifesting no coherent, and certainly no divine, intention. This is why [...] the grotesque and those who indulge in it, frequently encounter a backlash that takes the form of genealogical abuse, with accusations of illegitimacy, bastardy, or hybridisation, terms that indicate structural confusion, reproductive irregularity, or typological incoherence. *Genre, genus, and gentials* are linked in language as in our subconscious” (1982: 5).

Las figuras grotescas nos ponen a prueba [...] porque parecen ser únicas, parecen en el mundo en virtud de un acto ilegítimo de creación, manifiestan una intención no coherente y sin duda no divina. He aquí pues la razón por la que [...] lo grotesco y los que lo disfrutan, frecuentemente, chocan con una reacción violenta que toma la forma de abuso genealógico, con la imputación de ilegitimidad, bastardismo, o hibridismo, términos que apuntan hacia la confusión estructural, la irregularidad reproductiva, o la incoherencia tipológica. *Género, genus, y gentiales* se relacionan tanto en el lenguaje como en nuestro subconsciente. (5)

Hay mucho en lo que dice que podría avanzar nuestro entendimiento del sentido y la forma del *Libro de Buen Amor*. Hoy espero haberles persuadido de que las descripciones de los cuerpos grotescos en el *Libro* de Juan Ruiz hacen hincapié en las particularidades de los personajes de tal manera que se destacan sus naturalezas como tipos o criaturas susceptibles a pecados determinados: la bella seducible es susceptible a la lascivia, como lo es el Arcipreste pero su complexión aparenta que decepción le espera; mientras que la serrana Alda presenta una inversión de la *descriptio puellae* escolástica que encarna el pecado. Las descripciones de la bella seducible y del Arcipreste se distancian de la tradición escolástica y de modelos como *De vetula* (véase Morros); pero otros modelos los informan, como la tradición popular, lo carnavalesco, la sabiduría bestiaría y los conceptos prevalecientes de la fisonomía. A lo largo de esta comunicación he tratado lo grotesco como lo que suspende o reniega una categoría sola y me gustaría concluir con un comentario muy breve sobre un último cuerpo grotesco del *Libro*: el del Cristo crucificado.

Se introduce el tema del sufrimiento paciente de Cristo y la tortura de su cuerpo en “Omíllome, Reína” (1046-58), la primera de las cantigas en la sección que sigue al episodio de las serranillas. Los dos poemas líricos de este fragmento del *Libro* forman un ofrecimiento de parte del Arcipreste a la Virgen y comparten el tono meditativo y contemplativo de muchos himnos y devociones líricas de esta época (Morreale 1975, Dagenais 1994: 103-06, Haywood 2000) estructurado por medio del uso la primera persona; una técnica que requiere la centración e identificación del público o lector en y con la voz lírica que guía la percepción de la imagen comunicada. Que el cuerpo de Cristo sea el objeto de la mirada compartida de la Virgen y el suplicante se observa en que el orador ofrece a la Virgen “la triste estoria/ que a Ihesú yazer/ fizo en presiones,/ en penas e en dolor” (1048e-h). Se mantiene el foco de atención mediante estructuras lingüísticas que localizan a Cristo como objeto; por ejemplo, “el cuerpo de Christo/ Judea lo apreçia” (1049bc); “dándolo Judas paz” (1051b); “vístelo levando,/ feriendo que lástima” (1052cd); y “Christos fue judgado” (1053b), y la cantiga concluye desplazando el foco de atención a las llagas de Cristo:

Por aquestas llagas  
d'esta santa pasión,  
a mis coitas fagas  
aver consolaçión (1058a-d)

La segunda cantiga continúa con el mismo tema. El estribillo aparte, tiene una estructura tripartita: entre dos secciones de tres estrofas (1060-62 y 1064-66) interviene una estrofa sola que entrama el temario de las otras dos. La primera sección se centra en las profecías

del Antiguo Testamento sobre el alumbramiento virginal, el sacrificio del Cordero y el milagro de la Encarnación (Jeremías 52: 1 & 2 Reyes 23-21; Isaías 7: 14; Daniel 7: 13 & 9: 26 & Salterio). En la sección puente (1063), se refleja la referencia a su Humanidad del segundo renglón, “Por salvar fue venido/ el linaje umanal” (1063ab), en el penúltimo con otra a su Divinidad, “este Dios, en que creemos,/ fuéronlo açotar” (1063gh), mientras los versos intermediarios lo exhiben como víctima de la traición de Judas. En la última sección se enfoca la atención en los miembros llagados del cuerpo de Cristo. El maltrato de su cuerpo amenaza a sus fronteras, ataca su integridad propia y física, “en su faz escopieron [...] espinas le pusieron/ de mucha crueldat [...] con clavos clavarón/ las manos e pies d’él [...] fue abierto/ de ascona su costado” (1064acd, 1065ab, 1066cd).<sup>20</sup> Por lo tanto la mirada desmembra simbólicamente el cuerpo a medida que enfoca separada y detenidamente en cada una de las llagas como objeto distinto de veneración.<sup>21</sup> En la última sección de cada estrofa se trata el tema de la encarnación y la paradoja de que su paciente sufrimiento -y por extensión el sufrimiento afectivo y meditativo del mirador- orador- no es amargo sino dulce y en virtud de él se produce la salvación:

d’estas llagas tomemos  
dolor e grand pessar.

[...] las llagas que l llagaron  
son más dulçes que miel  
a los que en Él avemos  
esperança sin par.

[...] por estas llagas çierto  
es el mundo salvado;  
a los que en Él creemos,  
Él nos quiera salvar.  
(1064gh, 1065e-h y 1066g-h)

Hoy en día damos por sentado tales tratamientos de la pasión de Cristo; sin embargo, aunque hay ejemplos más tempranos que tratan la veneración del cuerpo roto y doliente de Cristo, por la mayor parte la veneración de las llagas como tal se desarrolló más bien conjuntamente con la fiesta de Corpus Cristi a partir del siglo trece.<sup>22</sup> Para el público contemporáneo del *Libro* el cuerpo llagado de Cristo también es un cuerpo grotesco. Es un cuerpo sorprendentemente representado como humano y divino a la vez; es tan susceptible a la brutalidad, al desmembramiento -una muerte muy innoble en la Edad Media (Bynum 1992 y Vivanco en prensa)- como el nuestro. Pero es el único cuerpo que lleva las señales de los pecados de otros y el único cuyo acoso termina en la salvación.

<sup>20</sup> Uso *propio* en el sentido de Julia Kristeva; es decir el cuerpo limpio de uno mismo; véase Kristeva (1982: 64-75).

<sup>21</sup> Bynum trata la disección del cuerpo divino y propone que cada una de las llagas no sólo representa la fragmentación del cuerpo por nuestros pecados sino también un *pars pro toto* en que cada fragmento del cuerpo, como cada parte de la hostia, es Dios sin división (1992: 280). Mary Douglas 1966 y, después, Kristeva (1982: 64-132) demuestran los claros nexos entre las fronteras del cuerpo, tanto de Cristo como del creyente, y lo que las amenaza en la devoción cristiana.

<sup>22</sup> Para un tratamiento a fondo del dogma sobre el cuerpo de Cristo véase Rubin 1991 y Beckwith 1993.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos Llorach, E., "Libro de Buen Amor, 432d: ¿ancheta de caderas?", en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época: Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, ed. M. Criado de Val, Barcelona, SERESA, 1973, pp. 171-74.
- Alonso, Dámaso, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas", en *De los siglos oscuros al de Oro: notas y artículos a través de 700 años de letras españolas*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 2.37), pp., 86-99.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana UP, 1950.
- Barbera, Raymond E., "Juan Ruiz and 'Los dientes... un poco apartadillos'", *Hispanic Review*, 36 (1968), pp. 262-63.
- Beckwith, Sarah, *Christ's Body: Identity, Culture, and Society in Late Medieval Writings*, London: Routledge, 1993.
- Beltrán, Luis, *Razones de buen amor: oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Valencia, Castalia, Fundación Juan March, 1977.
- Burke, James F., *Desire against the Law: The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*, Stanford, UP, 1998.
- Bynum, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, Zone, 1992.
- Chaucer, Geoffrey, *The Wife of Bath's Prologue and Tale*, en *The Riverside Chaucer*, edd. Larry D. Benson et al, Oxford, UP, 1988, pp. 105-22.
- Corominas, Joan, con José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1992.
- Crotti, Norma Edith, "Juan Ruiz y el vitalismo del cuerpo", en *La idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed. Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1973, pp. 60-79.
- Curry, Walter Clyde, "More about Chaucer's Wife of Bath", *PMLA*, 37, 1922, pp. 30-51.
- Dagenais, John, "Cantigas d'escarnho and serranillas: The Allegory of Careless Love", *Bulletin of Hispanic Studies* 68 (1991), pp. 247-63.
- , *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the "Libro de buen amor"*, Princeton, UP, 1994.
- Davis, Norman, Douglas Gray, Patricia Ingham, y Anne Wallace-Hadrill, *A Chaucer Glossary*, Oxford, UP, 1979.
- Deyermond, A. D., "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*", en *Libro de buen amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 53-78.
- Doncella Teodor, *Narrativa popular de la Edad Media: Doncella Teodor, Flores y Blancaflor, París y Viana*, edd. Nieves Baranda y Víctor Infantes, Madrid, Akal, 1995.
- Douglas, Mary, *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, London, Ark, 1984; 1966.
- Dunn, Peter, "De las figuras del arcipreste", en *Libro de buen amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 79-93.
- Freedman, Paul, "Baleful and Winsome Serranas", en *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain: Studies Presented to P.E. Russell on his Eightieth Birthday*, edd., Alan Deyermond & Jeremy Lawrance, Llangrannog, Dolphin, 1993, pp. 17-27.
- Goldberg, Harriet, "Personal Descriptions in Medieval Texts: Decorative or Functional?", *Hispanófila* 87 (1986), pp. 1-12.



- Gybbon-Monypenny, G. B., "The Two Versions of the *Libro de buen amor*: The Extent and Nature of the Author's Revision", *Bulletin of Hispanic Studies* 39 (1962), pp. 205-21.
- , ed., Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia, 1988.
- Harpham, Geoffrey Galt, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature* Princeton, UP, 1982.
- Hart, Thomas R., *La alegoría en el Libro de buen amor* Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- Haywood, Louise M., "Pasiones, Angustias y Dolores en el *Libro de buen amor*", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, edd. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, II, pp. 935-44.
- Joset, Jacques, ed., Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 1992.
- Kane, Elisha K., "The Personal Appearance of Juan Ruiz", *Modern Language Notes* 45 (1930), pp. 103-09.
- Kirby, Steven D., "Juan Ruiz's *Serranas*: The Archpriest-Pilgrim and Medieval Wild Women", en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute*, ed. John S. Miletich, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 151-69.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia UP, 1982.
- Lecoy, Félix, *Recherches sur le "Libro de buen amor" de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938; 2ª ed., ed. A. D. Deyermond, Farnborough, Hants, Gregg International, 1974.
- Lida de Malkiel, María Rosa, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*", *Revista de Filología Hispánica* 2 (1940), pp. 105-50.
- Ly, Nadine, "*Libro de buen amor*: l'autoportrait d'un 'ane' ou les deux portraits et les trois déclinaisons de l'Archiprêtre", en *L'Autoportrait en Espagne: littérature et peinture; Actes du IV<sup>e</sup> Colloque International d'Aix-en-Provence (6-8 Décembre 1990)*, ed. Guy Mercadier, Études Hispaniques, 19 (Aix-en-Provence, Univ. de Provence), 1992, pp. 17-36.
- Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera, o Corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1981.
- Mettmann, Walter, "'Ancheta de caderas', *Libro de buen amor* c. 432ss", *Romanische Forschungen* 73 (1961), pp. 141-47.
- Michalski, André S., "Description in Medieval Spanish Poetry", tesis doctoral inédita, Princeton Univ., 1964.
- Morreale, Margherita, "Una lectura de las 'pasiones' de J. Ruiz (*Libro de buen amor*, 1043-66)", *Boletín de la Real Academia Española* 55 (1975) pp. 331-81.
- Phillips, Gail, *The Imagery of the "Libro de Buen Amor"*, Madison Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- Rowland, Beryl, *Animals with Human Faces: A Guide to Animal Symbolism*, London, George Allen & Unwin, 1974.
- Rubin, Miri, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, UP, 1991.

- Sánchez Montes, María José, “Lo grotesco en el *Libro de buen amor*: una aproximación bajtiniana”, en “*Quien hubiese tal ventura*”: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, London, Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 77-83.
- Seudo Aristóteles, *Poridat de las poridades*, ed. Lloyd A. Kasten, Madrid, Seminary of Medieval Spanish Studies, Univ. of Wisconsin, 1957.
- Tate, R. B., “Adventures in the *sierra*”, en *Libro de buen amor Studies*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis, 1970, pp. 219-29.
- Vasvari, Louise O., “An Example of *Parodia Sacra* in the *Libro de buen amor*: ‘Quoniam’ *Pudenda*”, *La Corónica* 12 (1983.84), pp. 195-203.
- , “La semiología de la connotación: Lectura polisémica de ‘Cruz cruzada panadera’”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32 (1983 [1985]), pp. 299-324.
- , “‘Chica cosa es dos nuezes’: Lost Sexual Humor in the *Libro del Arcipreste*”, *Revista de Estudios Hispánicos* 24 (1990), pp. 1-22.
- Vivanco, Laura, *Ideologies of the Elites: Death in Fifteenth-Century Castile*, en prensa.
- Zahareas, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.
- , Oscar Pereira, con Thomas McCallum, *Itinerario del “Libro del Arcipreste”: glosas críticas al “Libro de buen amor”*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.