LA VISIÓN DE LO FEMENINO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*:
MODELOS Y REPRESENTACIONES

M^a Esperanza Sánchez Vázquez
I.E.S. Bahía de Almería

EL HOMBRE Y EL POETA¹

El Arcipreste de Hita es un hombre de su tiempo, pero asimismo anticipa el nuevo siglo con una visión que oscila entre lo tradicional y lo innovador². Su personalidad, naturalmente inquieta, seria y burlesca a la vez, va a construir un universo en el que sale a relucir de forma palpable la sociedad del siglo XIV: sus creencias y hábitos, su ideología y jerarquías, sus deslices y goces, sus personajes y contradicciones. En este universo la figura de la mujer adquiere un protagonismo creciente derivado de la mentalidad burguesa, que le otorga un nuevo papel más activo. Además, la devoción por la Virgen contribuye favorablemente a la consideración positiva en torno a su naturaleza y función. Ahora, entre la imagen divina de María y la demoníaca de Eva³ existe un cromatismo que proyecta a la mujer hacia una realidad más dinámica y abierta. Así en el “*LBA*” es notable el avance de lo femenino. La obra está signada por la presencia de la mujer; no sólo de la Virgen, de quien es muy devoto el autor; sino también de mujeres más reales y próximas, menos idealizadas (McLoughlin 2002: 30). Obviamente todo queda ceñido a un plano doméstico en medio de la monolítica ideología dominante, debido a la importancia de la religión en la definición de imágenes, espacios y sistemas normativos, por lo común de signo restrictivo, asignados a las mujeres (Muñoz 2006²: 713)⁴. Aún resta mucho camino para que la mujer sea considerada como mitad autónoma del género humano (Rossi 2000: 47), sin embargo esa percepción de su diferencia está empezando a calar exenta de las connotaciones de las doctrinas más tradicionalistas y misóginas⁵. Así, entre la aceptación y el distanciamiento con respecto a la consideración medieval de la mujer, el Arcipreste nos presenta en su obra un inventario cerrado de representaciones femeninas que desde la Virgen hasta la alcahueta⁶ son trasladadas por el autor a su peculiar universo de ortodoxia y trasgresión, siempre en tensión permanente entre la mesurada actitud del

¹ Ya señaló Lecoy que el Arcipreste no era ni un filósofo ni un moralista, sino un poeta. *Recherches sur le “LBA”*, París, 1938.

² Tradicional en tanto que comparte y asume ciertos condicionantes sociales e históricos propios de su época; innovador en tanto que presenta una nueva visión de la mujer, más abierta y activa, rompiendo, una vez más, los moldes medievales. En este sentido Juan Ruiz es considerado renacentista o humanista según Reynal (1991:18), moderno para Juan Goytisolo (1985:20), precursor y anticipo del Renacimiento en opinión de Javier Aparicio Maydeu (1992: 23) y A. Castro (1984: 393) respectivamente, o vidente de la Naturaleza, las almas y la sociedad según Sáinz de Robles (s.f.: 17)

³ María y Eva como polos opuestos de sendos discursos cuyo centro nuclear lo representan estas figuras.

⁴ En el centro de esta percepción se asienta la figura de Eva y la trama narrativa que la acompaña como icono fundacional de la condición femenina en el cristianismo (Muñoz 2006: 713)

⁵ Georges Duby (1999: 42) alude a la propia etimología de los términos *varón* y *mujer* para mostrar la desconfianza y desprecio por la mujer.

⁶ Ninguna de las dos son motivo de mi análisis, puesto que yo me ocupo de las damas que el protagonista de la obra busca como amadas.

siervo de Dios y la natural inclinación del siervo de amor. En palabras de Américo Castro *El Libro de Buen Amor es fruto ambiguo de la alegría vital y de los frenos moralizantes* (1984: 366). En una sociedad compleja y cambiante, contradictoria (Menéndez Pelayo 1944), que tanto ensalza como vitupera a la mujer, ésta se convertirá en el reflejo de un mundo de contrastes y contrarios que conformarán la visión de lo femenino (McLoughlin 2002: 37) a partir de una tipología determinada.

Johan Huizinga (1990: 13) sostiene que la ideología, la vida y el espíritu medieval se construyen sobre la base de unos contrastes muy pronunciados. El contraste del buen amor y el loco amor, de lo divino y lo profano, del *sic et non* (Green 1969: 19–43) de los escolásticos es adoptado por el Arcipreste para ejemplificar⁷ que a través del debate se llega a la verdad y, al mismo tiempo, mostrar la posibilidad del ser humano para elegir entre el bien y el mal (Celaya 2005: 17). El contraste constituirá en nuestro autor un elemento estructural y organizativo de su concepción del mundo, y, por ende, del mundo femenino. Pretendo aquí analizar los rasgos esenciales de la mujer en el *LBA* a través de las distintas damas del protagonista como juego de contrarios en ese complicado universo de oposición y ambigüedad entre loco y buen amor. Así, el anverso de la hermosura, la nobleza y la virtud tiene su reverso en la fealdad, la villanía, y la liviandad respectivamente. No son éstos los únicos rasgos: otros se pueden asociar a los anteriores como la cortesía, elegancia, gracia, cordura, cultura, medida⁸...

La obra tiene como destinatario esencial al hombre como individuo masculino, según se advierte en multitud de versos:

Muchos nasçen en Venus, que lo más de su vida
es amar las mugeres, nunca se les olvida (152)⁹

Así toda la interlocución del autor confirma que escribe para hombres, y hombres cultos, clérigos acaso, que como él, buscando el Buen Amor, tropiezan con el amor de las mujeres (Ferrerías Savoye 1995: 81)¹⁰. En este aspecto adquieren sentido los versos de Juan Ruiz quien, partiendo de Aristóteles¹¹ como argumento de autoridad, asegura que

el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver mantenencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra placentera (71).

⁷ Para Gastón Celaya la estructura del *LBA* tiene como finalidad que lo profano sea enmarcado y justificado por lo sacro.

⁸ Otis H. Green (1969: 18) afirma: *La estética de la Edad Media es el resultado de un conflicto de dos tendencias opuestas: una caracterizada por la simplicidad, la medida, la lógica; otra por la fantasía, la exuberancia, la libertad desordenada...*

⁹ Algún ejemplo más: *Entiende bien mi dicho e avrás dueña garrida* (64). *El Libro de Buen Amor*; Arcipreste de Hita, (ed.) Gybbon–Monypenny (1988). Las citas sobre la obra se recogerán de esta edición.

¹⁰ También de auditorio masculino y de alto nivel intelectual –clérigos probablemente– hablan Gastón Celaya (2005: 14) y Gybbon–Monypenny (1988: 26). A. Linaje Conde (2004: 201) recoge la opinión de Juan Goytisolo, para quien el auditorio de la obra no era necesariamente letrado ni religioso.

¹¹ Recordemos que el filósofo clásico establece el fundamento de toda una tradición antifeminista que, posteriormente, muchos otros teóricos literatos medievales se ocuparán de arraigar.

El término mundo usado como “hombre o persona de sexo masculino”¹² alterna con omne, con la misma acepción de “varón que solicita y desea una mujer”:

Pero aunque omne non goste la pera del peral,
en estar a la sonbra es plazer comunal (154cd)

Todo ello explica que los rasgos femeninos estén vistos a través de los cristales del varón. A pesar de ello, también hay consejos y advertencias a las mujeres, por lo que es posible intuir la presencia de un auditorio femenino¹³.

En ese viaje iniciático del protagonista por conseguir una dama y convertirse en buen amador, Juan Ruiz va de periplo en periplo, unas veces solo y otras guiado por un mensajero o mensajera¹⁴. A través de sus aventuras, el protagonista va adquiriendo experiencia amorosa y nos va mostrando sus éxitos –los menos– y fracasos. Se nos presenta como hombre en busca de amor, según imperativos naturales. En esa tensión – entre el hombre, el religioso y el poeta– nos muestra su fascinación e interés por las mujeres. Es una mirada limpia e inquieta, ávida por desvelar los rincones de la personalidad femenina frente a la tendencia negativa de los moralistas. Así a lo largo de la obra observamos la preferencia por un determinado tipo (o determinados tipos)¹⁵ de mujeres representativos de modelos, estatus o actitudes frente al amor.

CARACTERÍSTICAS DE LA MUJER “IDEAL” EN EL LBA HERMOSA / FEA

Si quisieres amar dueñas o otra qual quier muger,
muchas cosas avrás primero de aprender,
para que ella te quiera en su amor querer.
Sabe primera mente la muger escoger (430)

Tras apoyarse en Ovidio, don Amor explica al Arcipreste cómo ha de ser la mujer ideal¹⁶. El primer verso de la copla 431, *Cata muger fermosa*, descubre la característica principal: su belleza.

¹² Otros ejemplos: *Ca en muger loçana, fermosa e cortés/ todo bien del mundo e todo plazer es* (108cd), y cs. 73–76. No ve Antonio García Velasco (2000: 49) en esta generalización un menosprecio a la mujer, sino la representación de un objeto de deseo inalcanzable, hacia cuyo logro hay que poner en práctica todo tipo de estrategias.

¹³ Numerosos ejemplos de alusiones a las dueñas nos encontramos a lo largo de la obra (cs. 114ab, 161abc, 892ab, 909). El autor, además, se preocupa en varias ocasiones por la reacción que puedan tener éstas ante lo que él ha dicho o quiere decir (cs. 114, 161, 422, 892, 904, 947, 1573...). Vicente Reynal (1991: 14) repara en la presencia de un auditorio femenino como garante de la verosimilitud de los modelos representados en la obra, ya que de no ser éstos reflejos reales de su existencia, la disconformidad de tal público hubiera hecho evidente la falsedad de su testimonio.

¹⁴ A pesar de los fracasos obtenidos en la mayoría de las ocasiones, las aventuras amorosas pergeñadas por una medianera (mujer) resultan más fructíferas que las pactadas por un mensajero (hombre): Ferrán García se lleva la “vianda” y don Hurón es un dechado de defectos, como se anuncia primero en la copla 1620 y muestra, después, en la última experiencia amorosa fallida.

¹⁵ El autor es selectivo en su repertorio, no obstante, tampoco se sustrae a los impulsos de su apetito amoroso, razón por la cual no desprecia a las serranas, por ejemplo, a pesar de sus rasgos físicos. Para la tipología femenina en el *LBA* vid. Reynal (1991), McLoughlin (2002) o García Velasco (2000).

¹⁶ Louise M. Haywood (2004: 441) afirma, como por otro lado observaremos a lo largo de la presente comunicación, que el Arcipreste difiere en algunos aspectos del retrato escolástico de la dama ideal.

Por encima del estatus social, la mujer que pinta el protagonista es justamente la que desea como hombre, y cuyos rasgos más sobresalientes parten del patrón medieval. No nos interesa aquí tanto descubrir si se trata de un modelo oriental u occidental¹⁷, sino constatar que, lejos de la idealidad de los libros de caballerías, el inventario femenino responde a una descripción físicamente tangible y real:

Cata muger fermosa, donosa e loçana,
 que non sea mucho luenga, otrosí non enana;
 si podieres, non quieras amar muger villana
 que de amor non sabe, es como bausana.
 Busca muger de talla, de cabeça pequeña,
 cabellos amarillos, non sean de alheña,
 las cejas apartadas, luengas, altas en peña;
 ancheta de caderas; esta es talla de dueña.
 Ojos grandes, someros, pintados, rreluzientes,
 el de luengas pestañas, bien claras, paresçientes;
 las orejas pequeñas, delgadas; páral mientes
 si ha el cuello alto, atal quieren las gentes. (431–433)

Los rasgos físicos dispuestos en gradación descendente muestran que se trata de un prototipo extraído de la realidad¹⁸ y no sólo de un patrón (medieval o universal). El concepto de belleza o “hermosura”¹⁹ de nuestro Arcipreste va ligado a una serie de características externas como la lozanía, la bizarría, el atractivo y la juventud²⁰.

La primera dama lo “prisso” (77a), se trata, pues, de un amor a primera vista²¹, aunque después se destaquen otras cualidades. Cruz Cruzada era una mujer villana, pero muy atractiva y sensual sobre la cual *puso el ojo* (112c). La tercera, *de talla muy apuesta e de gesto amorosa / loçana, doñeguil, plazentera, fermosa* (169). Doña Endrina posee una belleza que arranca del poeta un verso de gran expresividad: *¡Ay Dios, e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça!* (653). De la quinta dama, la niña, dice que era hermosa (911), *apuesta e loçana* (912). La undécima es una viuda loçana que le aconseja Trotaconventos, porque es

¹⁷ Para esta cuestión vid. Alonso (1971: 96–99); Reynal (1991: 65–72); Castro (1984).

¹⁸ (Reynal, 1991: 69). Sobre el paralelismo entre las damas presentadas en *Vida de Santa María Egipcíaca*, *Libro de Aleixadre*, *Razón de Amor* y *Libro de Buen Amor* véase A. García Velasco (2000: 37–45), quien presenta los rasgos físicos de forma esquemática, concluyendo que las continuas coincidencias deben de responder al prototipo de mujer preferida por el hombre medieval.

¹⁹ E. Robert Curtius señala que desde la época helenística el concepto de hermosura aúna belleza, nobleza, virtud y riqueza, además de vigor para los hombres. En un principio es la Naturaleza la creadora del hombre hermoso, sin embargo, después, por encima y antes que ella está Dios, como ya aparecerá en Chrétien de Troyes. En realidad, según Curtius (1, 1995: 262) la aparición de seres bellos forma parte del necesario rigor de la poesía cortesana. Probablemente nuestro trovador fuera conocedor de ese rigor poético e incluso tomara de él a conveniencia, aunque las características de las damas son más sugerentes que las arriba señaladas. El carácter hedonista del Arcipreste sería, pues, el responsable de la aparición de los rasgos más sensuales. Del carácter lascivo de la mujer atractiva del *LBA* habla Louise M. Haywood (2004); Norma Edith Crotti (1973) y Gybbon–Monypenny (*LBA* ed. 1988). El tema de la belleza y el amor cortesano lo estudia asimismo Otis H. Green (1969).

²⁰ Rasgos que se pueden observar en las distintas descripciones femeninas. Corominas apunta que la idea de elegancia va unida a la de hermosura natural (Reynal 1991: 129).

²¹ Otis H. Green (1969: 106) señala tres formas de contemplación de la belleza: a través de los ojos del cuerpo, los ojos del filósofo y los del hombre espiritual. Está claro que para el protagonista del *LBA* son los primeros los que perciben la hermosura de la dama.

bien moça, e con mucha ufana (1318); la duodécima, *fermosa de veltad* (1322). Doña Garoza asimismo es hermosa, su alto cuello de garza y el color de su piel denotan una belleza tal que el poeta se lamenta de su hábito de monja: *¡Desaguisado fizo quien le mandó vestir lana!* (1499d), *¿Quién dio a blanca rrosa ábito, velo prieto?* (1500b). Igualmente hermosa debía de ser la mora cuando Trotaconventos acude a ella. En esta última, se descubre más de su carácter que de su apariencia externa. Parece servir a un doble propósito del autor: mostrarla como representante de la confluencia cultural del medievo y como contraste con respecto a la monja²². Y es que doña Garoza finalmente cede a sus impulsos cayendo en la “tentación” y doblegándose a los deseos de la carne, mientras que una “infiel”, con la brevedad y concisión como parapeto, mantiene su fama, reputación y, en definitiva, sus principios, posición y honor inalterables desde el primer momento. El “cortejo” de la monja es más prolijo, elaborado y apropiado para un asunto amoroso que pretende vencer la resistencia de la religiosa, como ya había previsto Trotaconventos; en cambio la rotunda negativa de la mora obliga a la alcahueta a no terciar con ella. Esta diferencia de actitudes de una religiosa frente a una infiel evidencian la falta de convicción y dificultad del clero para acatar el celibato²³ y la quiebra de algunos de los pilares fundamentales de la estructura social medieval. Indudablemente algo estaba cambiando. El Arcipreste conoce bien la naturaleza humana y reconoce que no se puede luchar contra ella. Como clérigo y confesor, debía de saber mucho de descuidos amorosos. La impronta de su marcado carácter burlón asoma cabriola tras cabriola mezclando lo serio y lo bufo, dando lugar a confusiones de las que los críticos salen a duras penas. Tomando el pulso a la sociedad de su tiempo, transgrede las normas cruzando con gran dominio e inteligencia los límites de la moral tradicional al solicitar un amor tras otro, a pesar de sus votos y condición. Varios aspectos le favorecen: su público, obviamente con el que comparte gustos y oficio, la relativa promiscuidad del clero y la frecuente práctica del concubinato²⁴. Vale la pena vivir y disfrutar la vida con y a través del amor, porque su ausencia provoca tristeza y “mal de amores”. Esta actitud vital que proclama el autor es precursora de la concepción renacentista y el “carpe diem” horaciano²⁵.

La 7^a, 8^a, 9^a y 10^a damas son las serranas (950–1042)²⁶, el antípoda de la belleza. La desfiguración aparece representada en estas cuatro damas: feas, grotescas, diabólicas, monstruosas. Lillian von der Walde Moheno sostiene que la creación del monstruo representa los temores del hombre²⁷ quien los traslada a todo un universo imaginario donde les confiere los rasgos más deleznable. Tal es el caso de los ejemplos monstruosos

²² Contraste que podría dar lugar a un análisis independiente, sin embargo ello se saldría de los límites del presente trabajo.

²³ Para este tema vid. Antonio García Velasco (2000); G. Duby (1999) y Francisco Márquez Villanueva (2004: 17–33).

²⁴ Como se aprecia en no pocos documentos literarios, *el Lazarillo de Tormes* por citar alguno o, más cercano al Arcipreste, *El debate de Elena y María*. James Franklin Burke (1974: 250) reconoce la relativa frecuencia del concubinato clerical. El tema del concubinato, amancebamiento y la barraganía aparece analizado en G. Duby (1999); M^a Teresa López Beltrán (2006) y José Luis Pérez López (2004).

²⁵ V. Reynal (1991: 103). También A. Castro sostiene esta idea (1984).

²⁶ Este cuadro de la sierra indicaría la necesidad de probarlo todo (950a), ya que hasta ahora las mujeres han sido de ciudad, plasmaría la realidad de los más desfavorecidos, y, por último, plantearía una nueva definición de buen amor: aquel que logra la consecución placentera del amor a través de la posesión (Reynal 1991:118).

²⁷ Según ella, uno de esos temores es el que origina el “otro sexo” (1993–1994: 47–52). Para Haywood (2004) en la descripción de Alda se produce una inversión carnavalesca de la descripción femenina hecha por don Amor. También Gybbon–Monypenny habla de “grotesca caricatura de la sensualidad” (*LBA* ed. 1988: 57).

sexuados, entre los que incluye la “mujer viril”. La mujer es, en este caso, un peligro por antisocial, perversa y destructiva, que amenaza con su fuerza y poder el dominio del varón. Todo ello envuelto en una fuerza de atracción–repulsión de difícil tensión. En esta complicada línea de pulsión sitúa M^a Eduarda Mirande (2001: 84) el concepto de lo monstruoso apoyándose en las ideas postuladas por Georges Bataille (1957). Se insiste también aquí en los rasgos masculinos de las serranas, fundamentalmente de Alda, cuya descripción supone una inversión desordenada de las características ideales. A ella se le atribuyen, además, adjetivos y construcciones comparativas propias de los animales: *cabellos de corneja lisa*, dientes *caballunos*, pisada de *osa*, boca de *alana*... Poco a poco se van borrando los atributos femeninos para crear una imagen monstruosa, fantasmagórica, con la adición de vello, barba, voz *gorda e gangosa*...; en definitiva, la finura y delicadeza de las extremidades en particular y del cuerpo en general se metamorfosean a partir de una concatenación de hipérboles que conforman esa figura “grotesca”.

Otro elemento aparta estos “seres” de las damas anteriores: su lujuria²⁸, asociada a lo diabólico²⁹. Para Mirande esta configuración monstruosa se sitúa dentro del discurso misógino del pensamiento clerical, como manifestación metafórica del imaginario medieval en torno a la mujer y a lo femenino, el estigma de toda la descendencia de Eva como castigo al pecado de la “caída”. La mujer transgrede los límites de lo razonable y ordenado, con lo que la preservación del orden social pasa por la vigilancia del cuerpo femenino y las prohibiciones respecto a la sexualidad³⁰. Sin embargo, no comparto la teoría sobre la misoginia del Arcipreste. Creo más bien que juega con dos géneros: el discursivo conocido como “Injurias contra las mujeres” o *Querrela de las mujeres*³¹ y la pastorela clásica provenzal³². Juan Ruiz se recrea en las escenas eróticas a través de los únicos seres con los cuales podía ser explícito, entre otras cosas porque el tema erótico sólo podía mostrarse bajo una perspectiva cómico–bufa³³. Una vez más adopta la actitud goliárdica. Se trata de enseñarnos el arte poético³⁴ en todos sus géneros y explotando todas sus posibilidades, al fin y al cabo ése era uno de los propósitos de su obra. Nos encontramos aquí con la aceptación de un amor sin los tapujos e impedimentos sociales, a los que viven ajenas las serranas. A pesar de la fealdad que las caracteriza, a unas en mayor grado que a otras, el Arcipreste encuentra en ellas algo positivo: su actitud activa en el amor frente a la pasividad de las otras mujeres. Las serranas son más “naturales”, están más cerca de ese ámbito salvaje³⁵, primitivo, propio del medio natural y que, en

²⁸ Recordemos que para el mundo medieval lujuria equivale a sexualidad.

²⁹ Para los aspectos de la virilidad y la relación con lo diabólico vid. L.M. Haywood (2004: 445).

³⁰ Y la necesidad de ejercer un control estricto sobre la sexualidad femenina (Duby 1999: 43)

³¹ De gran repercusión como se puede deducir de la abundancia de testimonios y debates a que da lugar en esta época, vid. Ángela Muñoz (2006). Según esta última, además, con la *Querrela* surge la caracterización genérica del colectivo femenino.

³² Este aspecto lo desarrollo más en mi artículo (2004: 341–348). Las aventuras del Arcipreste en la sierra cuentan con una extensa bibliografía recogida, entre otros, por J. Joset en su edición del *Libro de Buen Amor* (1990).

³³ Sobre la importancia de la risa y su relación con la Iglesia vid. E. Robert Curtius “Bromas y veras en la literatura medieval” (2, 1995: 594–603). También Otis H. Green (1969) y A. Castro (1984: 359). Harvey Cox (1983) refiere la existencia en la Edad Media de una festividad popular, las fiestas de locos, que daba rienda suelta a todo tipo de diversiones en que la fantasía hacía posible la inversión de la jerarquía de valores medieval.

³⁴ Asimismo A. Castro (1984) sostiene la tendencia del Arcipreste al juego verbal y el deleite que encuentra en ello.

³⁵ Haywood (2004: 444) apunta la existencia de vínculos entre Alda y los hombres salvajes. Analiza, además, en la figura de Alda el simbolismo del bestiario medieval y su relación con los distintos pecados.

consecuencia, parece inherente a la mujer de campo. Ésta es la razón por la que las “recomienda” a los que quieran casarse³⁶ para que *aquí no sean sordos* (1014d). El virtuosismo de nuestro clérigo emerge de nuevo cuando, en un alarde poético, nos muestra el reverso de este grotesco personaje en la “Cántica de Serrana”. Su intención ahora consiste en establecer la yuxtaposición entre imagen ideal y loco amor, el mundano de las mujeres, con la intención de “desenmascarar la verdad sobre la naturaleza femenina” (Haywood 2004).

La juventud, asociada a la belleza, es característica común a todas las mujeres del libro exceptuando la sexta: una vieja de la que muy poco se sabe, pues su aventura se cuenta en pocas estrofas (945–947). El polo opuesto a ésta última es la quinta dama: una *niña* (911b). Como fruto del empeño en la seducción de la mujer ajena, la realidad social del XIV mostraba la preferencia masculina por esposas cada vez más jóvenes (15, 14, e incluso 13 años) que aseguraran su honestidad, su virginidad, la paternidad de los hijos y la transmisión del patrimonio.

NOBLE / VILLANA

Si podieres, non quieras amar muger villana/ que de amor non sabe, es como bausana (431). Tras la lectura de estos versos, advertimos la otra gran característica del modelo de mujer “ideal” pero real: su clase social, a la que van adscritas la cortesía, la prudencia y la cultura. Y efectivamente el abanico de modelos femeninos representados nos muestran su preferencia por la mujer noble. Noble es la primera dama (77–79), la tercera –la dueña ençerrada– *dueña de buen linaje e de mucha nobleza* (168a); la cuarta, doña Endrina, *fija de algo en todo e de alto linaje* (583); de la quinta dice *niña de pocos días, rrica e de virtud* (911b); la undécima, una viuda *muy rrica e bien moça* (1318b); la duodécima, otra viuda, es *dueña fermosa* (1322); y el *alto cuello de garça* (1499) de doña Garoza apunta a su ascendencia noble, además de sus modales y cultura. A través de estos versos se perfilan las características físicas de la dama (rostro, ojos, cejas...), pero también su estatus, ya que el Arcipreste aparta explícitamente a la mujer villana; y ello porque durante esta época se produce una clara separación entre la noble o dueña y el resto de las mujeres³⁷, lo que afecta tanto a la valoración que se hace de ellas como a su protagonismo social (Fernández Álvarez 2002: 77). Esta preferencia por la mujer de categoría superior iba relacionada con su educación y aseo, rasgos y hábitos de los que adolecían las demás. En cualquier caso, tampoco es un rechazo absoluto, sólo “si se puede” es preferible la dama noble, sin embargo si el imperativo o impulso pasional natural así lo requiere, no es forzoso negarse al goce, placer y deleite que pueden proporcionar. El protagonista del *LBA* pertenece a una clase social de categoría dentro de la sociedad rural hispana³⁸, pero con competencia como la suya –“ricoshombres” poseedores de grandes riquezas y posesiones– ha de acercarse a los casos que le “convienen”, según las agudas indicaciones de don Amor (430).

³⁶ Casarse tiene aquí el significado de *mantener relación sexual*.

³⁷ Esta distinción se aprecia en varias ocasiones a lo largo de la obra: *las dueñas e las mugeres deven su rrespuesta dar* (679), palabras de doña Endrina que ponen de manifiesto esa diferencia; en la copla 168 afirma el autor que la mujer *cuerda e de buen seso, no sabe de velleza*; y en la 430, *Si quisieres amar dueñas o otra qual quier muger...*

³⁸ El matrimonio se hallaba profundamente mediatizado por el origen y la posición social del grupo al que se pertenecía, además de otros obstáculos culturales o económicos (López Beltrán 2006). D. Melón hace uso del engaño para poder conseguir a Doña Endrina, evitando así la barrera social existente entre ambos.

Además del estatus (dueña /villana), otro criterio de selección es su situación civil³⁹ (doncellas, casadas, viudas y religiosas). La exclusión de las casadas⁴⁰, concebidas como fruto prohibido, se observa en las coplas 794cd , 795ab y 1330:

Pues a la mi señora cras le dan marido,
toda la mi esperança pereçe e yo só perdido.

Fasta que su marido pueble el çementerio,
non casaría con migo, ca sería adulterio.

E desde fue la dueña con otro ya casada,
escusó se de mí, e de mí fue escusada,
por non fazer pecado, o por non ser osada;
toda muger por esto non es de omne usada.

Y ello no se debe precisamente a la ortodoxia del autor, quien no sólo omite premeditadamente cualquier mención acerca de la natural meta amorosa: la propagación de la especie, sino que, además, proclama el placer como esencia y fin del amor (Ferraresi 1980: 237). Dos aspectos más que le obligaban a jugar con la ambigüedad. Según el discurso teológico, el matrimonio sirve al hombre para controlar a su esposa y a la mujer para librarse de la condena eterna a la que la conducían sus flaquezas; es decir, la maternidad⁴¹ la redimía, con lo que la reproducción se va a convertir en su principal función⁴² y sólo bajo los fines legítimos del sacramento se justifica el acto sexual. Si en muchos aspectos Juan Ruiz actúa como trovador⁴³, aquí se aparta, ¿no será que al fin y al cabo su condición religiosa asoma por encima de su jovialidad y jocosidad?

Sí aparecen, en cambio, las viudas, que debieron de representar un grupo numeroso en la sociedad del XIV. La viudedad permitía a la mujer salir de su estatus de minoridad⁴⁴: se convertía en cabeza de familia, era censada como tal y su presencia social y jerarquía era mayor que en las solteras y algunas casadas. Prueba de ello es que a las viudas se les podía confiar puestos que no hubieran obtenido las anteriores (Fernández Álvarez 2002: 126). Pero, por otro lado, quedan en una situación de indefensión⁴⁵ ante el varón, lo

³⁹ Siempre en términos de su relación con el hombre.

⁴⁰ Ello pudiera deberse a las duras normas en torno al adulterio (795) y su castigo correspondiente, o simplemente tratarse de una muestra de respeto. La esposa fiel no aparece retratada en el *LBA*, no obstante ésta asoma constantemente entre líneas como reguladora de la sociedad que sirve de asiento al mundo reflejado por Juan Ruiz (Reynal 1991: 51).

⁴¹ Por supuesto, maternidad dentro del matrimonio y exceptuando a quienes hayan optado por la virginidad, estado de máxima virtud e idealización de la dama, como modelo más parecido al de la Virgen, en un periodo de gran devoción mariana.

⁴² Sobre la necesidad de contraer matrimonio y las dificultades que se encontraba la mujer en el camino, así como los castigos al adulterio femenino vid. M^a Teresa López Beltrán (2006).

⁴³ La relación del amor cortés con el *LBA* se manifiesta en gran parte del vocabulario “técnico” y los símbolos utilizados (Green 1, 1969 y Gybbon–Monypenny ed. 1988).

⁴⁴ Ello ocasionaba en muchas ocasiones una merma socioeconómica notoria. Tengamos en cuenta que con la muerte del marido cesaban los ingresos y que, como esposa, su presencia en el mundo laboral había sido nula; por tanto, en su condición de viuda, los trabajos a los que podía acceder no la sacaban de la pobreza. Algunas recibían una cuantiosa herencia que les servía para atraer a los hombres, otras se volvían a casar para incrementar su patrimonio pensando en sus hijos, y, finalmente, otras mantenían íntegra su hacienda y cierto prestigio de viudez.

⁴⁵ Vicente Reynal (1991: 89). Las viudas eran muy solicitadas y no siempre como esposas, sino como amantes. La indefensión social y la necesidad de remediarla queda patente también en la anécdota que cuenta Rosa Rossi

que arguye Trotaconventos para convencer a D^a Endrina de la necesidad de casarse don Melón⁴⁶.

La representación de la dueña “encerrada” no se ejemplifica únicamente en la tercera dama –*doncella*–, sino que el protagonista ha de sortear en numerosas ocasiones la vigilancia a la que los padres sometían a sus hijas, a fin de apartarlas de las debilidades de la carne mediante el encierro. Así ocurre con la quinta dama –*doncella*– y con doña Endrina⁴⁷. El férreo control que pesa sobre ellas pasa de padres a maridos y el honor doméstico depende de la conducta de las mujeres (Duby 1999) en una sociedad tan proclive a inducir las a abandonar los preceptos inculcados⁴⁸:

Tiene omne su fija de coraçón amada,
loçana e fermosa, de muchos deseada,
ençerrada e guardada, e con viçios criada;
do cóida tener algo en ella, tiene nada. (394)

La insistencia en esa vigilancia constante mostraba asimismo la desobediencia (523) y la necesidad de aguzar el ingenio para desembarazarse de tanta protección. De hecho, las duras restricciones indicaban que las mujeres no eran tan pasivas como la realidad social quería⁴⁹, ya que su rechazo hacia las normas del patriarcado viene de lejos, aunque se tratara de episodios aislados⁵⁰. Es por ello por lo que el trabajo de las alcahuetas debía de estar bastante extendido y solicitado. El carácter innovador de nuestro poeta asoma una vez más al manifestar su desacuerdo con el aislamiento femenino, aunque, bien es verdad, pudiera estar motivado por el interés.

La cultura es un rasgo asociado a la nobleza, aunque debemos partir de las limitaciones impuestas a la mujer también en este aspecto durante la Edad Media. De entre las nobles, sólo en el caso de la quinta dama se alude a su ausencia de modales y educación; de ella se dice que *era como salvaje* (912), tal vez debido a su corta edad: recordemos que era niña de *pocos días* (911). La primera, en cambio, la *dueña letrada, sutil y entendida* (96), va a representar ese grupo de la aristocracia que aprendía a leer y a escribir, junto a conocimientos generales sobre artes y ciencias. Con esta dama el juego dialéctico basado en argumentos sutiles, fábulas y canciones es mayor⁵¹.

(2000: 27) sobre la madre de Cervantes, la cual se hizo pasar por viuda para lograr la conmiseración de las autoridades públicas y conseguir así la libertad de sus hijos cautivos.

⁴⁶ “Hay que añadir que, cuanto dice el Arcipreste de Endrina, se atiene a la realidad histórica” (Reynal 1991: 91). Asimismo el texto evidencia la necesidad de esperar un año de riguroso luto, antes del cual no podía contraerse matrimonio, tal y como dictaban las reglas sociales.

⁴⁷ En la tipología de McLoughlin (2002: 33) estas dos últimas forman el grupo de las “perdidas”, dada la situación de deshonor en que caen a causa de su entrega amorosa.

⁴⁸ *Mas guarda me mi madre, de mi nunca se quita* (845b), le confiesa D^a Endrina a Trotaconventos. Además del celo y la vigilancia, se pone de manifiesto la necesidad de consentimiento materno/paterno en el matrimonio y, por supuesto, los acuerdos matrimoniales. Otros ejemplos se encuentran en los consejos de doña Venus al Arcipreste (643).

⁴⁹ María–Milagros Rivera (2006: 745–765) analiza un espacio en el que determinadas mujeres consiguieron relativa libertad o lo que ella llama “formas libres de vida femenina” y, sobre todo, la trascendencia social e histórica que tuvieron. Afirma además que los siglos XII y XIII fueron los más propicios para la libertad femenina.

⁵⁰ Es en el siglo XX cuando se produce la conciencia de la mujer como entidad independiente y real cuyo continente femenino se asienta en una base teórica que le da solidez y seguridad (Rossi 2000: 47).

⁵¹ Por el contrario, los hombres despreciaban estas actividades para dedicarse a las artes marciales y a guerrear.

La oposición a la mujer noble es la villana. Fundamentalmente no tanto por su estatus, cuanto por su actitud ante el amor. Son bastas, desgarbadas, carecen de medida, comedimiento, sensatez..., en definitiva de todas aquellas características que deben coronar a la mujer. En este sentido doña Alda (la cuarta serrana) representa a la perfección la inversión de los rasgos de la mujer ideal enumerados por don Amor (441–448).

La representación de la villana se aprecia en el *LBA* en Cruz Cruzada⁵² (112), cuyo oficio de panadera remite además a un eufemismo sexual (Gybbon–Monypenny 1998; Reynal 1991; Zahareas 1965). Es una mujer liviana, *sandía*, de un físico irresistible y ante la que nadie puede sustraerse. Quizás aquí radique el *si podieres* de la copla 431. Lo cierto es que el protagonista no puede luchar contra su condición natural⁵³ ni contra la mujer en la que *puso el ojo*. Tampoco en esta ocasión obtiene éxito alguno, al contrario, no pudo probar “la vianda”, que fue saboreada por su traidor mensajero. Otro tipo de villanas, más jocoso y paródico como hemos visto, lo representan las serranas (950–1042). Éstas no inspiran sentimiento amoroso, superan al hombre en fuerza física (una lo lleva a cuestras, otra lo derriba) y lo acosan sexualmente, amenazándole si se niega a “jugar”. Tienen fuerza, iniciativa e ímpetu sexual explícito, rasgos que las animaliza: se las teme como a fieras y actúan como bestias (Lacarra 1995). Villanía y marginación representa la Fulana⁵⁴. El amor fácil se resuelve asimismo en fracaso por la imprudencia de su mensajero, ya que incluso la “fulana” quiere conservar su pundonor y recato.

La búsqueda de una mujer ideal que se asemeje a la Virgen y aúne todas sus virtudes, como se pudiera esperar de un devoto en un momento de ensalzamiento y valoración de María⁵⁵ (McLoughlin 2002: 37) pierde nitidez cuando el protagonista solicita de la dama una actitud más activa en la relación amorosa. De este modo, la línea divisoria entre la mujer “ideal” y la mujer real quedaría desdibujada, tal y como observamos en el elogio a la *mujer chica* (1606–1617).

VIRTUOSA / LIVIANA

La virtud se convierte en cada uno de los retratos femeninos en un rasgo enaltecedor, y ello porque, según parámetros medievales, la dama debía ser virtuosa y honesta. Esta honestidad (Lacarra 1995: 21–67) se traducían en castidad para las casadas y virginidad para las doncellas. Otros rasgos derivados eran la humildad, templanza, modestia, obediencia, la medida y la cordura.

De lo arriba dicho, se puede deducir que las cualidades de las damas en el *LBA* parten del canon de la mujer ideal, tal y como la vemos en el *fin amors*, sin embargo aparece también la representación más mundana y “cazurra” (Joset 2002). Se trata de un amor humano, esto es, un amor en el que lo carnal y espiritual van unidos (Reynal 1991: 21; Celaya 2005: 19). Lejos de cualquier idealismo, nos paseamos por una galería de mujeres

⁵² En la tipología femenina establecida por Luciana McLoughlin (2002), Cruz Cruzada se halla en el cuarto grupo, “la fácil”, separada de las serranas, que son “las grotescas”. Para el análisis de una y otras vid. su artículo (2002).

⁵³ Según la visión del mundo de la obra, y bajo el fondo ideológico de la tendencia a los contrarios, el ser humano está sujeto a dos tendencias opuestas: el poder del espíritu y la debilidad de la carne (Celaya, 2005: 19).

⁵⁴ Estos episodios son un reflejo social de la mujer desfavorecida (Reynal 1991: 48). Vid en Reynal la relación entre la prostitución y los ejemplos de Cruz Cruzada, las serranas y la Fulana. De comercio sexual habla A. Castro (1984) estableciendo la diferencia literaria y estilística entre los amores nobles y los rústicos en referencia a las serranas.

⁵⁵ Algo que se refleja en la literatura mariana de la época, a la que no es ajeno el *LBA*.

de *carne y hueso* que despiertan la pasión del poeta y uno de sus instintos más naturales y primitivos: su sexualidad.

Se desea una mujer noble, honesta, en el sentido más material, dionisiaco y erótico⁵⁶ del término, se la “corteja”, pero su “resistencia” ha de permanecer inalterable, para preservar esos valores hasta el matrimonio. Aquí radica la diferencia entre la mujer buena, que acata los principios establecidos por los varones, y la mala. Las dueñas están regidas por el mandato social que les obliga a rechazar la sexualidad fuera del matrimonio⁵⁷. En este sentido adquiere dimensión real que junto con la naturaleza del amor, se halle la naturaleza del pecado, porque amor y pecado en la tradición medieval van unidos:

E yo, como só omne commo otro pecador,
ove de las mugeres a las vezes grand amor (76ab)

Y aquí sobreviene una nueva pirueta de nuestro histriónico trovador: para advertir de lo malo hay que probarlo y conocerlo, como buen moralista y cristiano, pero asimismo para quedarse con lo mejor (76cd), en otra forma de entender el “buen amor”⁵⁸. En su lección de “enseñar deleitando” el poeta muestra con sutil descaro el loco amor como ejemplo a “no seguir”, para evitar sus trampas, pero asimismo muestra el recorrido, el camino⁵⁹ para aquellos que quieran seguirlo; éste es el guiño del Arcipreste, quien pretende dar⁶⁰ solaz al caminante.

El protagonista masculino del *LBA* busca y selecciona mujeres atractivas que, además, sean “placenteras”. Frente al papel que les atribuía el “*ordo naturalis*”⁶¹ y de acuerdo con el marcado carácter transgresor de la obra, el Arcipreste presenta un muestrario de personajes femeninos con cierta participación e iniciativa, bajo una perspectiva que anticipa nuevos tiempos: los del Renacimiento. Esta mujer toma partido y puja por definir su puesto y personalidad. La obra, a través de la transgresión sexual de la Iglesia, muestra el derrumbamiento del fundamento ideológico medieval⁶² y su creciente y fascinante impulso vital hacia el otro sexo adelantándose así a los tiempos venideros (Ferrerías Savoye 1995: 84). Así, este *ars amandi* (Green 1969: 65) persigue la consecución placentera del

⁵⁶ Para A. Castro (1984) el *LBA* es la representación en castellano de una literatura erótica árabe de la que parte Juan Ruiz. Este influjo y conocimiento del arte islámico explicaría –según él– ese juego especial de amor divino–amor humano, amor bueno–amor loco, irradiado de sensualidad y carnalidad, sólo atribuible a la influencia oriental. El mudejarismo se vería asimismo en el ideal de belleza femenino de la obra. Influencia mudéjar también le atribuye J. Goytisolo (1985: 19). La mezcla de la inmoralidad y la devoción, de lo religioso y lo profano es recogido asimismo por Federico Carlos Sáinz de Robles en su edición al *Libro de Buen Amor* (sf). En el lado opuesto se sitúa A. Linaje Conde (2004: 202), para quien habría que anteponer la influencia de la tradición latina y cristiana a la mudéjar.

⁵⁷ Y todas lo acatan por convicción o necesidad: o lo rechazan o se casan, y si transgreden, mueren. Esto último me lleva a plantear si es una condena “lógica” consecuencia del “pecado” cometido.

⁵⁸ Como amor físicamente consumado.

⁵⁹ V. Reynal (1998) y Gastón Celaya (2005: 18).

⁶⁰ Según la reglamentación de la época (*Libro de las donas*, por ejemplo), el solaz era una de las causas que podían llevar a un hombre a la lujuria (García Velasco 2000: 187).

⁶¹ En este sentido, el papel tradicional les imponía carecer de iniciativa amorosa, por ejemplo (Reynal 1991: 16–17).

⁶² Según Foucault (1999) la trasgresión en el terreno sexual es contemporánea de la consciencia histórica de “la muerte de Dios” y consistente con ella, esto es, con el hundimiento del viejo edificio medieval del saber religioso.

amor⁶³. De hecho el ideal de belleza femenino no es platónico, *sino que responde a una exigencia del ser humano* (Fernández Álvarez 2002: 91). Una mujer hecha para gozar y para hacer gozar con el amor, en otra forma de *aprovechar deleitando* que sirve de juego al Arcipreste en ese continuo ir y volver de ambigüedades y piroúetas con que se complace y nos complace.

El goce, el deseo, la pasión como motor principal, empujan al protagonista hacia la búsqueda de una mujer tras otra con la finalidad de saciar ese impulso natural. Pero no es un anhelo únicamente masculino, sino también femenino⁶⁴, como se reconoce en varias ocasiones:

Desde una vez pierde vergüença la muger
más diabluras faze de quantas omne quier (468cd)

Muger, molino e huerta sienpre querié grand uso;
non se pagan de disanto, en poridat nin a escuso;
nunca quiere olvido, trovador lo conpuso (472bcd)

El miedo e la vergüença faze a la mugeres
Non fazer lo que quieren, bien como tú lo quieres;
No finca por non querer[...] (634abc)

Así pues, el deseo amoroso vence a la mujer⁶⁵, quien, presa de la pasión, olvida su cordura y deja paso a la irracionalidad del sentimiento; se desinhibe, de ahí que sea capaz de hacer “diabluras”⁶⁶. Sobrevienen aquí dos rasgos asociados a la virtud: la cordura y la medida, adscritos a la nobleza (la mujer *cuerta e de buen seso, no sabe de velleza*, 168) y siempre en relación con la experiencia sexual. *De dueña mesurada siempre bien escreví* (107), afirma refiriéndose a la primera dama; *cuerta e de buen seso, cortés e mesurada* (168–169) es la tercera; *mesurada* (581), *mansa, sosegada* (669) es doña Endrina; dueña de virtud es la quinta (911); buena dueña (1325) la duodécima; D^a Garoza *avié seso bien sano; era de buena vida, non de fecho liviano* (1347); y *buen seso* (1508) muestra asimismo la mora. La preocupación por mantener el control sobre el propio sentimiento para evitar perder el “seso” (y con ello el honor) se observa en D^a Endrina, quien no quiere que su madre piense que anda con seso vano (686), o en la negación *Non soy yo tan sin sesso* (173) de la tercera dama. La conducta virtuosa que se exige de la dama, difiere de la que se espera de la villana. En esta última existe más permisividad: no se trata de amor, sino de juego, y se le presume una ligereza que se acepta, por ello tampoco se le exige castidad (Lacarra 1995: 165). De ahí que el comportamiento amoroso de la villana en el *LBA* sea más natural y abierto que el de la dueña. Quizás la imposibilidad de hablar mal de la mujer noble (108ab) obligue al autor a asignarle una actitud más recatada, a pesar de que se reclame su protagonismo sexual.

⁶³ Finalidad que es propia de la naturaleza humana, más inclinada al mal y al pecado que al bien (Jacques Joret 2004: 111).

⁶⁴ Ese imperativo es explícitamente masculino en el *LBA* al desear *haber juntamiento con hembra placentera* (71), pero también femenino: *en la dueña lo veo/ que vos quiere e vos ama e tiene de vos desseo* (807).

⁶⁵ Así en las coplas 472, 474 (todo el cuento de Pitas Payas muestra la necesidad de la mujer por tener amado/amante), 520, 524, 526, 710 (Trotaconventos a Doña Endrina) o 837, por ejemplo.

⁶⁶ Nótese el uso del término aplicado a ese acto de irracionalidad femenino. En la época, no creo que sea ésta la intención del Arcipreste, la relación de lo diabólico con la mujer está muy bien documentada, idea que con carácter humorístico nutrirá gran parte de nuestra literatura áurea (*La dama duende*, por ejemplo).

No obstante, la cordura y la medida deben estar en la casa, en el gobierno doméstico de la mujer; pero en la relación amorosa estas cualidades deben desaparecer, porque, lejos de la mujer sumisa dibujada por la ortodoxia religiosa, el *LBA* busca la dama pasional, la ardiente, la participativa. No se trata ya sólo de un ser pasivo objeto de deseo. Ese contraste de comportamientos se formula de forma más clara en la descripción de la *mujer chica*: *En la casa cuerda, en la cama muy loca* (446, 1609). Ahí radica la novedad del modelo femenino de Juan Ruiz y su representación más moderna, como precursora del “ángel del hogar”⁶⁷ que nos dibujará la sociedad del XVIII y del XIX. La mujer adquiere así un protagonismo en el ámbito doméstico desconocido hasta entonces, como gestora del hogar y motor de una nueva sociedad que preconiza el amor, el placer, la diversión y la vida. Se invierten los términos de la oposición amor bueno o espiritual / amor salvaje o carnal procedente del deseo, tal y como se entendía en la Edad Media.

Según creencias medievales, la mujer lleva inherente ya en su propio ser y existencia, la pasión y su imposibilidad de dominarla. Esta debilidad carnal (Duby 1999: 43) que le atribuyen los discursos eclesiástico, jurídico y científico –que el Arcipreste debía de conocer bastante bien, pues sus autores y difusores compartían los mismos gremios o estamentos– justifica su inferioridad y sumisión con respecto al varón (Lacarra 1995: 27). Su sensualidad, locura y tendencia a la lujuria provocan su propia perdición, como asegura don Amor:

Quando son ençendidas e mal quieren fazer,
alma e cuerpo e fama, todo lo dexan perder (469cd)

Pero también la destrucción⁶⁸ ajena (la del hombre). Para la ortodoxia religiosa, la mujer representa la tentación demoníaca que condujo al hombre al pecado⁶⁹; por eso cuando la mujer transgrede las reglas fijadas –fijadas históricamente por el hombre– supone un peligro para el sistema. El Arcipreste pone en evidencia, una vez más, el derrumbamiento del entramado ideológico medieval cuando la irracionalidad o locura femenina se experimenta en el *LBA* por propia iniciativa. La mujer no está dominada por su cuerpo, según sostenían los medievales, sino que ella es su dueña y dominadora. El equilibrio de la oposición razón / amor se rompe cuando desaparece la línea existente entre el amor espiritual y el amor carnal, es decir, cuando se convierte en un sentimiento irracional que origina la pasión y el deseo por el otro cuerpo. La diferencia fundamental entre el deseo masculino y el femenino es que en la mujer aparece reprimido por uno

⁶⁷ Este término se consolida con la publicación de *El ángel del hogar*; “obra moral y recreativa dedicada a la mujer”, de Pilar Simués (1859). El modelo de mujer representado designa la vida doméstica como campo propio y natural de la mujer; la mujer ha nacido para amar a su familia y a Dios y para sacrificarse por el bienestar de los padres, marido e hijos. Sobre este tema vid., entre otros, Susan Kirkpatrick (1991), VV.AA. (ed. S. Kirkpatrick 1992) y VV.AA. (ed. Marina Mayoral 1990).

⁶⁸ La mujer cuya mirada lleva a la destrucción y la identificación del amor como una enfermedad que puede conducir a la locura, cuando se deja llevar por lo mundano y físico, es analizado por Montserrat Escartín Gual (2002). La relación amor–locura se pone de manifiesto también en A. Castro: *Juan Ruiz, autor cristiano, marcará el amor carnal con el estigma de la locura, pero se detiene en su goce como si no lo fuera* (1984: 372).

⁶⁹ La práctica sexual y el uso erótico del cuerpo llevaron consigo la transmisión del pecado original (Aparicio Maydeu 1992: 12). García Velasco (2000) analiza los pecados capitales y su consideración durante la Edad Media. Advierte, además, que todas las advertencias y los discursos se dirigen al hombre y no a la mujer (exceptuando a la religiosa), lo que evidencia el segundo plano que ocupaba en la sociedad.

de los imperativos sociales más fuertes: “la necesidad de guardar la castidad, el honor”. Mujeres sujeto que ejercen su voluntad negativamente, dado que la presión social les obliga a rechazar ese amor (Ferrerías Saboye 1995: 82).

En ese difícil estado de tensión /distensión aparece el castigo al pecado⁷⁰ de la lujuria. Según nos dice A. Castro (1984: 359) *el cristiano medieval no se abstenía de vivir en la carne, pero sabía que era pecado hacerlo, aunque se obstinara en él y lo convirtiese en tema de la literatura cómica*. No obstante, esta vez sí plegándose a las directrices morales de la época, el castigo al pecado de la lujuria es la consecuencia lógica de tales actos, por lo que la sanción social y el miedo al castigo divino es la base del rechazo de las dueñas, que responden así conforme a la virtud que se espera de ellas en pro de su honor, fama y alma (173, 848, 1369, 1385); incluso la Fulana habla de pecado ante las propuestas del mediador⁷¹. La mayor laxitud en el control de las villanas explica que este castigo sólo lo sufran las nobles “livianas”. Son realmente las dueñas quienes transgreden las normas y se salen del estereotipo de mujer buena. Ni Cruz Cruzada ni las serranas sufren pena alguna por su entrega; en cambio, las dueñas que caen en la tentación y son *vencidas* (D^a Endrina, 685) reciben en la obra un doble tratamiento: la muerte o la condena en vida.

Tal es el caso de la quinta dama quien *ovo por mal pecado la dueña a fallir* (943); lo mismo sucede a D^a Garoza, cuya muerte deja al protagonista de nuevo sin amor. La relación entre el amor y la muerte en estos dos casos en que se puede entrever que el amador consigue su objetivo es más que evidente para Gybbon–Monypenny⁷². Al desviarse del camino de la virtud se apartan de la norma, caen en la tentación e incurrir en el pecado. El caso de Doña Endrina es distinto, aunque concluye aparentemente con final feliz (891, *Doña Endrina e Don Melón en uno casados son*). Este personaje femenino carga con todo el peso del remordimiento (882–885), del que es ajeno el varón que comete el mismo acto. Su castigo y penitencia consiste en tener que ocultar su deshonor con el silencio y la obligación de contraer matrimonio con quien previamente la ha engañado. Las palabras de Trotaconventos: *lo que nunca se puede rreparar nin emendar / debe lo cuerda mente sofrir e endurar* (887), y las advertencias del poeta a la mujer (892; *en ajena cabeça sea bien castigada*, 905d) demuestran el sufrimiento, resignación, y, en definitiva, el castigo a la dama⁷³.

¿Se trata de otro juego de estilo basado en la presencia de la ambigüedad que lo tiñe todo o, por el contrario, surge el afán moralizador del clérigo ante su auditorio? Como en tantos y tantos versos de la obra y siguiendo el camino dictado por el propio Arcipreste, ahora le toca al lector hacer la interpretación oportuna, *ca tú entenderás uno e el libro dize ál* (986d).

LA VISIÓN POSITIVA DE LO FEMENINO

Mucho sería villano, e torpe pajés,
si de la muger noble dixiese cosa rrefez (108ab)

⁷⁰ No me refiero aquí al pecado del varón, que como hemos visto se reconoce “pecador”, sino al cometido por las mujeres y el castigo, si lo hay, que les sobreviene en los distintos casos.

⁷¹ Sin embargo en este caso el guiño es evidente: está aludiendo al “pecado” de la indiscreción, por ello lo rechaza (1625).

⁷² Algunos estudiosos albergan dudas en torno a la entrega o no de la monja. Vid. Gybbon–Monypenny (1988). Versos como 1503ab, 1502d o 1506d parecen indicar que el amor se consuma físicamente.

⁷³ También Gybbon–Monypenny (1988: 35) sostiene que este episodio carece de final feliz.

Incluso en estos casos de “dueñas pecadoras”, cuya pasión descubre su capacidad amorosa (loco amor–buen amor), llama la atención el trato positivo⁷⁴ que reciben del autor, quien arguye dos motivos fundamentales: uno de índole religiosa –como siervo de Dios–, según la cual el amor de Dios es tan grande que no puede darle nada malo al hombre (109); el segundo, de naturaleza amorosa –como siervo de amor– asegura que si la mujer no fuera digna del hombre (si fuera *mala cosa*, 109), el amor no tendría tantos presos (110). Sin embargo, en esa inevitable tensión entre el predicador sesudo y el mancebo desenfrenado (Castro 1984), aconseja a las damas que sean prudentes:

Dueñas, aved orejas, oíd buena liçión:
entendet bien las fablas, guardat vos del varón; (892)

Juan Ruiz proyecta sobre la mujer una visión innovadora por encima del concepto que de la misma se tenía en su época⁷⁵. Aun dentro de los parámetros medievales, se trata de una mirada positiva (Reynal 1991: 36), que se aleja de la corriente misógina y antifeminista medieval⁷⁶ de muchos de sus contemporáneos⁷⁷; sin embargo, no “podía lanzarse en forma desafiante en contra de una larga tradición antifeminista” (Reynal 1991: 36), tal vez por ello algunas aventuras concluyan en muerte o condena. Pocos son los comentarios negativos dispersos en la obra. Uno de ellos se produce en el relato de Pitas Payas, cuando el poeta afirma:

Commo en este fecho es sienpre la muger
sotil e mal sabida[...] (484ab)

Sin embargo, no se detiene en la infidelidad como “pecado”, ni se observa intolerancia, ni existe un comentario negativo al respecto⁷⁸, sólo se evidencia su astucia⁷⁹, y a quien está realmente criticando es a los hombres que “descuidan” a sus mujeres. Una vez más el autor prefiere el juego y aparta las directrices morales: se centra en el ingenio femenino olvidando el adulterio. En las coplas 402–403⁸⁰ se leen algunos comentarios misóginos cuya responsabilidad recae, sin embargo, en don Amor y no en las propias mujeres; y la crítica de la copla 790 tal vez haya de interpretarse más bien como un tópico poético

⁷⁴ Rosa Bobes Naves (1982) y J. L. López Pérez (2004: 299) defienden la visión positiva y optimista del Arcipreste con respecto a la mujer, definida como “fe feminista” por McLoughlin (2002: 37).

⁷⁵ *Juan Ruiz inaugura entre nosotros la mirada cristalina hacia la naturaleza, a la que no ve como corrompida, y hacia la mujer, a la que considera buena y no mala, ni inferior al varón conforme había sido tradicional estimarla desde aún antes del cristianismo, a partir de la literatura misógina belenístico–alejandrina* (Reynal 1991: 20). Obviamente la cultura de nuestro clérigo lo haría conocedor de las leyes que protegían a las mujeres en cuanto a unos derechos básicos mínimos. Para Reynal se da en él una “actitud revolucionaria para su época”, aspecto innovador en el que quiero insistir.

⁷⁶ Aquella que relaciona a la mujer con la tentación y con el pecado, no ajena al Arcipreste, pero a la que éste da la espalda, como ya ha sido señalado en el presente trabajo. No es nada nueva la identificación de la mujer con la tentación, idea que inaugura toda una tradición sobre la visión judeocristiana de la mujer.

⁷⁷ En este sentido, el Arcipreste es un adelantado de su época. Piénsese por ejemplo en Luis Vives, el Arcipreste de Talavera... Más tarde nos encontraremos, siguiendo este camino, con *La perfecta casada*.

⁷⁸ Teniendo en cuenta que es la infidelidad femenina y no masculina la que se da en el episodio, los moralistas de la época hubieran tenido mucho que decir, con toda seguridad.

⁷⁹ Para Reynal (1991: 51) esta creencia en la astucia femenina debía de estar socialmente extendida y por tanto ser reflejo de la realidad.

⁸⁰ Esta crítica es considerada por McLoughlin como una verdadera diatriba antifeminista (2002).

requerido por las lamentaciones y denuetos de un corazón herido: el de don Melón, quien ha sido rechazado por doña Endrina (Reynal 1991: 91):

¡Mugeres alevosas, de corazón traidor,
que non avedes miedo, mesura nin pavor
de mudar do queredes el vuestro falso amor!
¡Ay muertas vos veades, de tal rrvavia e dolor! (790)

En el elogio a la mujer chica se introduce una identificación entre la mujer y el mal:

del mal tomar lo menos, dize lo el sabidor;
por ende de las mugeres la mejor es la menor. (1617cd)

Se trata, en este caso, de una concesión a una idea, muy extendida en la época, cuya estela llega hasta nuestros días, como motivo de bromas y veras, y a la que resta credibilidad la hipótesis planteada en la copla 109, “si fuera mala cosa” la mujer..., con lo que el rechazo a tal planteamiento es evidente.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El Arcipreste con su visión de lo femenino anticipa los presupuestos de aceptación de la diferenciación a partir del desequilibrio entre el Buen Amor / Loco Amor⁸¹. El poeta nos muestra los rasgos confrontados, con la intención de crear una gama de figuras femeninas existentes, reales y tangibles. Los contrastes forman así parte del propio entramado poético del *LBA*. Al Arcipreste le proporcionan el fondo ideológico de la obra, los utiliza porque conforman su universo cultural inmediato, sin embargo juega con ellos para emborronar y difuminar los perfiles exactos que les atribuía la sociedad del XIV.

A pesar de que la moda poética presentaba a la mujer como ser superior en un proceso de idealización, nuestro autor, llevado por su condición de hombre, de clérigo y sobre todo de poeta, advierte sobre el *loco amor*. ¿Y no tendrá también *loco amor* el significado conferido en el prólogo de *La Celestina*?⁸²

Según Gybbon–Monypenny (1990: 61) el de la ambigüedad es un recurso estilístico premeditado con el que juega Juan Ruiz. En este mismo sentido se pronuncian Zahareas (1965) y Castro (1984), quien, además, atribuye a la influencia mudéjar⁸³ ese entramado y fondo poético en que los límites entre amor divino y amor humano se tornan borrosos y confusos. Esa misma confusión nubla los límites de los dualismos femeninos analizados. Así, no se puede establecer una línea divisoria tajante entre el modelo de mujer *noble, hermosa y virtuosa* marcado positivamente y el de mujer *villana, fea y liviana* considerada negativamente, ya que las interferencias entre ambos modelos son tales que desembocan

⁸¹ El espíritu medieval se fundamenta en el contraste como sostienen Huizinga (1990), A. Castro (1984), Otis H. Green (1969), Gastón Celaya (2005) y en referencia a la mujer McLaughlin (2002). En la Edad Media es palpable el contraste entre el amor carnal frente al espiritual (M. Escartín Gual 2002: 88).

⁸² Rojas afirma que su obra está compuesta *en reprehensión de los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su Dios* (F. de Rojas 1981: 16).

⁸³ A. Castro (1984) compara la obra del Arcipreste con *El collar de la paloma* y establece la influencia de ésta sobre aquella partiendo de fragmentos concretos. E. García Gómez (1971: 81) en su edición de la obra de Ibn Hazm niega esta identificación, aunque sí reconoce que en el Arcipreste existen influjos árabes, y que pudo conocer de forma oral el texto de Hazm, con el que presentá pequeñas analogías.

en zonas de confluencia donde se cruzan y entremezclan. Y no existe una lateralidad definida, porque Juan Ruiz se ha esforzado por pincelar positivamente los aspectos considerados negativos tradicionalmente. Todo ello sirve para rastrear en la multiplicidad de representaciones femeninas reales, que ya no se corresponden con el modelo poético idealizado, sino que conforman un conjunto social de creciente importancia –fruto de la nueva ideología burguesa, más vitalista y hedonista– y su intento por lograr un espacio como *mujer sujeto* en la construcción del “yo burgués” –femenino– en el que pueda reconocerse como “yo libre”. Todo ello enmascarado bajo el juego de las ambivalencias⁸⁴, ambigüedades e ironía, ante las cuales el lector no puede sino dejar escapar una sonrisa al desentrañar, o al menos intentarlo, la duplicidad de sentidos escondidos tras sus palabras.

⁸⁴ El doble sentido intencionado de las palabras es una de las preocupaciones del autor, como indican las repetitivas alusiones dispersas por la obra (Castro 1984).

Hermosa	Fea
1ª dama– <i>dueña letrada, sutil y entendida</i> (96), lo prisso (77), amor a primera vista.	7ª dama– 1ª Serrana La Chata: <i>la gaba rroín, beda</i> (961)
2ª dama– Cruz Cruzada: muy atractiva y sensual sobre la cual <i>puso el ojo</i> (112c).	8ª dama– 2ª Serrana Gadea: <i>serrana fallaguera</i> (975) <i>chata maldita</i> (977) <i>manos iradas</i> (979)
3ª dama– <i>de talla muy apuesta e de gesto amorosa / loçana, doñeguil, placentera, fermosa</i> (169).	9ª dama– 3ª Serrana Menga Lloriente: <i>serrana lerda</i> (993)
4ª dama– Doña Endrina: <i>¡Ay Dios, e quán fermosa viene doña Endrina por la plaça!</i> (653).	10ª dama– 4ª Serrana Alda: <i>vestiglo, fantasma</i> (1008), <i>gran yegua caballar</i> (1010), <i>non sé de qué diablo es tal fantasma quista</i> (1011), <i>mala talla</i> (1021) Descripción (1012–1021): <i>cabellos de corneja lisa</i> , <i>dientes caballunos</i> , <i>pisada de osa</i> , <i>boca de alana</i> , <i>barba</i> , <i>voz gorda e gangosa</i> . <i>Dixo me la beda</i> (1040)
5ª dama– <i>fermosa</i> (911), <i>apuesta e loçana</i> (912).	
11ª dama– <i>viuda loçana, bien moça, e con mucha ufana</i> (1318).	
12ª dama– <i>fermosa de veltad</i> (1322)	
13ª dama– Doña Garoza: <i>es fermosa</i> (1500), <i>loçana</i> (1499); <i>¡Desaguisado fizo quien le mandó vestir lana!</i> (1499d) <i>¿Quién dio a blanca rrosa ábito, velo prieto?</i> (1500b)	
Noble	Villana
1ª dama– <i>Una dueña me prisso</i> (77a) <i>era dueña en todo e de dueñas señora</i> (78a)	2ª dama: Cruz Cruzada: <i>non santa mas sandía</i> (112) <i>panadera</i> (116)
3ª dama– <i>dueña de buen linaje e de mucha nobleza</i> (168a).	6ª dama– la vieja: <i>Una vieja</i> (945), <i>la vieja: “Açipreste, más es el rroído que las nuezes”</i> (946).
4ª dama– Doña Endrina: <i>fija de algo en todo e de alto linaje</i> (583)	7ª dama– 1ª Serrana la Chata: <i>vaqueriza, Chata recia que a los omnes ata</i> (952), <i>Ecbóme a su pescueço</i> (958)
5ª dama– <i>niña de pocos días, rrica e de virtud</i> (911b).	8ª dama– 2ª Serrana Gadea: <i>vaquera</i> (975), <i>derribó me ayuso e caí estordido</i> (978).
11ª dama– <i>viuda: era muy rrica e bien moça</i> ” (1318b)	9ª dama– 3ª Serrana Menga Lloriente: <i>serrana lerda</i> (993)

12 ^a dama– <i>dueña hermosa</i> (1322)	10 ^a dama– 4 ^a Serrana Alda: <i>serrana</i> (1024)
13 ^a dama– el alto cuello de garça (1499) de doña Garoza (ascendencia noble, modales y cultura).	15 ^a dama– La Fulana, <i>busca me nueva funda</i> (1623), <i>doña Fulana</i> (1625)
Virtuosa	Liviana
1 ^a dama– <i>De dueña mesurada siempre bien es- creví</i> (107)	2 ^a dama– Cruz Cruzada: <i>non santa</i> (112), <i>él co- mió la vianda, e a mí fazié rumiar</i> (113)
3 ^a dama– <i>cuerda e de buen seso, cortés e mesura- da</i> (168–169)	4 ^a dama– Doña Endrina: <i>Fija, a daño fecho aved ruego e pecho;/ callad, guardat la fama, non salga de so lecho</i> (880)
4 ^a dama– Doña Endrina: <i>mesurada</i> (581), <i>mansa, sosegada</i> (669)	5 ^a dama– <i>Commo faze venir el señuelo al falcón/ así fizo venir Urraca la dueña al rincón</i> (942).
5 ^a dama– <i>dueña de virtud</i> (911)	7 ^a dama– 1 ^a Serrana la Chata “ <i>Hadeduro,/ coma- mos deste pan duro,/ después faremos lucha</i> ” (969).
11 ^a dama– <i>ella non la erró, e yo non le pequé</i> ” (1319c)	8 ^a dama– 2 ^a Serrana Gadea: “ <i>Entremos a la ca- baña, Ferruzo non lo entienda</i> ” (980), <i>atrevida</i> (990), <i>endiablada</i> (991)
12 ^a dama – <i>buen dueña</i> (1325)	9 ^a dama–3 ^a Serrana Menga Lloriente– <i>Coidós cassar con migo como con su vecino</i> (993). <i>Aquí avrás casamiento/ tal qual tú demandudieses</i> (1002)
13 ^a dama– Doña Garoza: <i>avié seso bien sano; de buena vida, non de fecho liviano</i> (1347).	10 ^a dama– 1 ^a Serrana Alda: <i>los que quieran ca- sar se aquí non sean sordos</i> (1014), “ <i>Pariente, mi choça, el que en ella posa/con migo desposalo me da soldada</i> ” (1027)
14 ^a dama– la mora <i>buen seso</i> (1508)	13 ^a dama– Doña Garoza: <i>Enamoró me la monja e yo enamoré la</i> (1502), <i>Recibió me la dueña por su buen servidor/ siempre fui mandado e leal amador</i> (1503) <i>Dios perdone su alma e los nuestros pecados</i> (1506)

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso, “La bella de Juan Ruiz, todo problemas”, *De los siglos oscuros al de Oro*, Gredos, Madrid, 1971.
- Aparicio Maydeu, Javier, “Carnaval vence a Cuaresma: algunos apuntes para una ojeada erótica a la Edad Media”, *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular (siglos XI al XX)*, (ed.) Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala, Turo, Madrid, 1992, pp. 11–27.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1957.
- Bobes Naves, Rosa, *Clerecía y juglaría en el siglo XIV*, Cuadernos de estudio, 2, Madrid Cincel, 1982.
- Burke, James F. “El juego de amor en el *Libro de Buen Amor*”, *Actas VAIH* (1974), Centro virtual Cervantes.
- Castro, Américo, “El *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita”, *España en su historia*, Grijalbo, Barcelona, 1984, pp. 355–446.
- Celaya, Gastón, “El *Libro de buen amor*. El arte del didactismo y la defensa”, *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 3, 2005, pp. 13–23.
- Cox, Harvey, *Las fiestas de locos. Ensayo sobre el talante festivo y la fantasía*, Taurus, Madrid, 1983.
- Crotti, Norma Edith, “Juan Ruiz y el vitalismo del cuerpo”, *La idea del cuerpo en las letras españolas: siglos XIII a XVII*, ed. Dinko Cvitanovic, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1973.
- Curtius, E. Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 tomos, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.
- Duby, Georges, *El caballero, la mujer y el cura*, Taurus, Madrid, 1999.
- Escartín Gual, Montserrat, “El amor en la literatura española contemporánea”, *Cervantes*, 2002, pp. 77–93.
- Fernández Álvarez, Manuel, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Espasa-Calpe, Madrid, 2002.
- Ferraresi, Alicia C. de, “La ambigüedad del Buen amor”, *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 235–239.
- Ferreras Savoye, Jacqueline, “El *Buen Amor*; *La Celestina*: la sociedad patriarcal en crisis”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, (ed.) Iris M. Zavala, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 69–100.
- Foucault, M., “Prefacio a la transgresión”, *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.
- García Velasco, A., *La mujer en la literatura medieval*, Aljama, Málaga, 2000.
- Goytisolo, Juan, “Medievalismo y modernidad: el Arcipreste de Hita y nosotros”, *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1985, pp. 15–24.
- ABC Cultural* (núm. 472, 10–2–2001), pp. 7–10.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969.
- Gybbon-Monypenny, G.B., (ed.) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Castalia, Madrid, 1988.
- Haywood, Louise M., “El cuerpo grotesco en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, *Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Ayuntamiento, Alcalá la Real, 2004, pp. 441–450.

- Hazm, Ibn, *El collar de la paloma*, ed. Emilio García Gómez, Alianza, Madrid, 1971.
- Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 1990.
- Joset, Jacques, (ed.) *Libro de Buen Amor*; Arcipreste de Hita, Cátedra, Madrid, 1990.
- , “El pensamiento de Juan Ruiz”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 105–128.
- Kirkpatrick, S., *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España 1835–1850*, Cátedra, Madrid, 1991.
- Lacarra, M^a Eugenia, “Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 21–67.
- Lecoy, Felix, “Elementos estructurales en el “Libro de buen amor””, *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 228–231.
- , *Recherches sur le “Libro de buen amor”*, Droz, París, 1938.
- Lida de Malkiel, María Rosa, “El estilo de Juan Ruiz y la construcción del episodio de doña Garoza”, *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 239–246.
- Linaje Conde, Antonio, “El mundo del Arcipreste de Hita”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 199–214.
- López Beltrán, M^a Teresa, “La sexualidad ilícita, siglos XIII–XV”, *Historia de las mujeres en España y América Latina, De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006 pp. 675–690.
- Márquez Villanueva, Francisco, “El celibato eclesiástico en el Libro de Buen Amor”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 17–33.
- McLoughlin, Luciana, “Límites de una ilusión: la visión de la mujer en el Libro de Buen Amor”, *Gamma*, mayo, 2002, pp. 30–37.
- Menéndez Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos*, CSIC, Madrid, 1944.
- Mirande, M^a Eduarda, “Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos”, *Cuadernos*, 19, 2001, *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 83–93.
- Muñoz, Ángela, “Mujeres y religión en las sociedades ibéricas: voces y espacios, ecos y confines (siglos XIII–XVI)”, *Historia de las mujeres en España y América Latina, De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 713–751.
- Pérez López, José Luis, “Investigaciones sobre el Libro de buen amor en el archivo y biblioteca de la catedral de Toledo”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 281–302.
- Reynal, Vicente, *Las mujeres del Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*, Puvill Barcelona, 1991.
- , “La vida, un camino hacia el amor, según el Arcipreste de Hita”, *Exégesis*, 11, 1998, pp. 53–62.
- Rivera, M^a Milagros, “Las beguinas y beatas, las trovadoras y las cátaras: el sentido libre del ser mujer”, *Historia de las mujeres en España y América Latina. De la prehistoria a la Edad Media*, I, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 745–767.

- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Espasa–Calpe, Madrid, 1981.
- Rossi, Rosa, *Tras las huellas de Cervantes. Perfil inédito del autor del Quijote*, Minima Trotta, Madrid, 2000.
- Rubiales Roldán, Antonio, “Anthony N. Zahareas: *The Art of Juan Ruiz, Arciprest of Hita*”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, Alcalá la Real, 2004, pp. 335–340.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; ed. G.B. Gybbon–Monypenny, Castalia, 1988.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos, (ed.) Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*; Círculo de Amigos de la Historia, Amigos do Livro, Editores, Lda., Camarate, Portugal, s.f.
- Sánchez Vázquez, M^a Esperanza, “Fórmulas épicas en el *Libro de Buen Amor*”, *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el “Libro de Buen Amor”*, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2004, pp. 341–348.
- Spitzer, Leo, “«Yo, Juan Ruiz»: personalidad e impersonalidad en el arte del Arcipreste de Hita”, *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Alan Deyermond. Crítica, Barcelona, 1980, pp. 231–235.
- Von der Walde Moheno, Lillian, “Lo monstruoso medieval”, *La experiencia literaria*, 1993–1994, pp. 47–52; 1^a versión en: *Topodrilo*, 26 (1992), pp. 38–42.
- VV.AA., *Antología de poetas románticas del siglo XIX*, edición de Susan Kirkpatrick, Castalia, Madrid, 1992.
- VV.AA., *Escritoras románticas españolas*, (ed.) Marina Mayoral, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1990.
- Zahareas, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Estudios de Literatura Española, Madrid, 1965.
- Zavala, Iris M^a, “El canon, la literatura y las teorías feministas”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, II. *La mujer en la literatura española*, Anthropos, Madrid, 1995, pp. 9–20.