

# SOBRE LA DEBILIDAD HUMANA: JUAN RUIZ Y SU ERMITAÑO

María Beatriz Hernández Pérez  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

Ciertos fragmentos del *Libro de buen amor* han sido esgrimidos por la crítica tradicional para acentuar el carácter controvertido del propio modelo autobiográfico del libro. Tales piezas destacan la paradójica naturaleza de un mensaje didáctico que se ve cuestionado y parodiado constantemente. En este artículo se analiza el *exemplum* del ermitaño que bebió demasiado vino y se le vincula a ese grupo de fragmentos que llaman la atención sobre la figura del autor y su insubordinación ante los modelos genéricos de los que se aprovecha.

PALABRAS CLAVE: literatura española medieval, *Libro de buen amor*, autobiografía, parodia.

## ABSTRACT

Traditional critical approaches to the *Libro de Buen Amor* emphasize its controversial autobiographical model as highlighted by some of its most relevant fragments. These literary pieces reveal the paradoxical nature of the didactic purpose that is constantly being questioned and parodied. This article analyses the *exemplum* of the hermit that used to drink too much wine as one more instance of the author's self-portrait as one that rebels against the generic constraints he avails himself of.

KEY WORDS: Spanish medieval literature, *Libro de Buen Amor*, autobiography, parody.

La tesis de un fuerte componente autobiográfico en la obra de Juan Ruiz ha ido progresivamente ganando fuerza y sedimentándose en el discurso crítico, toda vez que a las teorías de posible procedencia árabe o hebrea, defendidas por Américo Castro o Lida de Malkiel<sup>1</sup>, se han venido a sumar las de aquellos estudiosos que plantean el origen de este elemento en la tradición europea, profundizando en la raigambre autobiográfica de la tradición erótica europea centrada en Ovidio, y destacando el papel de las comedias latinas de los siglos XII y XIII, cuyos epígonos debió de conocer nuestro autor<sup>2</sup>. Además, Gybbon-Monypenny (1973) compara el libro con aquellas autobiografías que desde el siglo XIII retratan heroicamente el talante de autores ya famosos, quienes al contar su vida defienden el espíritu del amor cortés e incluyen su propia lírica amatoria.

Por otro lado, estos autores perciben en el *Libro de buen amor* una actitud autorial que no se identifica con la corriente autobiográfica a la que parece pertenecer, una actitud cuya verdadera intención es parodiar ese género o a la persona que lo encarna. En el autor anónimo que se autodenomina «Juan Ruiz» esta parte de la crítica no detecta al «yo» ejemplar, universalizado y comunitario que había identificado Spitzer (1946), pero tampoco al afamado poeta de la tradición literaria cortesana. Lo que distinguen es una mente capaz de sintetizar las diversas tendencias de la poesía amorosa autobiográfica y de exhibir las debilidades más evidentes en ella<sup>3</sup>. Lo que se pretende analizar en este estudio de uno de los *exempla* del libro es la facultad del autor para combinar la voluntad paródica y la base didáctica, quedando por encima de ambas. Es decir, intentaremos reconocer en la historia con la que Amor previene de los peligros del vino no sólo esa voluntad paródica ya detectada, sino también una vuelta de tuerca más en la estructura genérica que se utiliza, y que revela la tenaz presencia autorial.

Tras comenzar su andadura presentándose como amante desventurado, el arcipreste desencantado se retira a sus pensamientos, y surge así la visita alegórica del que será su compañero más pertinaz, don Amor. Lo que en la sección previa se había anunciado como lucha cuerpo a cuerpo, aquí se transforma en combate dialéctico entre el visitante y el abatido amante. La entrada en escena de Amor está llena de misterio, pues el recién llegado aparece silenciosamente y espera hasta que el absorto y desconsolado amante se interese por él. A esta calma contenida seguirá la tempestad airada del amante, de forma que el diálogo estará copado completamente por el dolido arcipreste en un primer momento. La vehemencia con que

---

<sup>1</sup> Mientras que A. CASTRO (1948, 1954) defiende la influencia ejercida por el pensamiento árabe por mediación de la obra de Ibn Hazm de Córdoba, LIDA DE MALKIEL (1940, 1973) destaca la filiación del libro con las *maqamats* hebreas producidas en el siglo XII por Yehudá ben Salomó al-Harís y por Yosef ben Meir ibn Sabarra. Si bien MENÉNDEZ PIDAL (1957, 1973) y SÁNCHEZ ALBORNOZ (1981) desestiman estas teorías, el fundamento didáctico que ambos perciben en el libro sí ha sido aceptado por varios autores posteriores. En la tradición árabe de Ibn Hazm predomina el aspecto didáctico, mientras que en la hebrea se combina esa tendencia con una amalgama de géneros de distinto signo que tienen cabida dentro de la *maqamat*, no ajena a los efectos cómicos. De esa forma se propicia la convivencia de lo autobiográfico como fuerza centrípeta y unificadora con lo satírico, que actúa como fuerza centrífuga. Más recientemente destaca la nueva categorización de ésta y otras obras del siglo XIV europeo como «pseudobiografías» que les atribuye DE LOOZE (1997).

<sup>2</sup> Tradicionalmente, en esta corriente han destacado autores como LECOY (1974), GYBBON-MONYPENNY (1957), SCHEVILL (1913) o RICO (1967). Aunque Lecoy niega la presencia de una estructura unitaria que facilite la visión de esa intención autorial, dudando de que la excusa autobiográfica baste para materializar tan deseada unidad, GYBBON-MONYPENNY, SEIDENSPINNER-NÚÑEZ (1981), BROWNLEE (1985), NEPAULSINGH (1977) o ZAHAREAS (1965), entre otros, han abogado por tal unidad estructural.

<sup>3</sup> Si para Gybbon, Juan Ruiz pretende parodiar la tradición narrativa amorosa, para Brownlee su empeño era el de parodiar la autobiografía heredera de la tradición confesional agustiniana, al ser consciente de que la confesión autobiográfica no podía pretender llegar a la conversión del lector. Paralelamente, Nepaulsingh cree que la obra se configura como parodia de la hagiografía.

ataca hace del todo innecesario que recurra a la autoridad de los libros, pues sus imputaciones derivan del conocimiento de toda la experiencia humana amorosa. Sin embargo, sabemos que el enconamiento contra Amor procede de lo que como humano le toca al arcipreste de sufrimiento. Tras espetarle al visitante algunos ejemplos de su cruel comportamiento, el arcipreste refleja el padecimiento amoroso del hombre refiriéndose alegóricamente al corazón: una vez raptado y cegado, éste es descrito ora atado por las cadenas de Amor, ora cual pájaro que vuela sin rumbo:

Non quiero compañía, ¡vete de aquí, varón!  
Das al cuerpo lazería, trabajo, sinrazón;  
De día ã de noche eres fino ladrón:  
Quando omne está seguro, fúrtasle el coraçón, (209)  
En punto que lo furta, luego lo enajenas:  
Dasle a quien non le ama, torméntasle con penas;  
Anda ãl coraçón sin cuerpo, en tus cadenas,  
Pensando e sospirando por las cosas ajenas; (210)  
Fázeslo andar bolando como la golondrina;  
Rebuélvoslo a menudo, tu mal non adevina:  
Oras cuida en Susaña, oras en Merjelina; (211 a, b, c)  
En un punto lo pones a jornadas trezientas,  
Anda todõ el mundo quando tú lo retientas; (212 a, b)

Estas consideraciones reflejan el punto de vista del arcipreste, que sabe que el corazón «no adevina», es decir, no advierte el mal que le trae Amor al hacerlo mudar continuamente de objetivo. Igual que el término «adivinar», el de «retentar» (212b) apunta a una acción totalmente inconsciente para quien la sufre, el corazón, siendo el narrador con su autoridad moralizadora quien juzga el acto de Amor como tentación. Lo que critica el arcipreste no es tanto el enamoramiento cuanto esa ceguera premeditada, esa locura impuesta que hace que el corazón busque a tientas, alcanzando a quien no le corresponde. Tras una larga lista de *exempla* con los que ilustra la hermandad de Amor con los pecados capitales, el airado personaje resume con una última exclamación su demanda: le exige silencio.

Como demuestra con su último ejemplo, en el que la fea voz de la rana emite bellas palabras, la voz de Amor siempre es engañosa, aunque sus palabras sean halagüeñas: Amor es sólo engaño; sólo palabra. El lenguaje es su mejor herramienta; si calla, desaparecerá, se irá por su vía. Así es como el arcipreste incide en una de las ideas que había desarrollado previamente: el peligro del enamoramiento no está tanto en el sentimiento como en las expectativas que el hombre se crea sobre sí mismo, surgidas éstas de las bonanzas que sobre Amor ha escuchado: el hombre loco es el que siendo libre quiere encontrar a Amor:

Es el coraçón falso e mintrosa la lengua:  
¡confonda Dios el cuerpo do tal coraçón fuelga! (418 b, c)  
Mucho más te diría, salvo que non me atrevo, (412 d)  
porque de muchas dueñas malquerido sería,  
e mucho garçón loco de mí porfaçaría;  
por tanto non te digo el diezmo que podría:



pues cállat e callemos: ¡Amor: vete tu vía!» (422)  
El Amor, con mesura, diome respuesta luego:  
«Acipreste, sañudo non seas, yo te ruego,  
non digas mal de amor en verdat nin en juego:  
que a las vezes poca agua faze abaxar grand fuego, (423)  
por mala dicha pierde vassallo su señor;  
la fabla siempre buena faz de bueno mijor. (424 c, d)  
amenazar non debe quien quiere aver perdón; (425 b)

La respuesta de Amor comienza con una aclaración del último punto: el poder de las palabras. Para el amante agraviado por sus fracasos, el lenguaje como tal constituye tan sólo un ornamento, el ropaje con que Amor cautiva fácilmente a sus víctimas para hacerlas sucumbir a los sucesivos pecados. Parece no contener fuerza propia, no poder actuar autónomamente si no es en contacto con la realidad que deba enmascarar. El cometido del lenguaje es, por tanto, el de disfrazar la verdad de aquello que no debería expresarse, ni tan siquiera conocerse. La palabra para el arcipreste moralista es, pues, sinónimo de ilusión, de vanidad, o al menos así lo expresa su despecho. Amor corrige su visión al señalarle que las palabras sí que surten efecto por sí mismas, y un efecto que va más allá de que la intención sea la misma o distinta de lo que expresan, y le recuerda que hablar bien de alguien ayuda a mejorarle. También le advierte que unas pocas palabras de rencor pueden hacer nacer un gran odio. Es decir, el lenguaje no sólo no es vacío o actúa como línea deformadora de la verdad, como mera atadura distorsionadora, como pura contradicción, sino que acentúa esas verdades, condensa sus valores, los precipita.

Aunque el narrador dice que Amor habló con mesura, podemos advertir en el tono de este último cierto toque de advertencia, casi de amenaza para con el deslenguado arcipreste, por haber abusado del poder maléfico del lenguaje como dardo precisamente contra el arquero por excelencia. Pero Amor se muestra igualmente generoso con el afligido, recordándole que existen conceptos que no se deben cuestionar «en verdat nin en juego». Por supuesto, resulta casi imposible creer que el arcipreste estuviera jugando, fingiendo su actitud. Pero es cierto que la intensidad de su reprensión se expresa en un desbocamiento del que el sufridor no tiene por qué ser inconsciente: puede que el arcipreste sepa que todas sus tajantes afirmaciones, sus verdades, no son más que uno de los perfiles de Amor. La reprensión en sí expresaría simplemente la descarga de la frustración del amante, sabedor de que miente, de que vitupera aquello que antes reverenciaba.

Al igual que los pecados violentan sus límites y se confunden, la reprensión que da forma a su dolor se torna un caudal de palabras cuya corriente arrastra al hablante hacia una cólera cada vez mayor. Ocurre así lo que Amor vaticinara: las palabras van llevando los sentimientos al punto de ebullición. Si se acepta que el arcipreste es consciente de su ira y parcialidad de juicio, se debe asimismo aceptar que también lo sería de que sus ansias moralizadoras no son las verdaderas causantes de la ira, sino el rencor. Con la misma hipocresía que recrimina a Amor, pretende haber renegado de todas sus prácticas amorosas, pero sospechamos que estaría dispuesto a retomarlas. Dudamos si cree todo lo que está diciendo o simplemente se está dejando llevar por su incendiaria retórica.

Tras algunos *exempla*, encontramos entre los castigos de Amor un caso paralelo a otro que el arcipreste le propusiera en su reprensión. Si antes se le denostaba por traer consigo el pecado de la gula, que llevaba, como los demás, a la muerte espiritual y física, Amor ahora va a orientar este mismo pecado hacia su variante más perjudicial para el amante: la embriaguez. Para ilustrar sobre los peligros que el vino supone, acude a los ejemplos más piadosos, vidas de hombres santos que perdieron el juicio en una tentación no adivinada y acabaron cediendo por el vino a otros pecados. El ejemplo por excelencia es el de Lot, de cuya caída Amor describe sólo las consecuencias, que afectan tanto al género humano como al propio Dios:

que el vino fizo a Lot con sus fijas bolver,  
e en vergüeña del mundo, en saña de Dios caer. (528 c, d)  
Fizo cuerpo ã alma perder a un ermitaño  
retentóle el diablo, con su sutil engaño  
fizol beber el vino; oye ensiemplö estaño. (529 a, c, d)

La mención de Job y sus hijas constituye un adelanto del caso extremo que va a referir a continuación, y que él mismo ha anunciado como extraño, la historia de cómo el diablo logró para sí el alma de un ermitaño que, tentado con vino, acabó volviéndose lujurioso y violento. De nuevo Amor se pone en el lugar de los personajes para expresar, tanto en estilo directo como indirecto las impresiones y diálogos entre ellos. Vemos en los siguientes fragmentos las percepciones de los personajes junto a los juicios del narrador:

en santidat e ayuno e en oración vevié. (530 d)  
Tomava grand pesar el diablo con esto,  
«¡Dios te salve, buen omne!» díxol con simple gesto. (531 a, d)  
Maravillóse el monje, diz: «A Dios me acomiendo;  
dime qué cosa eres, ca yo non tē entiendo:  
grand tiempö ha que estó aquí a Dios sirviendo,  
nunca vī aquí omne: ¡con la cruz me defiendo!» (532)  
«aquel cuerpo de Dios que deseas gostar,  
yo t' mostraré de manera por que l' puedas tomar; (533 c, d)  
Bevió ãl ermitaño mucho vino, sin tiento:  
como era fuerte e puro, sacól de entendimiento;  
desque vido el diablo que ya echara cemento,  
armó sobr' él su casa e su aparejamiento. (537)  
Creyó el su mal consejo: ya ãl vino úsava;  
él estando con vino, vido cómo s' juntava  
el gallo con las fembras, en ello s' deleitava: (539 a, b, c)  
Descendió de la ermita, forçó ùna mujer:  
ella dando sus bozes, no s' pudo defender;  
desque pecó, temió mesturado seer:  
matóla ãl mesquino ã óvose a perder. (541)  
Como dize el proverbio —palabra ãs bien cierta—  
fue su mala fazienda en punto descubierta: (542 a, c)  
descubrió con el vino quanto mal avié fecho:  
Perdió cuerpo ã alma el cuitado maltrecho. (543 a, c)



La historia parece situada en una época en la que el hombre no parece conocer aún sacramentos como la eucaristía o la confesión. Esa carencia de conocimiento de los sacramentos también puede delatar la falta de relación entre las instituciones eclesíásticas y esas figuras marginales dentro del paisaje religioso y social de la temprana Edad Media. El ermitaño es presentado como un ser que había vivido santamente durante muchos años sin contacto alguno con la civilización; el saludo del diablo: «Dios te salve, buen omne», expresa una realidad, la de que hasta el momento Dios ha guardado a este ermitaño, alejado de toda tentación externa a su celda; además puede ser un irónico aviso del demonio al inocente. Tal era su alejamiento de los parámetros culturales de los humanos que no sabe si el diablo es un hombre, no captando su irónica advertencia; no sabe tampoco contar las horas del día. El ermitaño puede hablar pero apenas reconoce ya a los hombres ni sabe de sus vicios. Sin embargo, la inocencia del asceta contrasta con el miedo y la ansiedad que demuestra continuamente. Al contrario que Adán, el ermitaño es totalmente consciente de que está expuesto a la tentación. Para él, la maldad de la que se ha retirado se encuentra en el mundo, fuera de su pequeño territorio y de sí mismo, si bien el auditorio la irá descubriendo en la propia naturaleza del viejo. Existe en el asceta una hostilidad intrínseca hacia la humanidad, que se adivina desde su reacción primera en el saludo que propina al extraño y en la violación y asesinato de la mujer bajo el influjo del vino. Los sucesos ocasionados revelan un instinto salvaje del que Dios lo había protegido hasta el momento, al mantenerlo retirado de la sociedad. Su agresividad se respira más allá de su candor ante las argucias del diablo<sup>4</sup>. Por ello el lector tiene la impresión de que el demonio ha utilizado el vino para hacerlo enfrentarse a su propia incapacidad, que llevará hasta sus últimas consecuencias. No contento con cautivar la mente del ermitaño, hará que sus instintos se desaten mediante el vino y lo traicionen.

El diablo idea la mejor estratagema para que el religioso pruebe el vino, precisamente la de enseñarle al viejo la relación entre éste y la sangre de Cristo<sup>5</sup>. La forma en que lo tienta ya tiene algo de premonición del siguiente pecado del eremita, pues el diablo al principio no menciona explícitamente la eucaristía, sino que seduce al viejo al igual que motivaría a cualquier joven con la figura de una mujer, presentando el cuerpo de Dios como algo carnalmente deseable. Su manera de ha-

---

<sup>4</sup> John M. RIST (1969) encuentra en Boecio y en la teología agustiniana la descripción de *intention* que primará en la Edad Media, y que, relacionada con la *voluntas*, surge como agente moral del alma. La intención podría ser, como la voluntad, buena o mala, y consistiría en el poder de controlar y dirigir los sentidos a la hora de ponerlos en contacto con la realidad externa.

<sup>5</sup> Sobre la imagen del diablo como tentador, véanse las obras de Jeffrey B. RUSSELL de 1977 y 1984. Gail I. BERLIN (1990, 2) señala los precedentes de este tipo de conversación entre humanos y diablos, dando primacía, de entre los debates y baladas, sobre todo a la tradición de la hagiografía. Uno de los indicios de santidad es precisamente el de la habilidad del santo para identificar al diablo bajo cualquier disfraz con que se presente, a pesar de lo cual siempre se suele imprecicar al demonio para que se manifieste.

blar es, pues, la de un tentador que puede prever cuál será el siguiente paso de su víctima, el de buscar mujer. Este hecho por sí mismo ya justifica la cualidad de «extraño» que Amor ha atribuido a este ejemplo, pues la tentación no hace referencia directa al pecado en cuestión, sino que se presenta bajo la forma sacra del cuerpo divino.

La incitación del diablo a otros ermitaños suele ser inmediatamente reconocible como tal, pues aparece bajo formas tópicas con que todo el mundo identifica los pecados; en este caso, el vino no se coloca como meta deseable ni como símbolo del pecado de la gula, sino como medio que transportará al viejo hacia Dios; llegar al cuerpo de Dios es la verdadera tentación a la que se ve expuesto este hombre, y ante la que perece. Pero el incauto asceta no desconfía del recién llegado, que bien podría ser un monje que viviera en comunidad, ni puede considerar pecado lo que le garantice la cercanía a su Dios. El diablo se atreve incluso a ordenar que el ermitaño vaya a pedir vino a unos taberneros que pasan cerca, y que lo santigüe, en lo que sería una burda pantomima de la eucaristía. Desde entonces, incluso antes de que nos lo cuente Amor, se adivina que el demonio controla la voluntad del asceta, volviéndose su nuevo maestro. El proceso de destrucción del ermitaño se desarrolla a medida que su aprendizaje con el demonio progresa. La forma en que el diablo lo asocia con el pecado es también peculiar: si el diablo no es reconocido es precisamente porque no trae con él más instrumento que su palabra. Con ella lo hechiza, al referirle el misterio de la eucaristía. Hace el vino más deseable al alejarlo; no lo trae consigo sino que manda al propio ermitaño a buscarlo. De esa forma enseña al asceta a pedir lo que los hombres guardan, dando lugar a que altere sus hábitos. El gran logro del diablo es que el viejo entre en contacto con el mundo de los hombres. Esto constituye un importante cambio con respecto a otras tentaciones, en las que la soledad del hombre frente a su imaginación constituye el fondo de la aventura.

La escena en que el asceta consigue el vino mediante una conversación con los viandantes o la del santiguamiento de aquél no se desarrollan ante nuestra vista, aunque sabremos de sus resultados pronto. No es sólo la pureza del vino lo que embriaga al incauto, ni la falta de costumbre, sino el beber «sin tiento», según lo ve Amor. Es esta falta de moderación, esencial en su carácter, este anhelo por conseguir rápidamente lo que persiguiera con perseverancia y mansedumbre durante tantos años, lo que le hace zozobrar. Tal imperiosidad por conseguir llegar a Cristo parece proporcional al prolongado suplicio que se ha infligido, y revela que su fortaleza, después de todo, no era tan grande.

Una vez el ingenuo ha probado el vino, acepta confiado la sugerencia de aprender a contar las horas del día, lo que de nuevo conlleva un mayor acercamiento a los hábitos humanos. Este elemento, que implica la división del día según las labores, deja irónicamente tiempo de ocio al ermitaño, quien lo dedica a mirar embelesado la cópula del gallo y la gallina. Pero Amor nos recuerda que el religioso ya solía beber el vino mientras observaba a los animales. El carácter naturalmente contemplativo del asceta queda acentuado por el efecto del líquido, que hace que todo lo que el viejo observe se transforme en objeto magnificado de su fantasía. Ésta es la gran diferencia entre la tentación de otros santos y la de éste: en otros casos las figuras cautivadoras pertenecen al plano de la ilusión, desvaneciéndose en cuanto el



santo las expulsa o cuando ha intentado consumir un pecado. Pero en esta historia esas efigies (el gallo y sus gallinas) mantienen una doble naturaleza: la de seres reales que actúan por sus propios intereses, ajenos a la voluntad diabólica, y la de criaturas inefables y vanas, cuyo único fin es excitar el deseo del santo por acción de la droga. El narrador fuerza igualmente al auditorio, pues a éste le es muy difícil aceptar y recordar la doble naturaleza de esas imágenes, la simultaneidad de lo verdadero y lo ilusorio; se tiende a negar el efecto alucinógeno del alcohol, pues siguiendo la tendencia del ermitaño, se acepta que las imágenes resulten tentadoras por sí mismas.

El poder diabólico del vino consiste simplemente en abrir los ojos al asceta, en hacerle mirar la realidad: la excitación, según el narrador, proviene del vino a través de la mirada; precisamente lo que en otras alucinaciones viene originado por la magia del diablo para crear imágenes, aquí procede de una sustancia real que se ha albergado en el cerebro del ermitaño. De esa forma el narrador nos presenta todo el proceso psicológico por el que el vino añade a esos momentos reales el carácter de alucinación; el narrador nos muestra cómo percibe y siente el viejo; nos enseña cómo nace en él la lujuria, procedente de la contemplación de la realidad más cotidiana, el apareamiento de los animales. Más tarde, muestra cómo el miedo surge de la certeza de que ya no está solo, de que ha ido a parar al mundo. La bajada de la ermita simboliza la caída total, no ya sólo del pensamiento, que había sucumbido con el deseo de alcanzar a Cristo fácilmente, sino en la consecución misma del pecado como obra. Amor pinta la escena en que los tres pecados, la codicia, la lujuria y la soberbia se apoderan del ermitaño ebrio. La rapidez con que se cuenta la violación y el asesinato de la mujer denota ese estado de inconsciencia del viejo, en que pasa de un pecado al siguiente sin calibrar las consecuencias. Cierto que no se podría esperar de él que hubiera intentado cortejar a la extraña, ni siquiera que se le hubiera ocurrido raptarla: su poco trato con la gente y la urgencia de su deseo le hacen simplemente seguir a ciegas el ejemplo del gallo. Frente a la dilación con que se muestran las escenas de tentación del principio, éstas por las que discurre el desenlace están condensadas de acción y vacías de diálogo.

El narrador nos dice que la mujer atacada parece perder sus fuerzas por la boca, debilitarse con sus llamadas de auxilio. Con el énfasis dado a esos gritos lo que se pretende sugerir es la fuerte impresión que de la mujer recibe el ermitaño; hasta el momento, el borracho ha recibido la imagen del mundo como alucinación, como forma seductora que contemplar y asumir para sí mismo, una imagen expresamente a su servicio, creada para él. Los gritos de la mujer parecen despertarlo al hecho terrible de que esas imágenes no eran sólo espejismos. Su desgracia no estriba únicamente en que haya cedido a la tentación, sino en que el objeto de la misma fuera una mujer real, no una ilusión.

De la violación al asesinato no hay más que un momento, supuestamente de silencio, en el que el miedo se apodera del borracho: miedo a los hombres y al castigo. De un solo golpe se vuelve verdugo y víctima de un mundo al que siempre había temido. Estando sobrio el miedo lo había hecho defenderse del pecado con la cruz. Ebrio, la dirección es la opuesta: lucha contra el propio miedo, sin caer en la cuenta de que éste supone otra tentación que lo arrastrará al siguiente crimen. Para aliviarlo habrá de acallar el mal cometido, la violación, lo cual significa silenciar la



voz de su víctima, intentar transformarla de nuevo en imagen muda, en alucinación, y evitar que se proyecte hacia el futuro. Los gritos de la mujer crean la ilusión de que alguien la pudiera oír; esta posibilidad queda cercenada cuando vemos al ermitaño temer no por sus gritos sino porque en el futuro pudiera denunciarlo. Sus voces son premonitorias de la delación que él imagina e intenta atajar. Pero tal imagen sólo tiene lugar en la mente del ermitaño, pues Amor no informa sobre la intención de la mujer. Es precisamente aquella pasión que lo llevó a tomar el vino sin mesura por llegar a Cristo la que lo lleva en esta ocasión a intentar acallar a la mujer para siempre. El cuerpo muerto delatará de todas formas el crimen, aunque Amor no nos cuenta cómo.

Desde aquellos momentos en que el eremita se regodeaba considerando a los animales mero objeto de su goce hasta que la comunidad se transforma en sujeto activo, el viejo ha actuado bajo los efectos de la droga. Sólo cuando es detenido y ajusticiado parece darse cuenta de sus excesos. Ciertamente, nunca estuvo en su ánimo el matar, ni formó parte de sus tentaciones; el asesinato es una reacción inmediata ante la certeza de que la mujer será escuchada y vengada por la comunidad. La tentación no ha puesto al hombre en contacto con meras ilusiones, sino con taberneros, animales domésticos, mujeres, jueces y verdugos, un cordón humano que él había rehuido y en el que queda atrapado. Lo que parece haberse producido es un choque entre los reclamos tentadores y su propia naturaleza. El viejo ha desechado su miedo a la tentación al confiar inocentemente en su nuevo maestro; ese menosprecio por el acechante mal del mundo lo lleva a dejar salir poco a poco los instintos que se había negado durante años. Se puede creer que esa naturaleza albergaba una violencia interior para con el género humano, de la que él ni siquiera sería consciente; o creer que ésta provendría probablemente del aislamiento y el rigor de su vida retirada, pendiente siempre de huir del pecado. O podemos pensar que fue el vino quien violó y asesinó, tal y como refiere Amor.

Las tentaciones típicas pueden acarrear a los santos una caída espiritual de la que se tengan que regenerar posteriormente para recuperar su estado de virtud. Sin embargo, a este ermitaño se le ha tendido una enorme trampa: lo último que nos participa Amor es que se le apresó y ajustició, hallándose culpable; al contrario que con el resto de los eremitas incitados al pecado, el mundo al que el diablo ha enviado a éste no está constituido por exóticas fantasías que lo acercan al borde del pecado; lo ha tentado nada menos que con la realidad, con la de los demás y con la propia, y ante ella debe responder. Por eso perderá no sólo su espíritu, sino su vida.

Si normalmente el engaño se basa en la alteración de los sentidos, o en hacer percibir erróneamente lo que no existe para empujar al yerro, en este episodio el engaño no se basa en la falsa percepción, es decir, en la naturaleza falsa del objeto que se percibe; en ese aspecto se juega igualmente con el auditorio, consciente de que el engaño estriba aquí precisamente en que las imágenes contienen carne y hueso. También consiste el engaño en hacer creer a la víctima que la realidad es buena en sí misma; que todo lo natural es permisible. Este viejo salvaje descubre que no puede comportarse como una bestia si está entre hombres, al igual que no puede comportarse como hombre si está con Dios. Pierde por ello ambos mundos, cuerpo y alma, una vez el vino le ha hecho perder la razón que le permitía distinguir ambos.

Volvemos, pues, a los temas clave de Juan Ruíz, razón y amor, naturaleza humana y divina, predestinación o libertad. Podríamos aventurar que se busca señalar la feroz deshumanización de una práctica por la que el hombre llega a transformarse en bestia al no recibir señal alguna del dios que lo mantiene en la más despiadada ignorancia. Sin embargo, se han ofrecido interpretaciones diametralmente opuestas, como la que ve una finalidad paródica en todo el episodio<sup>6</sup>.

Después del estremecedor ejemplo del ermitaño engañado, Amor alivia la sensibilidad de su discípulo y del auditorio dando unas advertencias que tocan más el lado anecdótico de los efectos del vino. Éstos en unas ocasiones son tan dañinos como sólo los podía haber imaginado Inocencio III, y en otras son secundarios y hasta risibles. Sin embargo, Amor admite la naturaleza moralmente neutra del vino, nocivo cuando se toma en exceso, tal y como experimentara el viejo ermitaño. Como Abelardo, Amor reconoce que el mal no se encuentra en el objeto sino en la forma de mirarlo y de utilizarlo:

Non uses con vellacos nin seas peleador,  
non quieras ser caçurro nin seas escarnidor,  
nin seas de ti mismo è tus fechos loador,  
ca el que mucho se alaba de sí es denostador; (557)  
non pierdas tñ amiga por tu lengua parlera. (572 d)  
Si tú guardar sopieres esto que te castigo  
cras te dará la puerta quien te oy cierra el postigo; (573 a, b)  
Diríate mucho más si pudiesse aquí estar  
mas tengo yo por el mundo otros muchos de pagar;  
castígate castigando, sabrás a otros castigar.» (574 a, b, d)  
Yo Jöan Rüiz el sobre dicho acipreste de Hita,  
pero que mi coraçón de trobar nunca se quita,  
nunca fallé atal dueña comö a vos Amor pinta,  
nin creo yo que la falle en toda esta cohita. (575)

Estas últimas estrofas contienen no sólo las sugerencias de un consumado especialista en las debilidades humanas, sino también un manifiesto moral del poeta por boca de Amor, pues la mención explícita al «cazurro» y al «escarnidor» representa tanto tipos y actitudes humanas como modalidades poéticas acordes a ellas. El consejo de no ser loador de uno mismo anuncia un nuevo experimento genérico, el de seguir el camino de Ovidio y Andreas Capellanus, dejando atrás el tono cazurro.

---

<sup>6</sup> En efecto, MICHALSKI (1973, 73) cree que toda la obra sigue la voluntad de parodiar la conversión a la fe católica de san Agustín, aquí tornada en la conversión a la fe del dios Amor por parte del arcipreste. Es Amor quien cuenta la historia del ermitaño, interesado en la conversión de su discípulo, al igual que la historia del ermitaño san Antonio por Ponticiano, amigo de san Agustín y oficial en la corte imperial, hizo que éste se decidiera. Michalski declara que lo más importante del ejemplo es la condena de la lujuria que lleva a cabo Amor: «Es una manera de decir que las acusaciones que le había proferido el Arcipreste eran injustas. También san Agustín, antes de su conversión, había atacado a la Iglesia injustamente».

La respuesta amarga del arcipreste muestra que ha aprendido la lección: en efecto, el ermitaño deseoso de Dios acaba condenado por su exceso de celo, por la carnalidad de su deseo por lo divino y la literalidad con que interpreta las palabras del tentador. Del mismo modo, el poeta habrá de ser de ahora en adelante más sutil en su entendimiento de los consejos de Amor. Sin embargo, recordemos cómo el arcipreste le criticaba a Amor esa ceguera con que inhabilita la razón humana, haciendo que el corazón busque a tontas sin dar con la persona adecuada. El ermitaño, demasiado humano, como el propio personaje del libro, en su ceguera ha acabado perdiendo el rumbo y profanando el cuerpo femenino. Del mismo modo, la literalidad del estilo del poeta hasta el momento parece evidenciar su falta de astucia, de sutileza en el entendimiento de la naturaleza de las mujeres, y sobre todo, su falta de mesura.

El hecho de que éste sea el último *exemplum* que Amor ofrece, así como el epílogo con que se despiden del arcipreste, sugieren en este punto la voluntad autorial de señalar que posiblemente exista un profundo paralelismo entre el ermitaño engañado y el arcipreste que no ha sabido interpretar las enseñanzas de un dios que, siguiendo el modelo ovidiano, no es otro que Amor. De alguna manera, Juan Ruiz recapacita sobre su propia función en el libro, sobre ese talante insistente y desconsolado que lo ha alejado peligrosamente del mundo, y al hacerlo vuelve a cuestionar el poder del modelo del *arte de amar* sobre el que va a encajar poco más tarde su propio ejercicio escolar, el episodio de don Melón y doña Endrina. En efecto, la autobiografía del arcipreste como iniciación del personaje en la vía del amor carnal se presenta como ejemplo negativo, tan frustrante como la historia del ermitaño. La falta de esperanza surge de su propia experiencia amorosa y poética: por mucho que cante los ejemplos con los que él mismo se ha de instruir para deleite y educación de los demás, no cree que pueda encontrar ese tipo de dueña que Amor le promete. Así pues, por primera vez, el personaje poeta duda de que su relato autobiográfico sirva para algo más que como confirmación de su propia incertidumbre. El arcipreste deja en esta última estrofa un amargo sabor a desencanto: si el amor ha de ser la inspiración de su poesía, su autobiografía no podrá ser más que un relato a ciegas. Si la perdición del ermitaño ebrio ha sido cruzarse con una mujer de carne y hueso, para el poeta, ya enamorado de antemano, la condena es no poder encontrar un ser de carne y hueso que pueda estar a la altura de su dios Amor.

La tragedia que emerge de esta plena lucidez se podrá trocar en comedia, cuando se parodie la idealización de la dama en el episodio de doña Endrina, por ejemplo; pero el relato biográfico está ya tocado por la malograda ilusión de encontrar a la dueña ideal. La biografía amorosa se erigirá sobre un fracaso ya anticipado por su protagonista, quien hará de él, no obstante, su motivo literario y vital. Si la dificultad de distinguir lo espiritual y lo carnal se vislumbra en el ejemplo del ermitaño, tras él, la propia autobiografía se transforma, a su vez, en un recurso que viene a simbolizar ese doble componente real e ilusorio de aquello en que nos miramos. En efecto, el libro como espejo de conducta o arte de amar fracasado se vuelve ciertamente peligroso, como lo fue para el ermitaño la imagen del gallo y la gallina. El auditorio, advertido de que pronto recibirá visita de Amor, habrá de cuestionarse, como el propio eremita ignorante, si las palabras que escucha constituyen un espejo de conducta o si, por el contrario, no son más que un espejismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERLIN, Gail Ivy (1990) «Speaking to the Devil: A New Context for the Friar's Tale», *Philological Quarterly* 69: 1-12.
- BROWNLIE, M.S. (1985) *The Status of the Reading Subject in the Libro de Buen Amor*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- CASTRO, A. (1948) *España en su historia: Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Losada.
- (1954) *La realidad histórica de España*, Méjico: Porrúa.
- GYBBON-MONYPENNY, G.B. (1957) «Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies* 34: 63-78.
- (1973) «Guillaume de Machaut's Erotic 'Autobiography': Precedents for the Forms of the *Voir-Dit*», en W. Rothwell, W. Barron, D. Blamires y L. Thorpe (eds.), *Studies in Medieval Literature and Languages in Memory of Frederick Whitehead*, Manchester: Manchester University Press, 133-52.
- LECOY, F. (1974) *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Archiprete de Hita*, Westmead: Gregg International. (1ª ed. 1938).
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup>.R. (1973) *Juan Ruiz, Selección del Libro de buen amor y estudios críticos*, Buenos Aires: Eudeba.
- (1940) «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Hispánica* 2: 106-150.
- LOOZE, Laurence de (1997) *Pseudo-Autobiography in the Fourteenth Century: Juan Ruiz, Guillaume de Machaut, Jean Froissart, and Geoffrey Chaucer*, Gainesville: University of Florida Press.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1957) *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Instituto de Estudios políticos.
- (1973) *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid: Espasa Calpe.
- MICHALSKI, A. (1973) «La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Thanatos en el *Libro de buen amor*», en M. Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita: El libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona: SERESA, 57-77.
- NEPAULSINGH, C. (1977) «The Structure of the *Libro de Buen Amor*», *Philologus* 61: 58-73.
- RICO, Francisco (1967) «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales* 4: 301-325.
- RIST, John M. (1969) «Augustine on Free Will and Predestination», *Journal of Theological Studies* 20: 420-47.

- RUIZ, Juan (1967) *Libro de buen amor*, ed. de Joan Corominas, Madrid: Gredos.
- RUSELL, J.B. (1977) *The Devil: Perceptions of Evil from Antiquity to Primitive Christianity*, Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- (1984) *The Devil in the Middle Ages*, Ithaca y Londres: Cornell University Press.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1981) *España, un enigma histórico*, Barcelona: Edhasa (1ª ed. 1956).
- SCHEVILL, Rudolph (1913) «Ovid and the Renaissance in Spain», *University of California Publications in Modern Philology* 4: 6-55.
- SEIDENSPINNER-NUÑEZ, D. (1981) *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*, Los Ángeles: University of California Press.
- SPITZER, Leo (1946) «Note on the Poetic and Empirical 'T' in Medieval Authors», *Traditio* 4: 414-22.
- ZAHAREAS, A. (1965) *The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*, Madrid: Estudios de Literatura Española.