



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS

*Exemplum,
argumentum y
sententia en el
Libro de Buen Amor*

Alumno: Pedro Basalo Bembibre
Director: Juan Casas Rigall

Curso académico 2014/2015



FACULTADE DE FILOLOXÍA

*Exemplum,
argumentum y
sententia en el
Libro de Buen Amor*

Grao en Lingua e Literatura Españolas

Curso académico 2014/2015

O alumno

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Pedro Basalo Bembibre', written over a set of horizontal lines.

Pedro Basalo Bembibre

O director

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Juan Casas Rigall', written over a set of horizontal lines.

Juan Casas Rigall

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN (pp. 1-10)

1.1. Propósito y marco teórico (p. 1)

1.2. Estado de la cuestión (pp. 1-3)

1.3. Conceptos básicos (pp. 3-10)

2. LAS PROBACIONES RETÓRICAS EN EL LIBRO DE BUEN AMOR (pp. 11-32)

2.1. *Exemplum* (pp. 11-21)

2.1.1. *Exempla* dispersos (pp. 12-13)

2.1.2. Disputa entre el Arcipreste y don Amor (pp. 13-16)

2.1.3. Debates entre Trotaconventos y las dueñas (pp. 16-17)

2.1.4. Técnicas del *exemplum* (pp. 18-21)

2.2. *Argumentum* (pp. 21-29)

2.2.1. *Locus a fictione* (pp. 22-25)

2.2.2. *Locus ex auctoritate* (pp. 25- 26)

2.2.3. *Locus a maiore ad minus* (pp. 26-27)

2.2.4. *Locus a minore ad maius* (pp. 27-29)

2.3. *Sententia* (pp. 29-32)

3. CONCLUSIONES (pp. 33-34)

APÉNDICE (pp. 35-37)

BIBLIOGRAFÍA (pp. 38-40)

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Propósito y marco teórico

El objetivo de este trabajo es estudiar, desde una perspectiva retórica, las *probationes* argumentativas efectuadas tanto por la voz poética como por los personajes del *Libro de Buen Amor*, atendiendo básicamente a la estructura de las técnicas empleadas y también a la finalidad de su uso.

El marco teórico consistirá principalmente en la *Retórica* de Aristóteles, la más antigua conservada que aborda las cuestiones aludidas. Conviene adelantar que en dicho tratado se catalogan dos tipos generales de pruebas en una causa: las extrínsecas, externas a la disciplina retórica, y las intrínsecas, que forman parte del discurso y que dependen de la capacidad del orador. Estas últimas se concretan en el *exemplum*, que consiste en una prueba por analogía; el entimema, que es un tipo de *argumentum*, y opera, por tanto, mediante la deducción; y, finalmente, la *sententia*, que se define como la parte de un entimema con vocación de ley. La combinación de estas modalidades se concibe como fundamento de la tesis defendida.

1.2. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre el *Libro de Buen Amor* es amplia (*cf.* Jurado y Vetterling). Cuestiones diversas como la interpretación y el sentido, la caracterización de los personajes, las expresiones lingüísticas, los modelos literarios, la métrica o la concepción social de la época han sido bien atendidas por la crítica; menos fortuna han tenido aquellos asuntos que conciernen al análisis retórico, en especial, a las *probationes* argumentativas.

En cuanto a la evaluación de los trabajos sobre la obra juanruicina, cierto es que se han estudiado los *exempla*; de hecho, bastante más que el proverbio, según declara Taylor (2004: 95). No obstante, hay un gran vacío en lo que respecta al análisis en torno al *argumentum*.

En primera instancia, hay dos artículos muy útiles como punto de referencia para los *exempla* y para las sentencias, a los que se añade el esquema que encabeza el libro de Haywood y Vasvári (2004: X-XIII). El primero pertenece a Taylor (2004) y en él se postula que el Arcipreste fusiona el saber escolástico con la cultura popular; además,

ofrece también una clasificación de *exempla*, cuyo cometido es reflejar la filiación de las fábulas y parábolas respecto a sus fuentes. El segundo, de Gella Iturriaga (1973), confecciona un repertorio de paremias y sentencias cultas; si bien no genera demasiada confianza el hecho de que se alteren algunos aspectos de los refranes (desinencias personales, supresión de fórmulas introductorias, etc.), aun con la sana intención de reconstruir el proverbio original. A ello es preciso añadir que no se revelan las pautas empleadas a la hora de construir el corpus. En lo tocante a este último punto, cabría considerar las observaciones de Bizzarri (2004b: 30) acerca de la dificultad de delimitar la esencia de lo tradicional. Por otra parte, algunos críticos como Vasvári (2000: 239) han puesto en tela de juicio la utilidad del catálogo de Gella Iturriaga, por los motivos que se aducen a continuación.

Es importante reconocer el papel decisivo que desempeña el contexto narrativo sobre cualquier recurso retórico. Comentaba Lausberg (1975: § 1-2) que la terminología permite reconocer fenómenos análogos, posibilitando el clasificarlos, sin embargo, la catalogación no implica una interpretación correcta, porque las formas retóricas se actualizan, o lo que es lo mismo, adquieren «los más diversos contenidos»; de ello se percató Biglieri (1990: 129), al reflexionar sobre la autonomía del *exemplum* respecto a la narración: «el marco, y no la fábula por él encuadrada, es en realidad el vehículo por excelencia del sentido». Vasvári (2000: 239) formula un planteamiento similar aplicado a la sentencia, pues Juan Ruiz deforma el sentido de los proverbios, mayoritariamente con fines humorísticos, mediante el contorno narrativo: «los refranes son una forma de micro-discurso que se integra dentro de otro discurso más extenso como estructura vacía, la cual cobra sentido sólo cuando sabemos quien [*sic*] los utiliza y con qué fin». Hay que entender la deformación del sentido de una sentencia no solo como un alarde de ingenio, sino también un acto subversivo contra la *auctoritas*.

Los vínculos entre *auctoritas* y sentencia, a juicio de Juan Casas (2009: 105-107), están condicionados por la manera de entender la autoría literaria, y así lo demuestra mediante el contraste entre el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Buen Amor*. El Arcipreste de Hita recurre a la cita de autoridades cuando se aborda la materia divina, por ser la pauta establecida; pero, lejos de este uso serio, el mismo recurso se reorienta hacia una dimensión paródica, transgrediendo el decoro con afán de provocar el ridículo y, por consiguiente, la risa. Por otra parte, engastar el nombre propio dentro de la obra

invierte a Juan Ruiz de autoridad —si se tiene presente la característica anonimia literaria en la literatura medieval—, y más todavía, la mención de su cargo: arcipreste, esto es, hombre de Iglesia: una posición privilegiada que, junto con la obligación moral de difundir el buen saber, legitima la escritura del libro.

En cuanto a la estructuración retórica, Fraker (1992) postula que Juan Ruiz siguió de cerca a Godofredo de Vinsauf, quien abogaba por el empleo de la secuencia *sententia-transitio-narratio*. Este esquema aproxima la narración a la argumentación —haciendo patente la fuerte impronta didáctica en la literatura medieval—: se partía de una afirmación general (el proverbio) que luego debería ser probada con uno o varios *exempla*, mediando previamente un pasaje a modo de nexo (*transitio*). Así, este artículo hace visible un aspecto que, por asumido o aparentemente perogrullesco, no se suele declarar: la integración de unas *probationes* retóricas en otras responde a que la argumentación pasa necesariamente por una fase de explicación y otra de síntesis.

En resumen, la aportación más pertinente de este compendio bibliográfico de cara al presente trabajo es la importancia del marco narrativo, que orienta hacia una correcta interpretación del texto. En un lugar secundario, aunque también interesante, cabe contemplar la relación entre autoridad y sentencia, así como estructura tripartita propuesta por Vinsauf.

Así pues, comprobada la carencia de una aproximación global a las pruebas argumentativas y también los aportes en materia de *exempla* y sentencias, la intención del actual trabajo es mostrar las implicaciones concretas de las tres *probationes* retóricas en la obra de Juan Ruiz, huyendo de las elucubraciones teóricas que caracterizan una parte considerable de artículos sobre el *Libro de Buen Amor*.

1. 3. Conceptos básicos

Pese a que el marco teórico de este trabajo es la *Retórica* de Aristóteles, se incluirán matices y observaciones de otros autores que complementen las conclusiones del Estagirita, ayudando así a percibir con mayor claridad algunas cuestiones de interés para el análisis retórico.

Se entiende por ‘prueba retórica’ todo aquello que se utiliza con la finalidad de convencer. Hay que recordar que ya Aristóteles (*Retórica*, I, 2 y II, 20), atendiendo a la procedencia de las pruebas retóricas, efectuó una distinción entre intrínsecas y

extrínsecas. Las pruebas intrínsecas corresponden a la habilidad del orador, mientras que las pruebas extrínsecas se refieren a hechos preexistentes al objeto del discurso, como leyes o declaraciones de un testigo.

Dentro de las intrínsecas hay una tripartición conforme atañan al carácter del orador, al avivamiento de pasiones o al discurso. En este último nivel existen tres pruebas retóricas (*exemplum*, *argumentum* y *sententia*), las cuales se relacionan directamente con la capacidad para establecer conexiones entre hechos o formular razonamientos lógicos. A continuación se detallarán sus rasgos esenciales, una descripción acerca de las subclases pertinentes, y, finalmente, recomendaciones y advertencias sobre el empleo de cada técnica argumentativa.

Exemplum

Existen dentro de las *probationes* argumentativas tres dominios, correspondiente el primero a la esfera de la analogía, esto es, de la semejanza. El *modus operandi* consiste en traer a colación un hecho concreto que guarde relación con el objeto del discurso, para, a través de un procedimiento inductivo, vincular ese acontecimiento específico a un principio general.

Las pruebas argumentativas por analogía cuentan con una bipartición heredada de las *quaestiones* retóricas: finitas e infinitas. Las primeras atañen al *exemplum*, ya que se comparan pensamientos a partir de hechos concretos, no en abstracto. Una muestra de este concepto es la conocida fábula de la zorra y el cuervo que tenía un queso, de la que hay una versión versificada en el *Libro de Buen Amor* en las cuadernas de la 1437 a 1441¹. La situación con la que el *exemplum* establece una analogía es un debate entre Trotaconventos y doña Garoça, en el que la primera busca persuadir a la segunda para que se amancebe con el Arcipreste, a lo que esta última contesta con la fábula, manifestando de esta manera su desconfianza. Así, aun cuando las situaciones son diferentes, se aprecia un planteamiento similar.

Frente al *exemplum* se halla la *similitudo*, que se corresponde con el plano infinito, dado que le atañe el parangón de objetos o situaciones que no son ni únicas ni particulares, sino casos generales o abstractos. Una muestra se percibe con claridad en los versos de la cuaderna 1610 del *Libro de Buen Amor*:

¹ Cito siempre por la edición de Blecua (2006).

en pequena girgonça yaze resplendor;
en açúcar muy poco yaze mucho dulçor;
en la dueña pequena yaze muy grand amor

En lo que respecta a la forma, la extensión del *exemplum* es variable y, aunque ha de ser breve, como no existe un criterio objetivo capaz de indicar con precisión dónde se encuentra el límite, las fronteras entre este y la paremia se vuelven lábiles; tómesese como prueba de ello el hecho de que una fábula pueda estar resumida en un verso. Por su parte, Bizzarri (2004b: 135) señala que la diferencia fundamental radica en el desarrollo de la acción, dado que ambas formas comparten la potencialidad narrativa, o lo que es lo mismo, la capacidad de contar un relato.

En contrapunto al *exemplum*, la figura ejemplar (llamada *typus* por Lausberg, 1975: § 404, 424) es un recurso que también opera por analogía entre dos situaciones o personajes, pero que prescinde del desarrollo de la acción, pues la historia aludida es bien conocida por la comunidad receptora del discurso, economizándose así la expresión. Un caso podría ser la mención de Judas Iscariote, a quien se suele remitir para ilustrar la traición.

La obligada concisión comporta la ausencia de cualquier acción secundaria, fenómeno que en terminología barthesiana se conoce como ‘catálisis’ (Biglieri 1990: 123). Esta faceta no hace más que acentuar el carácter puramente funcional del *exemplum*, puesto que la trama se dirige sin desvíos a cumplir una tarea específica. No se debe pasar por alto que el *exemplum*, como instrumento de persuasión que es, está subordinado a la finalidad del discurso al que pertenece, por lo que muchas veces el contexto fija la única interpretación correcta.

En lo que se refiere a los tipos del *exemplum*, Aristóteles hizo una clasificación (*Retórica*, II, 20) guiándose por la dicotomía entre «historia» y «poesía» —esta última con el significado de ‘creación literaria’—. Por un lado, están los *exempla* de sucesidos, en los que se abordan hechos históricos que, si no acaecieron, por lo menos no atentan contra la verosimilitud. Sobre estos Casas (1994: 813) hace una aguda observación cuando arguye «la dificultad de determinar hasta qué punto la realidad ha sido alterada por la ficción». Por otro lado, se encuentran los *exempla* de invenciones, como son la parábola y la fábula, cuyo carácter es abiertamente ficticio. En la parábola únicamente intervienen personas, no obstante, en cuanto a la fábula, se manejan dos marbetes para

precisar si aparecen juntos seres racionales e irracionales: fábula esópica, o solo irracionales: fábula líbica.

El Estagirita concibe la retórica como un arte a caballo entre la teoría y la praxis; por eso mismo entiende que es tan imprescindible reflexionar como aconsejar en cuanto a la ejecución del discurso (en parte lógico, por lo que la *actio* tiene de arte dramático). Así pues, se verá que en las pruebas argumentativas intrínsecas el filósofo no pierde nunca de vista la noción del decoro, comprendida en tanto que adecuación a la situación y al auditorio, porque del resultado feliz en la comunicación depende el éxito del objetivo del discurso: la persuasión.

Desde el presupuesto de la eficacia comunicativa, el *exemplum* permite transmitir ideas de manera sencilla y diáfana gracias a la comparación. Por eso muchas veces se habla de su afán didáctico, que tiene bastante de doctrinal. Además, el orador cuenta con la ventaja de que los *exempla* no tienen por qué ser reales, se pueden inventar, sin que ello conlleve una pérdida de crédito.

Dentro de la *Retórica* aristotélica, en las notas sobre el uso de las distintas pruebas argumentativas, se alienta a la combinación de estas, tanto a efectos de *variatio* como con arreglo a reforzar los razonamientos. Especialmente asiduo es este procedimiento en el caso del *exemplum*, pues la enseñanza queda condensada y aclarada en el desenlace, ya en forma de entimema, ya de sentencia. Menos recomendable es la utilización de cualquiera de estas dos al comienzo de la fábula, puesto que exige acumular más de un entimema o sentencia para que se entiendan bien.

Argumentum

El término *argumentum* hace referencia a una prueba argumentativa que, partiendo de hechos conocidos, emplea la deducción para demostrar algo mediante el razonamiento, al encadenar varias premisas de manera lógica. El *argumentum* tiende a ir ligado al estilo periódico, dado que la interordinación sintáctica es el medio ideal para operar con las premisas, que expresan las distintas relaciones existentes entre ellas (implicación, consecuencia, causalidad, etc.). Dentro de esta modalidad argumentativa sobresalen, por un lado, el silogismo y, por otro, el entimema.

El *DRAE* (s.v.) define *silogismo* como ‘argumento que consta de tres proposiciones, la última de las cuales se deduce necesariamente de las otras dos’.

También es conveniente recordar el significado de *premisa* (*DRAE, s.v.*): ‘cada una de las dos primeras proposiciones del silogismo, de donde se infiere y saca la conclusión’, que se denominan respectivamente «premisa mayor» y «premisa menor» según su orden de aparición.

El silogismo perfecto es poco frecuente en el discurso, como parece esperable si se tienen en cuenta los juicios de Lausberg (2003: § 371): «frente al *sylogismus* filosófico, que en la retórica suena pedante, el *enthymema* (*epicherema*) tiene las virtudes retóricas de la *brevitas* y de lo *credibile* en relación con el público».

Aristóteles en su *Retórica* no le dedica una sección al silogismo, como sí hace con el entimema, del que dice: «llamo entimema al silogismo oratorio» (I, 2), y más adelante, «el entimema como silogismo, y silogismo de menos premisas y muchas veces menores que las del silogismo primero» (I, 2). Pero todavía se puede decir más: la reducción en el entimema afecta, o bien a las *rationes* que pasan de dos (o más) a una sola, o bien al pensamiento principal, que se suprime mediante el empleo del énfasis, una figura retórica que consiste en designar un rasgo sin expresarlo. Asimismo, no está de sobra argüir una bipartición en los entimemas según sea su finalidad la de demostrar la existencia de algo, supuesto en que se habla de entimemas demostrativos, o la de impugnar una opinión contraria, y entonces reciben el nombre de entimemas confutativos.

Los entimemas retóricos, frente a los específicos de artes y facultades, son aquellos válidos para cualquier dominio o situación, de ahí que recurran a los denominados «lugares comunes» o «*loci*», que Lausberg (2003: § 373) define de la siguiente manera: «los *loci* son, pues, fórmulas de investigación, y en su conjunto constituyen depósitos de ideas de los que se pueden tomar los pensamientos que convenga». Aristóteles diferenció nada menos que veintisiete clases. Como abarcarlos todos excedería los límites de este trabajo, se acotará el ámbito de estudio a cuatro lugares comunes esenciales, cuyas definiciones están basadas en el tratadista alemán.

El primero es el *locus a fictione* (Lausberg, 2003: § 398), que consiste en la invención de supuestos para sopesar los posibles pros y los contras de una determinada situación. Como es de esperar, este *locus* se vincula a los tiempos verbales imperfectivos. Recurriendo una vez más a la esfera popular, las conjeturas del cuento de

la lechera ofrecen un ejemplo claro de este procedimiento, y, en el *Libro de Buen Amor* una muestra aparece en los castigos que doña Venus ofrece al Arcipreste para que consiga seducir a una dama:

Maguer te diga de non e aún se te asañe,
non canses de seguirla, tu obra non se dañe:
faziéndole serviçio tu coraçón se bañe;
non puede ser que·s non mueva canpana que se tañe (623)

El segundo, el *locus ex auctoritate* (Lausberg, 2003: § 426), refrenda una opinión mediante las palabras o ideas de una figura respetada y reconocida que comparte tal parecer, ya sea empleando el nombre, por ejemplo, «Aristóteles» (71a) o mediante la antonomasia, elidiendo el antropónimo: «el sabidor» (1617c). Se conoce por antonomasia la sustitución de un nombre propio por un nombre común, cuya finalidad es poner de relieve alguna característica del sujeto en cuestión (Azaustre y Casas, 2011: 88).

Asimismo otra posibilidad de respaldar una tesis en el *locus ex auctoritate* es apelar a antiguos dichos populares con fórmulas del estilo de «diz el proverbio viejo» (93a). El conocimiento de las clases humildes, aunque no goza de tanto prestigio, cuenta con el aliciente de la experiencia y del buen juicio. En lo tocante a la cuestión de si esta prueba se sitúa en el dominio de las intrínsecas o extrínsecas, se abordará más abajo, en el apartado de la *sententia*, dada su innegable conexión con la *auctoritas*.

Los dos siguientes se encuadran dentro del *locus a comparatione*, el cual se caracteriza por «relacionar miembros conceptualmente desiguales» (Lausberg, 2003: § 395), pudiendo ser las diferencias graduales, de intensidad o de cantidad. Así, el *locus a maiore ad minus* (Lausberg, 2003: § 396) «prueba lo menos por lo más, ya que lo menos está contenido en lo más», como en un silogismo que postulase: si todos los seres vivos mueren, el hombre, como una especie de ser vivo que es, también ha de morir. Del *Libro de Buen Amor* se adjunta, a continuación, un ejemplo en el que hay un evidente contraste entre la magnanimidad de la hazaña primera, frente a la pequeñez del deseo manifestado en el último verso:

Señor Dios, que a los jodíos, pueblo de perdiçión,
sacaste de cabtivo del poder de Far[aón],
a Daniel sacaste del poço de Babilón:
saca a mí, coitado, d'esta mala presión (1)

Por otro lado, el *locus a minore ad maius* (Lausberg, 2003: § 397) «hace creíble lo mayor por lo menor» y, halla un ejemplo bien inteligible en el dicho popular «el reloj lo hizo el relojero, y el mundo lo hizo Dios; no hay reloj sin relojero, no hay mundo sin creador». La obra de Juan Ruiz ofrece al respecto este pasaje:

Dizen los naturales que non son solas las vacas,
mas que todas las fenbras son de corazón flacas,
para lidiar non firmes, quanto en afrecho estacas,
salvo si son vellosas, ca éstas son verracas (1201)

Pese a que el entimema es muy apreciado por el público, en especial el que refuta, es preciso ser cautos y no abusar de él, dado que la acumulación de estos corre el peligro de hacer el discurso denso y difícil de entender. En su lugar Aristóteles propone trocarlos por sentencias algunas veces, o, si el orador se viere limitado en cuestión de entimemas, siempre cabe la opción de recurrir a ejemplos.

Sententia

La tercera prueba argumentativa se corresponde con la *sententia* o adagio, que es una afirmación breve de carácter general con pretensiones de alcanzar validez universal en lo que respecta al conocimiento del mundo. Aristóteles consideraba que las sentencias se identifican con las premisas o conclusión aisladas del entimema del cual formaban parte (*Retórica*, II, 21).

La sentencia, que, en principio, es un testimonio ajeno a la causa, se convierte en una *probatio* intrínseca gracias a que el orador acomoda aquella a su provecho, desligándola del contexto original para introducirla en uno nuevo, concediéndole a su vez una función específica. Sin embargo, no toda declaración goza del mismo peso específico en materia de persuasión, sino que este depende en buena medida del prestigio de su autor, en otras palabras, de la *auctoritas*. Sobre este punto aduce el filósofo griego la calidad de los argumentos provenientes de los «testigos antiguos» («llamo antiguos a los poetas y a todos los famosos cuyos juicios son conocidos»), sobre los que versan tanto la cita anterior como la que sigue (*Retórica*, I, 15)²:

[sobre los testigos recientes] los tales solo son sólo testigos de si sucedió o si es o no; mas no son testigos sobre la cualidad, como si es justo o injusto, o conveniente o inconveniente. Los que están lejos en cambio son los más fidedignos testigos

² Cito por la edición bilingüe de Antonio Tovar (1985).

sobre esto, y los más dignos de fe son los antiguos, porque no pueden ser corrompidos

Como se percibe, el fundamento de la autoridad descansa en la validez universal de la sabiduría y en su indudable imparcialidad; de ello se deriva que la *auctoritas* de la sentencia no resida únicamente en los poetas, sino también en el sentido común del pueblo, llegando a aseverar el Estagirita: «algunos de los refranes son sentencias» (*Retórica*, II, 21), de los que los más comunes, por divulgados, son forzosamente buenos.

La sentencia precisa respaldarse inexorablemente en alguna clase de autoridad, contando con la potestad de expresar una misma idea bien de manera culta, bien popular. Respecto de esta última vía, si se repara en la alta estima que tenía el lenguaje poético en la antigüedad, no parecen desencaminadas las palabras de Bizzarri (2004b: 23) cuando defiende que «la fuerza expresiva del refrán no reside solamente en la verdad o profundidad que exprese, sino en su carácter poético», lo que induce a pensar que las cualidades literarias de las formulaciones populares se encuentran no muy distantes de la *auctoritas*.

En el marco del discurso explica el filósofo heleno que la sentencia puede usarse tanto en la narración como en la argumentación (*Retórica*, III, 17), resulta muy recomendable para expresar un sentido general, es conveniente en la lamentación y en la exageración, y, finalmente, proporciona una idea bastante fiel de hacia dónde se encamina el discurso y cuál es su intención, debido a que con ella se apuntan las ideas que luego se han de desarrollar.

Ya en materia de *actio*, la *Retórica* refiere unas normas sobre el manejo de la sentencia teniendo en cuenta al público (II, 21). Preferentemente los proverbios han de utilizarse ante las clases menos formadas por su fácil inteligibilidad y el buen avenimiento con los pensamientos particulares. A ello se suma que el uso de las paremias, en tanto que acervo cultural de una comunidad lingüística, denota proximidad y conocimiento de esta, por lo que agrada al auditorio. Cabe añadir que, de aparecer las sentencias en una obra literaria, conviene ponerlas en boca de los viejos y los rústicos.

2. LAS PROBACIONES RETÓRICAS EN EL LIBRO DE BUEN AMOR

Esta sección se dividirá en tres apartados, según los conceptos básicos arriba expuestos: *exemplum*, *argumentum* y *sententia*. Las cuestiones que se revisarán a continuación versan sobre la estructura y la finalidad de cada prueba retórica. Al tiempo, también se echará mano del contenido o cualquier otro aspecto que pudiera ser de interés. Con todo, a causa de la extensión, algunos aspectos se limitarán con el fin de adecuar el trabajo a la normativa.

2.1. *Exemplum*

En este apartado se presentan dos dimensiones del *exemplum*. La primera concierne a la macroestructura, y aborda el contenido de los *exempla* a la luz del episodio del *Libro de Buen Amor* en el que se hallan insertos. Por otra parte, la segunda identifica aquellos elementos de la microestructura recurrentes en los *exempla*, independientemente de su ubicación, como, por ejemplo, la *transitio* entre discurso y fábula, la moraleja o la introducción del discurso directo.

Aristóteles habla en su *Retórica* (I, 2 y II, 1) de lo fundamental que es para la persuasión no solo el discurso, sino también el carisma y la forma en que se presenta el orador, así como la efectividad en la moción de pasiones que este último debe infundir a su auditorio, pues las personas se convencen tanto o más por lo emocional que por lo racional. Todo ello evidencia que la persuasión no solo se reduce al marco de la palabra.

Juan Ruiz parece muy consciente de esto, pues los personajes del *Libro de Buen Amor* expresan con insistencia sus supuestamente buenas intenciones, para granjearse el favor del oyente: «entiende bien mis dichos e piensa la sentencia; / non me contesca contigo como al doctor de Greçia / con el ribal romano e su poca sabença» (46ac) comenta el Arcipreste y «e, señora, convusco a mí tal conteçe: / servívos bien e sirvo en lo que acaesçe» (1367ab) dice Trotaconventos.

Partiendo de la contradicción entre la supuesta intención y el contenido, Palafox (1998: 138) argumenta que la finalidad de la obra es poner en evidencia el discurso ejemplar a través de un arcipreste de conducta y moralidad reprobables. A mi juicio, esta idea —que, en principio, atenta contra lo ejemplar— posibilita concebir el libro en su conjunto como un *exemplum ex contrario*; en el fondo ambas concepciones no son tan diferentes.

En cuanto las pasiones, los personajes que debaten recurren con frecuencia a la identificación entre los protagonistas de las fábulas con ellos mismos, lo cual añade además nociones de victimismo y tiranía con vistas a mover los afectos del interlocutor.

En el ámbito puramente discursivo del *exemplum*, el mecanismo de persuasión principal es modificar la percepción del oyente mediante una moraleja adecuada para la causa defendida. El siguiente paso consiste en presentar la enseñanza como algo meridianamente bueno que, además, cae por su propio peso, lográndose así una aquiescencia inmediata por parte del público. Aunque, por mucha evidencia que se quiera mostrar, está claro que los hechos nunca hablan por sí mismos, más bien se los hace hablar.

En la macroestructura, según su contenido, se diferencian tres grandes bloques temáticos pertinentes para el estudio del *exemplum*: la disputa entre el Arcipreste y don Amor, los debates entre Trotaconventos y las dueñas (doña Endrina y doña Garoça) y, por último, los *exempla* dispersos, una serie de relatos que no pertenecen a un conjunto diferenciado con la entidad suficiente como para constituir una unidad temática. El desarrollo de estos tres ítem se basará en la aparición del primero de los *exempla*, cuyo orden será entonces: primero, los *exempla* dispersos, luego la disputa y, finalmente, el debate.

2.1.1. *Exempla* dispersos

En los *exempla* dispersos hay dos materias principales: por un lado, la correcta interpretación de la obra (griegos y romanos, 47-63), así como la justificación de la personalidad del Arcipreste (rey Alcaraz, 129-139), y, por otro, el rechazo de las mujeres para con Juan Ruiz (león doliente, 82-88; temblor de la tierra, 98-100; ladrón y mastín, 174-179; león y asno, 893-903). Dos son también las voces narrativas: Juan Ruiz y la dueña primera.

Juan Ruiz parece seguir un código, ya que para las formulaciones más altas o serias como es el sentido del libro o sus propias convicciones reserva los *exempla* históricos, que no reaparecen en ningún otro punto del *Libro de Buen Amor*. En esos casos el Arcipreste manifiesta una distancia respecto a la historia que cuenta, que procura evitar la identificación y busca en el pasado remoto de esas situaciones

históricas cierto prestigio, bien por alarde de sabiduría, bien por la antigüedad del relato (habida cuenta del respeto que infundía lo antiguo).

Los *exempla* históricos no responden a la función agonística, es decir, de lucha dialéctica, predominante en los relatos ejemplares del *Libro de Buen Amor*, debido a que no se integran en un marco de debate. Palafox (1998: 106-108) considera que en estos relatos subyace precisamente el verdadero propósito de la obra: eximir de toda culpa al Arcipreste; en primer lugar, porque las menguas del libro provienen de la inteligencia limitada del lector, incapaz de interpretarlo correctamente, y, en segundo lugar, porque los astros explican y «legitiman» lo que el protagonista tiene de mujeriego.

Respecto a las fábulas relacionadas con los escarceos de Juan Ruiz, a pesar de la distancia existente entre ellas, las similitudes son palmarias: ambas aparecen cuando el Arcipreste es rechazado por una dueña. No obstante, mientras que la primera cronológicamente, la del ladrón y el mastín, sonaba a una reflexión que el autor confesaba con sinceridad, la segunda es un alarde de hipocresía: tras la negativa de la dama a acceder a los deseos de este, el presbítero advierte a las mujeres sobre los peligros e intenciones de los hombres, lo que trasluce un cambio repentino en la moral. En estos casos actúa sin comedimiento la identificación entre relator de la fábula y personaje.

Por su parte, la dueña explica su comportamiento al Arcipreste mediante dos fábulas líbicas, en las que dice haber aprendido una serie de lecciones sobre cómo actúan los hombres por fijarse en casos ajenos, al igual que hace la zorra en el primero de los *exempla*: «ella dixo: “En la cabeça del lobo tomé yo esta liçión, / en el lobo castigué qué feziese o qué non”» (88cd). En esta línea de subrayar el aprendizaje a partir de los errores ajenos y no fiarse de las promesas, se aduce también el segundo *exemplum*.

2.1.2. Disputa entre el Arcipreste y don Amor

En lo tocante a la disputa del Arcipreste y don Amor (181-575), conviene efectuar una bipartición conforme a los turnos de palabra de los protagonistas del lance: el primero es del Arcipreste, quien denuesta al Amor utilizando varios pecados como puntos de argumentación; el segundo contiene la respuesta de don Amor, quien se

defiende alegando que toda la culpa sobre él vertida no es más que una manifestación de impotencia e incompetencia del Arcipreste en lo que asuntos amorosos se refiere. No obstante, el elemento agonal queda muy reducido en la contestación, ya que no se produce un enfrentamiento dialéctico prolongado, sino que don Amor, una vez le llega su turno, desautoriza al religioso en tan solo dos cuadernas (112-113), para después, sin más dilación, ponerse a aconsejarlo.

Por momentos da la impresión de que el discurso de Juan Ruiz toma a don Amor como excusa para disertar sobre una lista de pecados, por la manera rebuscada que tiene de redirigir algunos de los *exempla* contra él. Así, en la fábula del caballo y el asno (237-244) no se percibe una vinculación clara respecto al tema del amor —por más que en la cuaderna 230 se haga un pequeño inciso—. Por otra parte, el *exemplum* en el que un simio hace de juez (321-327) cuenta con una transición un tanto difusa, debido a que efectúa un salto algo azaroso de la pereza a la hipocresía, posiblemente como pretexto para introducir la historia.

Estos puntuales desajustes en las correspondencias entre el tema central, los pecados y los *exempla* ponen de manifiesto una tendencia a la exageración y al paroxismo, que pesa tanto o más que lo discursivo en esta parte. Prueba de ello es la facilidad con la que don Amor, en el comienzo de su intervención, calma los ánimos del Arcipreste, a quien la ira hace caer en una contradicción entre lo que estaba predicando y su propio comportamiento.

En su réplica el Arcipreste elabora un discurso de vituperio que va haciendo calas en diferentes pecados para pasar revista a las tachas de don Amor. En esta parte del libro es donde se concentran las llamadas figuras ejemplares, y, aunque más adelante también reaparecen, lo hacen de manera dispersa y escasa.

Las figuras ejemplares preceden al *exemplum* del pecado sobre el que se está hablando —si es que aparecen, porque, aunque su uso es frecuente, no es sistemático—, e ilustran sucintamente y por adelantado la enseñanza sobre la que incidirá el *exemplum*. Estas alusiones, que hacen prescindible una narración por ser bien conocidas las historias, se insertan dentro de la tradición sapiencial más ortodoxa: la clásica —la guerra de Troya (223), una leyenda atribuida al poeta Virgilio (261-268), a quien en la Edad Media se le confirieron poderes mágicos— y la eclesiástica. Como la mayoría de

alusiones versan sobre personajes o episodios bíblicos —el Éxodo (224), la caída de Lucifer (233), la historia de Lázaro (247), la lujuria del rey David (258-259), el mito de Caín y Abel (281), la pasión de Jesucristo (282), la falta de Adán (294), la lujuria de Lot (296), el rey Nabucodonosor (305-306), la ira de Sansón (308), el suicidio de Saúl (309)—, las figuras ejemplares suponen el contrapunto a todos los ejemplos fabulísticos paganos que abundan en el *Libro de Buen Amor*. Además, todos los personajes pertenecen a un estrato elevado, pues no solo son arquetipos de una virtud o vicio, sino personalidades superiores, como si se tratase de los personajes de una tragedia; por lo que su ejemplo mueve más las pasiones.

Hay cuatro muestras más de figuras ejemplares. Sin ir más lejos, el caso de la lujuria de Lot reaparece en la intervención de don Amor a propósito del *exemplum* del ermitaño (528). Las tres restantes se encuadran en el episodio del apresamiento de don Carnal, tras la batalla entre este y doña Cuaresma. Aquí se manda a un sacerdote para que don Carnal haga examen de conciencia y así sea absuelto de sus pecados. A raíz de esto se muestran tres arquetipos de arrepentimiento: la Magdalena (1141), San Pedro (1142) y Ezequías (1143), probablemente con afán de presentar un ejemplo vívido para mover los afectos de don Carnal.

Las clases de *exempla* que Juan Ruiz aduce contra don Amor son la parábola y la fábula, tanto esópica como líbica. Si bien la que prolifera es esta última, conviene tener en cuenta el potencial subversivo del reino animal, como bien señala Taylor (2004: 87-89). La figura del animal se concibe como un tipo, cuyas pautas de conducta son recurrentes. Por ejemplo, el zorro se caracteriza por su astucia y su facilidad para engañar, el león por su personalidad autoritaria, el burro por su sumisión y falta de entendimiento, etc. Así pues, no es extraño que a la figura del Amor se le atribuyan los roles de tirano, desde la forma animal, como el lobo en el *exemplum* de la grulla (246-256), pero también desde la forma humana como es Júpiter en el caso de las ranas (199-205).

En suma, todos los temas tratados por el Arcipreste giran en torno al vilipendio del Amor, y cada razón aducida se presenta en relación con un pecado: enturbiamiento del juicio, voluntad tiránica que esclaviza, gula, lujuria, desmesura, injusticia, hipocresía, soberbia, etc. Así, con una acumulación de varios pecados, se hace uso de la

exageración, la amplificación y la división para proporcionar una impresión más pronunciada de la culpa. Estos procedimientos ya habían sido advertidos por Aristóteles (*Retórica*, II, 24), aunque se expresa todavía con más claridad en una cita de Pujante (2003: 129): «Quintiliano dice que todo el poder del orador reside en la amplificación y en la atenuación».

Por otro lado, don Amor enhebra tres parábolas (perezosos, 457-467; Pitas Payas, 474-484; ermitaño, 530-543), con sus consiguientes explicaciones, para adiestrar al Arcipreste en el cortejo amoroso. Parece haber un uso consciente de este tipo de *exemplum*, dado que las parábolas son las únicas que emplean exclusivamente personajes humanos, quizá con el objeto de aumentar la idea de proximidad a lo real, que en las fábulas disminuye. Los asuntos que aborda don Amor versan sobre los buenos modales y la virtud como medio para seducir a una dama. Por este motivo, don Amor, pese a la visión que se nos quiere dar de él, parece mucho más íntegro que Juan Ruiz.

2.1.3. Debates entre Trotaconventos y las dueñas

El tercer y último apartado remite a los parlamentos entre Trotaconventos y la monja doña Garoça, a los que, por un alto parecido, se adjuntan también los *exempla* de la conversación entre la alcahueta y doña Endrina. En sendas situaciones el objetivo de la medianera del Arcipreste es idéntico: convencer a la dueña para que esta se entienda con su amo. Cabe comentar que Trotaconventos es el instrumento idóneo para que el autor no tenga que justificar o excusarse por las bajezas expresadas, puesto que se apela a la autonomía y a la adecuación del personaje ficticio a su condición.

En este debate, la tarea de los *exempla* es rebatir la moraleja de un *exemplum* anterior. Así pues, existe una diferencia notable entre las disquisiciones del apartado anterior y este diálogo entre mujeres; si se confrontan, se verá que en la disputa entre el Arcipreste y don Amor los *exempla* quedan diluidos en una argumentación general, mientras que con Urraca y las dueñas cuentan con una mayor autonomía, ya que un *exemplum* contesta directamente a otro.

Los temas fabulísticos de este apartado pivotan en torno a tres núcleos: el engaño, la necedad de no escuchar o no saber apreciar una oportunidad y el victimismo. A diferencia de los *exempla* que se han visto hasta ahora, en estas situaciones se

promueve la identificación de los protagonistas con los interlocutores, pero también, en ocasiones, se recurre a la simbología para transmitir un sentido más profundo.

Así, las notas demoníacas que se le adscriben a Trotaconventos son evidentes con la culebra desagradecida (1348-1353) o con el demonio que vende al ladrón (1454-1475), cuando no se alude a su picardía al identificarla con una zorra (1437-1441). A su vez, la encubridora, cuando llueven injurias sobre ella, revierte la situación y se declara víctima, intentando mostrarse afectada (galgo, 1357-1361) a través de la exaltación y el histrionismo, todo con vistas a conmovir a doña Garoça para hacerla cambiar de parecer.

Pero mientras que el victimismo de Trotaconventos hace hincapié en que no se le reconocen su buena fe y eficiente servicio, el de Garoça subraya la ingenuidad, que la convierte en un blanco fácil. Con todo, hay un momento en que Trotaconventos pasa de afectada a fustigadora, echando en cara el no saber apreciar las oportunidades o el no escuchar (gallo y diamante, 1387-1391; león y ratón, 1425-1433), así como desperdiciar la vida a causa de miedos vanos (liebres, 1445-1449); para esos fines Urraca se vale de fábulas, ya sean líbicas, ya esópicas.

Con doña Endrina el *modus operandi* es el mismo, se afirman las sanas intenciones y se incide en lo único de la oportunidad (golondrina 746-753); en cambio, con el *exemplum* del lobo (766-779, incompleto por laguna de los manuscritos), la dama se muestra recelosa.

Doña Garoça utiliza solo fábulas, excepto el *exemplum* final, que se trata de una parábola. Con una marcada analogía esta última historia formula la idea de que quien confía en el demonio termina traicionado. Resulta curioso que tras esta conclusión tan firme, que auguraba una oposición sólida, la dueña acabe cediendo a las argucias de Urraca; pero también es interesante poner de manifiesto que si no estaba interesada, ¿por qué sigue escuchando a la vieja, una vez sabido su propósito? Quizá aquí se ve el reflejo de lo que en el prólogo se adelantaba: la condición humana es débil y siempre termina por caer. A este respecto, Palafox (1998: 132) interpreta este *exemplum* como una suerte de conclusión estructural, por la coincidencia con una de las moralejas no explicitadas de la parábola de los griegos y los romanos: el más sabio no es el que se acaba imponiendo.

2.1.4. Técnicas del *exemplum*

A continuación se tratarán aspectos relacionados con la estructura ejemplar, como son la *transitio*, el verso de enlace, las marcas de inicio de la narración, la reproducción del discurso directo y, finalmente, la moraleja.

Lo que interesa en este punto es contemplar cómo se articula el contenido del *exemplum* para incardinarse en el discurso; por esa razón se atenderá particularmente al comienzo y al final de las historias. Como observación se puede comentar que el inicio del *exemplum* pocas veces abarca más de dos cuaderñas, llegando algunos a prescindir de esta parte (normal, si se tiene en cuenta que el *exemplum* precisa de una acción y no de una descripción).

Un aspecto fundamental de la buena oratoria es relacionar los temas con acierto. Por ello la *transitio*, entendida como la secuencia que entronca el discurso con el *exemplum* y cuya situación es la cuaderña inmediatamente anterior al inicio de este último, tiene una gran importancia, dado que contempla una idea más o menos general, que tiende a un estilo sentencioso, y la proyecta hacia un *exemplum* concreto. Como asegura Fraker (1992: 314), siguiendo los pasos de Vinsauf, «la narración es una confirmación de la verdad expresada en la sentencia», aunque tanto valdría decir para un tratamiento prolijo de la materia.

En cuanto al verso de enlace, aquel que dentro de la *transitio* alude directamente al *exemplum*, se encuentran diferentes tipos: los que esbozan una pequeña sinopsis o mencionan a los protagonistas (128, 171); los que condensan el objeto del discurso en una sentencia (97); los que establecen una comparación expresa advirtiéndole al oyente de que no le ocurra lo mismo que sucedió en la historia que se va a contar (46); y, a veces, el apóstrofe se llena de recriminaciones, como sucede con la transición de los *exempla* que Juan Ruiz dirige a don Amor (188, 198, 225). Las estrofas, normalmente, no responden únicamente a una tendencia, más bien optan por combinar varias (*vid.* Apéndice).

Algunos relatos, como el de los perezosos (457), con ánimo de variar el estilo y no seguir una fórmula que ya de por sí es bastante rígida, aprovechan la *transitio* para enlazar con el comienzo a la historia, habiéndose aclarado el tema en las cuaderñas

previas. Asimismo se dan dos casos excepcionales en los que no se revela nada de contenido respecto al *exemplum* que se va a contar (188, 297).

Una particularidad que advirtió Ynduráin (1973: 217-218) es que el último verso de las cuadernas concentra un buen número de funciones, entre ellas, la alusión directa al hecho de contar la fábula; si bien a veces la mención abarca versos anteriores. La motivación de este procedimiento se debe probablemente a la difusión oral del libro de Juan Ruiz, porque

son lugares privilegiados como vehículo de lo más intencionado del mensaje el verso inicial y el verso final, enmarcados como van entre la pausa mayor intraestrófica y situados, además, en posiciones que apelan más vivamente la atención, y ello en cualquier texto.

Así pues, la mayoría de las moralejas, de los dichos sentenciosos o de las apelaciones al oyente —estas últimas marcas de oralidad próximas al mester de juglaría (529, 892)—, ocupan tal puesto en la disposición de la cuaderna vía juanruiciana. No hay que desdeñar tampoco el papel destacado que desempeñan los *verba dicendi* y los adverbios modales «ansí» y «como», pues introducen el *exemplum* y ponen de manifiesto la analogía respectivamente.

En cuanto al comienzo del *exemplum*, se reconocen fácilmente distintas fórmulas que actúan como marca de inicio de la narración. La justificación de este código radica otra vez en la difusión oral, ya que las recurrencias hacen más fácil el seguimiento de la lectura para el auditorio. De nuevo afloran construcciones relacionadas con la comparación y los *verba dicendi*, que, además, aportan un regusto popular: «ansí fue» (47a, 98a), «diz que» (82a). Pero, más productivo todavía que estas dos es el uso del imperfecto de indicativo (129a, 189a), que incluyen en ocasiones la clásica fórmula introductoria de los cuentos, con y sin apócope: «éras'» (474a), «érase» (476a).

Aunque las motivaciones para la reproducción del discurso directo son múltiples, en primera instancia conviene recordar su principal implicación: el discurrir temporal del discurso directo es más lento que el narrado. Si el *exemplum* solo participa de la narración, es bastante probable que se caracterice por su brevedad, como acontece con los relatos del temblor de tierra (98-100) y del gallo y el diamante (1387-1391). Pese a que este análisis no puede detenerse a reparar en la clásica tripartición de los

relatos (presentación, nudo y desenlace), es evidente que toda función que ahora se explique encajará mejor en algunas partes de la historia que en otras.

El lugar en donde parecen más relevantes las palabras directas es la moraleja, pues resulta conmovedor escuchar la lección aprendida a través de los propios personajes, una figura retórica conocida como *sermocinatio*, que consiste en que el poeta «finge que su discurso lo pronuncia otra persona, cuyo estilo y voz se imitan» (Azaustre y Casas, 2011: 140). Véanse al respecto las conclusiones de los *exempla* del león doliente (88), el de las ranas (203-205) y el de los perezosos (466-467).

Con el discurso directo también se busca destacar las argumentaciones o lances decisivos para la suerte de los personajes o las situaciones descritas. A este respecto, es posible reseñar el testimonio directo en los procesos judiciales, como la fábula en que un simio hace de juez (321-371), así como las convicciones del perro en la historia del ladrón y el mastín (174-178) o los ruegos del roedor en el caso del león y ratón (1425-1433). No hay que descartar tampoco advertencias que condicionen el desarrollo de una trama, como las palabras de los astrónomos en el *exemplum* del rey Alcaraz (205). Además, las historias compuestas por cuadros dramáticos necesitan del diálogo, como sucede en los casos de la zorra que se hizo pasar por muerta (1412-1420), en el relato de los hombres perezosos (457-467) o en la parábola inicial de los griegos y los romanos (47-63).

Si el estilo es producto de una conciencia, entonces también constituye un elemento de caracterización. Así cuando el retrato de un personaje refleja una concordancia entre la personalidad, el uso de la lengua y el estrato social al que pertenece, hay que hablar de decoro. Estas nociones saltan a la vista con los estereotipos animales manejados en las fábulas, que representan la metáfora de una conducta humana: el león es iracundo; la zorra, astuta; el caballo, orgulloso (239d), etc. En cuanto a los humanos, el último *exemplum* de doña Garoça, el del ladrón y el demonio, aporta mediante el discurso directo una imagen fidedigna de los pensamientos del malhechor, al tiempo que reproduce la voz de la autoridad, la del alcalde.

La alternancia entre narración y discurso directo supone una *variatio* estilística que consigue una impresión de cercanía, naturalidad y viveza, lo que podía dar muy

buenos resultados en la lectura pública, puesto que cabía la posibilidad de que el lector modulase el tono y el tipo de voz, según el personaje, potenciando ciertos efectos.

Como es bien sabido, en la argumentación importa tanto el contenido de los argumentos como su disposición. Por ese motivo seguidamente se analizará cómo y cuándo aparece la moraleja del *exemplum*, atendiendo básicamente a si lo hace dentro del apólogo (moraleja interna) o fuera de él (moraleja externa). Nótese en ambas la pertinencia del verso «d» ya señalada.

Dentro de las moralejas internas, las referidas en estilo directo (205, 753, 1383cd) son menos que el resto (139cd, 175cd, 227ab, 272d, 315-316ab, 414bd, 543d, 1420). Con todo, gran parte de las enseñanzas promulgadas con el discurso directo mantienen una correlación con una voz externa que, o ha hecho patente la moraleja en la *transitio*, o vuelve a incidir en ella una vez terminada la historia (88cd en correlación con 80; 302d con 297; 456cd con 476cd; 1475cd con 1476). Con todo, ese tipo de correspondencia también sucede con algunas de las moralejas externas, las cuales jalonan la historia ejemplar (46 correlación con 64b; 236 con 245).

Por otra parte, si la doctrina es externa al *exemplum*, como acaece en la mayoría de los casos (178cd, 197a, 256, 289, 485, 779cd, 904, 1354, 1256, 1390-1391, 1407, 1433-1434, 1442-1443, 1451d), se hace evidente que el sentido viene determinado desde fuera, lo que hace patente la subordinación de la ficción a la causa del marco narrativo; en este sentido el contexto es el encargado de desechar las lecturas erróneas. Un caso diáfano es el *exemplum* del gallo y del diamante que, debido a su carácter breve, da lugar a la ambigüedad, pero enseguida Trotaconventos especifica a doña Garoça la interpretación oportuna: un necio no sabe apreciar el valor de las cosas que se le ofrecen.

Al *exemplum* lo suele seguir un procedimiento de inducción, que abstrae la enseñanza del ámbito particular al general, al que secunda una aplicación de la fábula al tema de interés, como en la cuaderna 228.

2.2. Argumentum

En lo que respecta a los *loci*, un análisis detallado de su estructura excedería la visión panorámica que procura este trabajo, por lo que únicamente se atenderá al contexto de uso y al personaje que lo emplea, con la pretensión de hallar una

explicación o justificación. También es conveniente considerar las diferencias en la naturaleza de los tipos de *locus*, ya que los que corresponden a *fictione*, a *maiore ad maius* y a *minore ad maius* guardan bastante afinidad entre sí frente al *locus ex auctoritate*, que no consiste en elaborar una argumentación nueva, sino en adaptar una externa a la causa, que además suele ser una sentencia o una formulación sentenciosa.

2.2.1. *Locus a fictione*

En la obra de Juan Ruiz el *locus a fictione*, que consiste en la creación de situaciones hipotéticas para hacer un balance de una determinada situación, guarda afinidad con dos temáticas: la amorosa, que es la que predomina, y la religiosa, abordada tanto desde la vertiente socarrona como desde la ortodoxia. Seguidamente se desarrollará este apartado a través de la agrupación de esta clase de argumento en función del personaje que lo utiliza.

En primer lugar, la figura del Arcipreste se vale de este tópico cuando se refiere a situaciones de su vida amorosa. Tras ser rechazado por la primera dueña, desarrolla una argumentación en la que declara que nunca tuvo malas intenciones con ninguna mujer, además de ensalzar la nobleza y lozanía de la condición femenina, lo que legitima los comportamientos y pretensiones masculinas (107-110). Cito dos cuaternas en las que se aprecia con claridad el *locus a fictione* (109-110):

Si Dios, quando formó al omne, entendiera
que era mala cosa la muger, non la diera
al omne por conpañia nin d'él non la feziera;
si para bien non fuera, tan noble non saliera.

Si omne a la muger non la quisiesse bien,
non ternia tantos presos el amor quantos tien;
por santo nin [por] santa que seya, non sé quién
non cobdiçie conpañia, si solo se mantién.

En el siguiente lance relacionado con lo sentimental, que es el episodio en que llega doña Venus para reemplazar a don Amor, Juan Ruiz planea, en un principio, callar el objeto de su sufrimiento, pero, entendiendo que doña Venus, como experta en la materia, lo puede ayudar, accede a contarle que doña Endrina es aquello que lo está torturando (592-594):

Si se descubre mi llaga, cuál es, dónde fue venir,
si digo quién me ferió, puedo tanto descubrir,
que perderé melecina so esperanza de guarir:

la esperança con conorte sabe a las vezes fallir.

E si encubre del todo su ferida e su dolor,
si ayuda non demanda, por aver salut mijor,
por ventura me vernía otro peligro peor:
morría de todo en todo; nunca vi cuita mayor.

Mijor es mostrar el omne su dolencia e su quexura
al minge e al buen amigo, que-l darán por aventura
melecina e consejo por do peda aver fulgura,
que non el morir sin dubda e bevir en grant rencura.

Las dos intervenciones siguientes relacionadas con el *locus a fictione* tienen que ver con la muerte de Trotaconventos. En la primera, el protagonista, en medio de la elegía a su alcahueta, arriba a una cuaderna en la que infiere que, dadas sus buenas obras, debe encontrarse en el Paraíso. Nótese la mucha sorna del comentario:

Cierto, en Paraíso estás tú assentada,
con dos mártires³ debes de estar aconpañada:
siempre en el mundo fuste por dos martiriada;
¿quién te me rebató, vieja, por mí siempre lazada? (1570)

En cambio, la segunda se vale de la idolopeya, que es un tipo de *sermocinatio* puesta en boca de un muerto (Azaustre y Casas, 2011: 140). Por ello, aunque el Arcipreste es quien ha creado el epitafio, los usos lingüísticos y el contenido del discurso se adecúan inequívocamente a la vieja celestina:

Urraca só que yago so esta sepultura;
en quanto fui al mundo, ove viçio e soltura;
con buena razón muchos casé, non quis boltura;
caí en una ora so tierra, del altura. (1576)

Así, pese a que esta advierte sobre la imprevisibilidad de la muerte en un tono solemne, justo en la última cuaderna del epitafio da un giro inesperado para situar de nuevo el «buen amor» de las «amigas» en un primer plano: «el que aquí llegare, ¡sí Dios le bendiga / e sí-l dé Dios buen amor de amiga!» (1578ab). Un poco más adelante de esta composición, Juan Ruiz, en su faceta de moralista, habla en los versos de las cuadernas 1581 a 1582 de que conviene estar preparados contra el pecado:

Si qualquiera de nós oviese cras de lidiar,
con algún enemigo en el canpo entrar,
cada qual buscaría armas para se armar:
sin armas non querría en tal peligro entrar.

³ Blecua comenta en la nota de este verso (1570b): ‘con dos enamorados, mártires del dios Amor’.

Pues si esto faríamos por omnes como nós bivós;
muy más debemos fazerlo por tantos e tan esquivos
enemigos, que nos quieren fazer siervos e captivos,
e para siempre jamás dizen: «¡Al Infierno idvos!»

Si bien en esta última cuaderna (1582) hay que advertir que el razonamiento participa no solo de la esfera del *locus a fictione*, sino asimismo del *locus a minore ad maius*.

Por otro lado, el aspecto burlón aflora en dos versos de la cántica de los clérigos de Talavera, de innegables tintes goliárdicos: «si yo toviese al arçobispo, en otro tal angosto / yo le daría tal buelta que nunca viese al agosto» (1704cd).

Don Amor y doña Venus cumplen un mismo papel, pues uno es la prolongación del otro: su carácter, estilo y actitud son idénticos. El cometido de este cambio posiblemente sea ofrecer al lector una pausa en un discurso plagado de doctrina. No obstante, don Amor solo presenta un ejemplo de *locus a fictione*, frente a los muchos de los que se vale su mujer; esto viene a compensar el uso de *exempla*, que en don Amor es la base del discurso, mientras que doña Venus no refiere ninguno.

Con todo, don Amor utiliza la suposición para hablar de la tranquilidad que da el dinero, con un tono bastante sentencioso (492):

Si tovieres dineros, avrás consolaçión,
plazer e alegría e del Papa raçión;
conprarás Paraíso, ganarás salvaçión:
do son muchos dineros, es mucha bendiçión.

Por su parte, doña Venus ofrece hipótesis directamente vinculadas al cortejo amoroso: si repite un consejo de don Amor, esto significa que es importante («si algo por ventura de mí te fuere mandado / de lo que mi marido te ovo consejado, / serás ende más cierto, irás más asegurado», 609ac); es necesario perseverar («maguer te diga de non e aún se te asañe, / non canses de seguirla, tu obra non se dañe», 623ab); si la ocasión lo permite, es conveniente coquetear con las damas («si vieres que ay lugar, dile jug[u]jetes fermosos», 625a), y, por último, conviene saber que las madres guardan celosamente a sus hijas porque conocen las intenciones de los varones («si tiene madre vieja tu amiga de beldat, / non la consintirá fablar contigo en poridat: / es de mancebía celosa la vejedat», 643ac).

Un ejemplo aislado es el de doña Endrina, a quien la vieja del Arcipreste está persuadiendo para que se case con don Melón de la Huerta. Pero la viuda no aprueba este matrimonio, al menos no sin esperar un tiempo prudencial, a causa del miedo que le infunde el qué dirán (760):

Si yo ante casase, sería enfamada,
perdería la manda que a mí es mandada;
del segundo marido non sería tan onrada:
ternié que non podría sufrir grand tenporada.

2.2.2. *Locus ex auctoritate*

Aristóteles discernía entre la autoridad de las personalidades, la de los documentos escritos (160b) y la del sentido común y saber vital, fruto de la experiencia, característico en los ancianos.

Respecto a la *auctoritas* individual es ineludible mencionar el nombre de quién enuncia el adagio, acompañado normalmente de un *verbum dicendi*. En el caso de los refranes se tiende a aludir a la antigüedad del proverbio; no obstante, es más habitual todavía dejar solo el *verbum dicendi*, que suele ser «diz» (traducible por el actual ‘se dice’), una marca impersonal que, sin hacerlo explícito, apela a una aceptación general del dicho. Aún así asegura Gella (1973: 252) que «la mayoría de los proverbios no llevan denominación o indicación previa», quizá con miras a evitar un estilo monótono. Pero no hay que tomar la *sententia* solamente como fin en sí mismo, sino también como una marca que indica el comienzo de una secuencia argumentativa o narrativa, tal y como teorizaba Vinsauf.

Por otro lado, algunas de las fórmulas remiten a una misma entidad, como «el profeta David» (p. 5, línea 1), pues al hacerse expresos tanto el nombre como su condición, es posible referirse a él por su estatus de profeta o por su antropónimo. A este respecto lo mismo sucede con Aristóteles: en ambos casos la antonomasia señala algún rasgo que los particulariza.

La cita de las autoridades no es caprichosa, sino que obedece a una adecuación respecto a la materia tratada. Así, en el prólogo concurren multitud de menciones de figuras del Antiguo Testamento («David» línea 89; «el salmista» —que puede hacer referencia a David o a Salomón— línea 31); a los santos («sant Gregorio», línea 137; «sant Joan apóstol», líneas 39-40); e incluso también a sabios no cristianos como Catón

(línea 59), cuya finalidad es palmaria: traer a colación un argumento con entidad. Juan Ruiz es quien enuncia tal proemio, siendo este mismo el que acapara todas las citas de carácter culto, las romances y cuanto más las latinas, que exigen el conocimiento de otra lengua.

Por otro lado, en el resto de personajes las referencias cultas son escasas. Hay dos relativas a Ovidio, a cargo de doña Venus y don Amor, una a Catón (568c) por parte de este último personaje y una de la primera dueña, que cuenta un *exemplum* atribuido a Esopo («Isopete»). De esta mujer se añade una valoración positiva en la misma cuaderna, en la que se destaca su carácter letrado y buen entendimiento. También hay personajes como Trotaconventos que nunca recurren a ninguna autoridad individual.

2.2.3. *Locus a maiore ad minus*

El *locus a maiore ad minus* busca convencer de algo mediante una generalización que parte de lo mayor y se extiende hacia lo menor, por estar lo menos contenido en lo más. En las primeras cuadernas del *Libro de Buen Amor* (1-7), la interpretación del mensaje es clara: alguien (aún no se sabe que se trata de Juan Ruiz) ruega a Dios que lo saque de la prisión en que se halla. Este deseo manifestado con vehemencia corresponde a la optación, una figura patética que pretende mover los afectos del interlocutor a quien va dirigida la súplica (Azaustre y Casas, 2011: 131). En estos versos, la estructura se pone al servicio del contenido, debido a que, de manera recurrente y machacona, durante los tres primeros versos de cada cuaderna (1-7) el yo poético explora las obras divinas, ensalzándolas, para concluir en el último verso con la idea de la liberación o amparo. Adjunto a modo de ejemplo las siguientes cuadernas:

Señor Dios, que a los jodíos, pueblo de perdiçión,
sacaste de cabtivo del poder de Far[aón],
a Daniel sacaste del poço de Babilón:
saca a mí, coitado, d'esta mala presión (1)

Aún tú, que dexiste a los tus servidores
que con ellos serías, ante reys dezidores,
e les darías palabras que fablasen mejores:
Señor, tu sey conmigo, guárdame de traid[ores] (7)

Esta reiteración configura una especie de anticlímax semántico, ya que al principio se ensalzan las obras divinas, con el uso de la división y la enumeración para engrandecer los méritos, y después se introduce el favor, de tal manera que la petición

parece rebajarse ante la omnipotencia de Dios, quien ha realizado todas las hazañas mencionadas.

Doña Venus, en sus castigos al Arcipreste, llega a un punto en el que ensarta una serie de analogías y símiles sobre cómo la perseverancia y la habilidad permiten alcanzar una meta (615-621), por ejemplo, «afincándolo mucho artero comprador / lieva la merchandía por el buen corredor» (615cd) o «por arte los pescados se toman so las ondas» (619a), para terminar concluyendo así: «pues vençerse la dueña non es cosa tan maña» (621d) —que Blecua en la nota al pie de página parafrasea como ‘pues ser vencida la dueña no es cosa tan grande’—, con lo que se da a entender que la empresa de seducir a una dama no es tan ardua; hay cosas mucho más difíciles, sirvan como muestra las de las cuadernas anteriores.

Así pues, estos dos *loci a maiore ad minus* que se encuentran en el *Libro de Buen Amor* pretenden convencer de algo mediante la atenuación de las dificultades del propósito, sea el apostrofado Dios, o bien el Arcipreste.

2.2.4. *Locus a minore ad maius*

El *locus a minore ad maius* es la técnica invertida del *locus* anterior, dado que procura demostrar un razonamiento extrapolando las características de algo menor en el ámbito de lo mayor. Juan Ruiz, antes de la irrupción de la dueña primera, respaldándose en una cita de Aristóteles argumenta que el hombre, mucho más que los animales, probablemente debido al entendimiento, y no exclusivamente al instinto, busca pareja:

Que diz verdat el sabio claram[n]te se prueva:
omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva
quieren segund natura compañia sienpre nueva,
e quanto más el omne que toda cosa que-s nueva (73)

Más adelante, tras la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, aprovechará nuevamente para, a partir de las vacas, extrapolar la debilidad del sexo femenino a las mujeres (1201).

Dizen los naturales que non son solas las vacas
mas que todas las fenbras son de coraçón flacas,
para lidiar non firmes, quanto en afrecho estacas,
salvo si son vellosas, ca éstas son berracas.

Esta idea se aplica en su contexto con motivo de la poca predisposición guerrera de doña Cuaresma, que una vez librada la batalla se retira a Tierra Santa (1202):

Por ende Doña Quaresma, de flaca conplisión,
resçeló de la lid, muerte o grand presión;
de ir a Jerusalén fecho á su promisión:
para pasar la mar puso muy grand misión.

Tras el *exemplum* que versa sobre la determinación de los hados por los cuerpos celestes, Juan Ruiz narra un relato (142-148) cuyos límites oscilan entre el *exemplum* y la *similitudo*. Dejando los problemas tipológicos aparte, lo interesante de la historia es cómo se establece una comparación entre Dios y su creación con un fuero y su hacedor, así como la moraleja, que aparece con forma de sentencia: «quien puede fazer leyes puede contra ellas ir» (145d). De esta manera se ilustra a través de una historia mundana cómo un creador tiene la potestad absoluta sobre su creación, con la capacidad de imponerse a ella. Por tanto, mediante tal argumentación queda demostrada la tesis de fondo del episodio: la creencia en los hados y la fe en Dios no son incompatibles.

En las cuaternas que abarcan desde la 1610 a la 1616 el razonamiento del narrador realza las cualidades buenas de las cosas pequeñas (aves, piedras preciosas, flores, especias), extrapolándolas a las mujeres pequeñas:

Como en chica rosa está mucha color
e en oro muy poco grand preçio e grand valor,
como en poco blasmo yaze grand buen olor,
ansí en dueña chica yaze muy grand sabor. (1612)

para rematar el epígrafe con un entimema a modo de chiste: «del mal tomar lo menos, dízelo el sabidor, / por ende de las mugeres la mejor es la menor» (1617cd).

Doña Endrina, por su parte, mediante una analogía con las trampas dispuestas para atrapar aves y los peces, sostiene que a la mujer le sucede algo parecido en el amor: no se percata del engaño y cuando se da cuenta ya es demasiado tarde (883-884):

Si las aves lo podiesen bien saber e entender
quantos laços les paran, non las podrían prender:
ya quando el laço veen, ya las lievan a vender;
mueren por el poco çevo, non se pueden defender.

Si los peçes de las aguas, quando veen el anzuelo,
ya el pescador los tiene e los trahe por el suelo;
la muger vee su daño, quando ya finca con duelo:
non la quieren los parientes, padre, madre nin avuelo.

Tal argumento se insiere dentro de una reprobación a Trotaconventos, ya que su actividad trae la desgracia a las damas.

Como se comprueba en este apartado, la finalidad del *locus a minore ad maius* es la misma que la del modelo anterior: demostrar la opinión de quien habla. A raíz de estos dos *loci a comparatione* traídos a colación, es posible señalar que en ninguno se aprecia una distinción conforme se aborde un asunto elevado o uno vulgar.

2.3. Sententia

Las sentencias en el *Libro de Buen Amor* son muy abundantes, tanto, que no parece adecuado señalar su cometido en cada episodio de la obra ni tampoco determinar la estructura, sino exponer algunas de sus peculiaridades más destacadas. Una de estas la vislumbró Miaja de la Peña (2008) cuando puso de manifiesto que el saber, con su hablar sentencioso y a menudo apoyado en la *auctoritas*, se concentra básicamente en tres personajes: Juan Ruiz, el binomio don Amor y doña Venus, y la celestina Trotaconventos. Aparte de ello, se tendrá muy presente la dicotomía entre el proverbio culto y popular, con especial atención al refrán.

La sentencia constituye con asiduidad una marca de inicio o cierre de un tema o *exemplum*, pero también un indicio que trasluce, deliberada o indeliberadamente, la intención del orador, pues tiende a sintetizar las ideas principales y a darle un enfoque hacia un determinado propósito. Por ejemplo, en el excursus dedicado al poder del dinero (490-527) el seguimiento de las sentencias va tocando los puntos esenciales, así como la finalidad a la que estos se orientan: «el que non ha dineros non es de sí señor» (491d); «do son muchos dineros, es buena bendición» (492d); «do el dinero juzga allí el ojo guiña» (499d); «do son muchos dineros, y es mucha nobleza» (508d); «el dinero, del mundo es gran rebovedor; / señor faze del siervo, de señor servidor» (510bc); «el que non tiene qué dar, el su cavallo non corre» (512d); «si una cosa sola a la muger non muda, / muchas cosas juntadas fazerte han ayuda» (516ab).

En lo tocante a la dicotomía alta cultura y cultura popular, es posible afirmar que los refranes abundan mucho más que las sentencias, lo que confiere un aire más desenfadado a la obra, frente a la seriedad de los tratados que siguen de manera recta a una autoridad. Si se tiene en cuenta el carácter didáctico del refrán, hay que señalar, por

un lado, la utilidad de la rima para la retención mnemónica, y, por otro, el hecho de que solo se codifican las enseñanzas cuando son importantes para una determinada comunidad. Por eso Gella (1973: 252) opina que el refrán es un medio óptimo para conocer cómo pensaba la sociedad de aquel entonces, si bien conviene apuntar, una vez más, lo difuso de los límites de lo tradicional y lo popularizante, ya que esto último es un procedimiento ficcional intencionado por parte del autor.

Los refranes, al igual que los *exempla*, pueden encuadrarse dentro de un intercambio agonal. De hecho, los primeros, como manifestaciones próximas a la lírica popular, también desarrollan un diálogo intertextual en el que un proverbio replica a otro; tómese como prueba: «no por mucho madrugar amanece más temprano» y «a quién madruga Dios le ayuda». A este tenor Gella (1973: 252) localiza secuencias de «retraheres o fablas seguidos, enristrados o ensartados oportuna y hábilmente [que] pueden verse en las estrofas 94-95, 100-02, 11 [*sic* por 111], 206, 490-91, 712, 729, 706 y 1610».

Los proverbios, en función de su tema, formulación y elección, son índices que deslizan sutilmente algunos rasgos sobre la personalidad del hablante: grado de formación, intereses, ética... En Juan Ruiz, a tenor de las sentencias, se vislumbra un avance desde lo religioso hacia lo profano, al mismo tiempo que desde lo serio hacia lo risible, ya que el personaje se vale de las citas tanto para un uso elevado —es el caso del prólogo— como para mover a la risa a través de la recontextualización burlesca, como sucede cuando cita a Salomón («como dize Salamón, e dize la verdat, / que las cosas del mundo todas son vanidat», 105ab) refiriéndose a la vanidad de las cosas mundanas, para terminar insistiendo en su interés por una mujer.

En la vertiente adoctrinadora es frecuente la *amplificatio*, como en los casos de las cuadernas en las que se parte de una secuencia y se ensartan una serie de analogías, similares en contenido y estructura, adaptadas a la situación concreta:

So la espina está la rosa, noble flor,
so fea letra está saber de grand dotor;
como so mala capa yaze buen bevedor,
ansí so mal tabardo está el buen amor. (18)

El amor faz sutil al omne que es rudo,
fázele hablar fermoso al que antes es mudo;
al omne que es cobarde fázelo muy atrevudo,
al perezoso faze ser presto e agudo;

al mançebo mantiene mucho en la mançebez,
e al viejo faz perder mucho la vejez;
faze blanco e fermoso del negro pez,
lo que non vale una nuez amor le da grand prez. (156-157)

Otro recurso es la glosa, presente ya en los primeros versos de las cuadernas 11 y 12 respectivamente, que remiten al Padrenuestro y le conceden a la introducción un aire de plegaria:

Dios Padre e Dios Fijo e Dios Spíritu Santo,
el que nasció de virgen esfuérçenos de tanto,
que sienpre lo loemos en prosa e en canto;
sea de nuestras almas cobertura e manto.

El que fizo el çielo, la tierra e la mar,
Él me done su graçia e me quiera alunbrar,
que pueda de cantares un librete rimar,
que los que lo oyeren puedan solaz tomar.

Lo mismo acontece con los refranes, como se percibe en la apostilla de los versos cd de la cuaderna 165:

Diz: «Por las verdades se pierden los amigos,
e por las non dezir se fazen desamigos.»
Ansí entendet sano los proverbios antiguos,
e nunca vos creadores loores de enemigos

Además, respecto a la *auctoritas* no le falta razón a Casas (2009: 106-107) cuando afirma que Juan Ruiz desdeña las paremias y potencia su *humilitas*, adjuntándole un diminutivo a las palabras que designan a los proverbios: «fabliella» (1400d), «parlilla» (921a). Sin embargo, pese a la vulgaridad de los refranes (que, por extendidos, también conllevan aceptación general), siempre que estos se avengan con el propósito del discurso, serán utilizados. Asimismo se encuentran multitud de ejemplos con resabios tradicionales, que pueden ser, o bien una recopilación, o bien una creación autónoma del Arcipreste; por ejemplo: «él comió la vianda e a mí fazié rumiar» (113d), «lo que non vale una nuez amor le da grand prez» (157d), «es ésta: que el amor siempre fabla mentiroso» (161d).

La sentencia, además de un hábil mecanismo de caracterización, se presenta como una argucia que exonera al autor de justificar los usos lingüísticos más bajos. En este sentido Trotaconventos profiere dichos alusivos a la alcahuetería, que ponen al descubierto su personalidad procaz («es la biuda tan sola más que vaca corrida», 743c) y destreza persuasiva (en 733-734 hilvana una serie de analogías que aluden a que lo pequeño tiene grandes consecuencias; «mas do non mora omne, la casa poco val», 756d; «que do son todas mugeres, nunca mengua renzilla», 757d; en la cuaderna 796, encadena de nuevo una tirada de secuencias semejantes), así como la presencia de su empirismo, marcado por la experiencia vital («en el becerrillo vey omne el buey que fará», 730d; «el corazón del omne por la obra se prueva», 731c; «el sabidor se prueva en coitas e en presuras» 888d).

Por otra parte, en lo que corresponde a su trabajo, la vieja alardea de su profesionalidad mediante sentencias metafóricas («encantador malo saca la culebra del forado», 868c; «sé que el que al lobo enbía, ¡a la fe!, carne espera», 1494c), y también manifiesta, a través de refranes, su descontento por el desprecio que le muestra doña Garoça («de amigo sin provecho non ha el ome cura», 1364d; «apenas que el pobre, viejo, falle amigo», 1366bc).

En último lugar, don Amor y doña Venus tienen el registro más monótono en lo que respecta a los proverbios, pues salvo aquellos ya citados de la semblanza del dinero, puestos en boca de don Amor, la tónica general no se desvía del objetivo de castigar al Arcipreste para que consiga dueña: «si podieres non quieras amar muger villana, / que de amor non sabe: es como baüsana» (431cd); «en la cama muy loca, en la casa muy cuerda [referido a la mujer]» (446a); «perezoso non seas adó buena azina vieres» (454d); «desque una vez pierde vergüença la muger, / más diabluras faze de quantas omne quier» (468cd); «muger, molino e huerta sienpre quieren grand uso» (472b).

En resumidas cuentas, los proverbios ya sean de índole culta o popular, no se ciñen únicamente a presentar una idea desde una posición de autoridad, sino que también entra en juego la caracterización del personaje que la dice, y, en consecuencia, la noción de decoro lingüístico. Por otra parte, no es inhabitual que una sentencia sirva como punto de partida para una *amplificatio* o glosa, o, incluso, como pretexto para configurar una argumentación o debate mediante el encadenamiento de varias paremias.

3. CONCLUSIONES

A la luz de los análisis de las *probationes* retóricas se ha podido comprobar que la persuasión no discurre únicamente por el canal de la argumentación, sino también por los ámbitos relativos a la moción de pasiones y a la forma de presentación del orador. En cuanto a los dos últimos, se ha visto cómo los personajes del *Libro de Buen Amor*, para granjearse el favor del oyente, manejan la esfera emocional en los *exempla* a través de la identificación entre los protagonistas de la ficción y los personajes que refieren el relato, y cómo algunos de estos últimos, en especial, Juan Ruiz y Trotaconventos, manifiestan repetidamente sus buenas intenciones.

Por lo que respecta a la argumentación, es palmario cómo las *probationes* retóricas se subordinan al contexto discursivo y a su finalidad inmediata, aun existiendo diferentes grados de autonomía, patentes en las dos secuencias principales de *exempla* apuntadas en el estudio. Parece evidente que las tres pruebas argumentativas se adaptan a la necesidad específica de cada episodio, independientemente de su método: analogía —con la consabida formulación de una moraleja favorable a la causa—, inducción o idea legitimada por una autoridad. A mi juicio, tres son los puntales que sostienen la justificación de tales usos retóricos en el *Libro de Buen Amor*, que también son estilísticos: codificación, utilidad y *variatio*.

En primer lugar, la obra juanruiciana emplea un código que respeta el decoro, es decir, la adecuación a la materia, a los personajes y las situaciones como manera de conseguir verosimilitud. En cuanto a la materia, los ejemplos se encuentran en la seriedad de la intención autorial y su correspondencia con los *exempla* históricos, así como con las sentencias cultas de esa misma sección. Por otro lado, la acomodación de las palabras respecto al perfil de los personajes halla buenas muestras en la socarronería de Trotaconventos o en el miedo de las dueñas ante la posibilidad de ser embaucadas por esta. Y, por último, en lo tocante a la situación, la adecuación es visible en las figuras ejemplares mencionadas por Juan Ruiz para censurar los vicios de don Amor, así como en el estilo llano y los refranes cuando se intenta persuadir a alguna mujer para que se entienda con el Arcipreste.

Pero el código no solamente se emplea para lograr una mayor verosimilitud, sino también como una forma de guiar al oyente, porque hay que recordar que la transmisión

fundamental de la obra juanruiciana debió de ser oral, mediante una lectura colectiva. Por ello, la recurrencia funcional del último verso de las cuadernas era muy relevante a la hora de introducir un *exempla* o la carga doctrinal en forma de proverbio. Asimismo, la integración del discurso directo permite una lectura dramatizada que evite un tono monótono, para conferir mayor viveza al relato.

En segundo lugar se halla la utilidad. Juan Ruiz no rechaza las amplias posibilidades de registro o variantes que le ofrece la lengua. Ciertamente es que el protagonista-narrador parece mostrar desprecio por lo popular, pero solamente en apariencia porque lo vulgar tiene cabida en la obra por boca de personajes como la alcahueta Trotaconventos. Este eclecticismo lingüístico supone un enriquecimiento considerable en la obra literaria que atañe sobre todo a la expresividad, puesto que esta rehúye constantemente los patrones que, por establecidos, se terminan anquilosando.

En tercer lugar, se aprecian estructuras argumentativas recurrentes, la más clara el caso de los *exempla*, pues, como afirmaba Vinsauf, se sigue el esquema tripartito de sentencia-transición-*exemplum*, aunque el primer elemento puede contar con un desarrollo un tanto prolijo, y, además entra en juego la subjetividad de los límites entre lo que es breve y lo que no. Pero lo verdaderamente relevante son las anomalías o excepciones a dichos armazones argumentativos, los cuales, a mi modo de ver, persiguen un afán de *variatio* estilística para evitar la monotonía, para que la nota que disuena capte (o aumente) la atención del auditorio sobre lo que viene a continuación.

APÉNDICE

Este apéndice presenta la cuaderna precedente a los treinta y dos *exempla* contemplados por la clasificación de Taylor (2004) para analizar el procedimiento de la *transitio* y el verso de enlace, además de reducir el número de citas del trabajo.

(46) Entiende bien mis dichos e piensa la sentencia;
non me contesca contigo como al doctor de Greçia
con el rival romano e su poca sabiençia,
quando demandó Roma a Greçia la çiençia

(81) Dixo la dueña cuerda a la mi mensajera:
«Yo veo otras muchas creer a ti, parlera,
e fállanse ende mal; castigo en su manera,
bien como la raposa en agena mollera.»

(97) Diz: «Quando quiera casar omne con dueña mucho onrada,
promete e manda mucho; desque la ha cobrada,
quanto le prometió o da poco o da nada;
faze como la tierra quando estaba finchada

(128) Porque creas el curso d'estos signos atales,
dezirt' é un juizio de çinco naturales,
que judgaron un niño por sus çiertas señales,
dieron juizios fuertes de acabados males.

(174) Ansí aconteçio a mí con la dueña de prestar,
como contesçió al ladrón que entrava a furtar,
que falló un gran mastín; [...]

(188) De cómo enflaqueces las gentes e las dapñas,
muchos libros ay d'esto, de cómo las engañas
con tus muchos doñeos e con tus malas mañas;
siempre tiras la fuerça, dízenlo en fazañas:

(198) Los que non te provaron, en buen día nasçieron;
folgaron sin cuidado, nunca entristeçieron;
desque a ti fallaron, todo su bien perdieron:
fueles como a las ranas, quando el rey perdieron.

(225) Por la cobdiçia pierde el omne el bien que tiene,
coida aver más mucho de quanto le conviene;
non han lo que cobdiçian, lo suyo non mantienen:
lo que contesçió al perro a éstos tal les viene.

(236) El omne muy sobervio e muy denodado,
que non ha de Dios miedo nin cata guisado,
ante muere que otro más flaco e lazado:
contésçel como el asno como el cavallo armado.

(251) Oyó Dios tus querellas e diote buen consejo,
salud e grand riqueza e thesoro sobejo;
quando vees al pobre, cáesete el çejo:
fazes como el lobo doliente en el vallejo.

(269) De mucho ha que matas, non sé uno que sanes;
quantos en tu loxuria son grandes varraganes,
mátanse a sí mesmos los locos alvardanes;
contésçeles como al águila con los neçios truhanes.

(284) Porque tiene tu vezino más trigo que tú paja,
con tu mucha envidia levántasle baraja:
ansí te acaesçe, por le levar ventaja,
como con los paveznos contesçió a la graja.

(297) Muerte muy rebatada trae la golossina
al cuerpo muy goloso e al alma mesquina:
d'esto ay mucha fablas e estoria paladina;
dezírtelo he más breve por te enbiar aína.

(311) Ira e vanagloria al león orgulloso,
que fue a todas bestias crüel e muy dañoso,
mató a sí mesmo, irado e muy sañoso:
decirte he el enxiemplo; séate provechoso.

(320) De quanto bien pedricas, non fazes d'ello cosa,
engañas a todo el mundo con palabra fermosa;
quieres lo que el lobo quiere de la rapossa:
abogado de fuero, ¡óy fabla provechossa!

(407) Contesçe cada día a tus amigos contigo,
como contesçió al topo que quiso ser amigo
de la rana pintada quando lo levó consigo:
entiende bien la fabla e por qué te lo digo.

(457) Dezirte he la fazaña de los dos perezosos
que querían casamiento e andavan acuziosos:

(474) Del que olvidó la mujer te diré fazaña,
si vieres que es burla, dime otra tan maña.

(529) Fizo cuerpo e alma perder a un hermitaño
que nunca lo beviera; provólo por su daño:
retentólo el diablo con su sutil engaño,
fizol beber el vino; oye ensienplo estraño.

(745) Guardatvos mucho d'esto, señora doña Endrina,
si non, contesçer vos puede a vós mucho aína
como al abutarda, quando la golondrina
le daba buen consejo, como buena madrina:

(892) Dueñas, abrit orejas, oíd buena liçión,
entender bien las fablas, guardatvos del varón;

guardat non vos acaya como con el león
al asno sin orejas e sin su coraçón.

(1347) Aquesta buena dueña avié seso bien sano,
era de buena vida, non de fecho liviano;
diz: «Así me contesçe con tu consejo vano
como con la culebra contesçió al ortolano.

(1356) «Señora» diz la vieja, «¿por qué só baldonada?
Quando trayo presente, só mucho falagada;
oy, mis manos vazías, finco malescutada:
contesçeme como al galgo viejo que non caça nada.

(1369) Mas tentóme e reçelo que engañada sea,
non querría que me fuese como al mur de aldea
con el mur de la villa yendo a fazer emplea:
decirte he la fazaña e finque la pelea.

(1386) «Señora» diz la vieja «desaguisado façedes:
dexar plazer e viçio, e lazeria queredes;
ansí como el gallo, vós ansí escogedes:
dezir vos he la fabla e non vos enojedes.

(1400) «Señora» diz la vieja «dirévos un juguete:
no·m cunta conbusco como al asno con el blanchete
que él vio con su señora jugar el tapete;
dirévos la fablilla si me dades un risete.

(1411) Si dixo la comadre quando el çirugiano
el coraçón querría sacarle con su mano:
decirte he su enxiemplo agora por de mano,
después darte he respuesta qual devo e bien de llano.

(1424) Mucho temió la vieja d'este bravo dezir:
«Señora» diz «¡mesura! ¡Non me querades ferir!
Puédevos por ventura de mí grand pro venir,
como al león vino del mur en su dormir.

(1436) Estas buenas palabras, estos dulces falagos,
non querría que fuesen a mí fiel e amargos,
como fueron al cuervo los dichos e encargos
de la mala raposa con sus malos trasfagos.

(1444) «Señora» diz la vieja «ese miedo non tomedes:
el omne que vos ama nunca lo esquivedes;
todas las otras temen eso que vós temedes:
el miedo de las liebres las monjas lo avedes.

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

BIBLIOGRAFÍA

- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (1996): «Citas y ejemplos en la argumentación de *Virtud Militante*, de Francisco de Quevedo», en M. Casado Velarde *et al.* (eds.), *Scripta Philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, A Coruña: Universidad, vol. 1, pp. 289-298.
- y Juan CASAS RIGALL (2011): *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, ed. bilingüe de Antonio Tovar, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1985.
- BIGLIERI, Aníbal (1990): «Inserción del *exemplum* medieval en el *Libro de Buen Amor*», *Revista de Filología Española*, 70, pp. 119-132.
- BIZZARRI, Hugo (2004a): *Castigos del rey don Sancho IV: una reinterpretación*, Londres: University of London, pp. 47-57, 60-67.
- (2004b): *El refranero castellano en la Edad Media*, Madrid: Ediciones del Laberinto, pp. 1-63, 135-155.
- CASAS RIGALL, Juan (1994): «Algunos aspectos de la retórica en el Conde Lucanor: *probationes* argumentativas y *compositio* sintáctica», en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Tomo VII. Sección IX. Filoloxía medieval e renacentista*, A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa», pp. 811-826.
- (2009): «Sentencia y *auctoritas*: del *Libro de Alexandre* al *Libro de Buen Amor*», *Revista de poética medieval*, 23, pp. 79-107.
- FRAKER, Charles (1992): «La sentencia en el *Libro de Buen Amor*», en Manuel Lucía Mejías (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la AHLM* (Vol. 1), Alcalá: Universidad, pp. 313-320.
- GELLA ITURRIAGA, José (1973): «El refranero del Arcipreste de Hita», en Manuel 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, pp. 251-269.

- JURADO, José (1993): *Bibliografía sobre Juan Ruiz y su Libro de Buen Amor*, Madrid: CSIC.
- LAUSBERG, Heinrich (1975): *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid: Gredos.
- (2003): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa (2008): «Por la fabla se conocen los más de los coraçones: yo entenderé de vos algo, e oïreses las mis razones», en Louise Haywood y Francisco Toro (eds.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de Buen Amor”*. *Congreso homenaje a Alan Deyermond*, Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 275-283.
- PALAFIX, Eloïsa (1998): «‘Por muchos males e daños’: ‘coplas pintadas’, saber y seducción en el *Libro de buen amor*», en *Las éticas del exemplum. Los Castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de buen amor*, México: UNAM, pp. 99-138.
- PUJANTE, David (2003): *Manual de retórica*, Madrid: Castalia, pp. 120-180.
- RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 2006.
- TAYLOR, Barry (2004): «*Exempla* and Proverbs in the *Libro de Buen Amor*», en Louise Haywood y Louise O. Vasvári (ed.), *A companion to the Libro de Buen Amor*, Woodbridge: Tamesis, pp. 83-107.
- VASVÁRI, Louise (2000): «El refranero polisémico del Buen Amor: ‘so mal tabardo está el buen amor’», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Vol. I. Medieval. Siglo XVI. Siglo XVII*, Madrid: Castalia, pp. 238-243.
- VETTERLING, Mary-Anne (2013): *A Bibliography for Juan Ruiz’s Libro de Buen Amor* [en línea: <http://home.comcast.net/~vetterma/> (última consulta: 26-VII-2015)]
- VINSAUF, Godofredo de, *Poetria nova*, ed. de Ana María Calvo Revilla, Madrid: Arco Libros, 2008.

YNDURÁIN, Francisco (1973): «Una nota sobre la composición del *Libro de Buen Amor*», en Manuel 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, pp. 217-231.