



La animalización del retrato femenino en el *Libro de Buen Amor*

Irene López Rodríguez
Brown University

RESUMEN:

El presente estudio analiza la animalización del retrato femenino en el *Libro de buen amor*. A partir de un co-tejo de las descripciones femeninas que aparecen en la obra, se exploran las imágenes de animales empleadas en la conceptualización de la mujer. Dichas imágenes se construyen a través de símiles, metáforas, símbolos, elaboraciones en *fabliaux* e incluso por medio de la etimología de los nombres de las protagonistas.

ABSTRACT:

This paper analyzes the animalization of the female portrait in the *Book of Good Love*. By comparing the descriptions of the female characters, the animal images used in the conceptualization of women are explored. Such images are built by means of similes, metaphors, elaborations on *fabliaux* and even through the etymology of the names of the female characters.

De modo diverso la divinidad hizo el talante de la mujer
desde un comienzo. A la una la sacó de la hispida cerda:
en su casa está todo mugriento por el fango,
en desorden y rodando por los suelos.
Y ella sin lavarse y con vestidos sucios,
revolcándose en estiércol se hincha de grasa.
A otra la hizo Dios de la perversa zorra,
una mujer que lo sabe todo. No se le escapa
inadvertido nada de lo malo ni de lo bueno.
De las mismas cosas muchas veces dice que una es mala,
y otras que es buena. Tiene un humor diverso en cada caso.
Otra, de la perra salió; gruñona e impulsiva,

que pretende oírlo todo, sabérselo todo,
y va por todas partes figando y vagando
y ladra de continuo, aun sin ver nadie.

(Semónides de Amorgos, *Yambo a las mujeres*)

A la cerda, zorra y perra sigue la mujer procedente del asno, la comadreja, la yegua, el mono y así hasta llegar a la abeja.¹ Se completa de este modo la diatriba que el poeta griego Semónides de Amorgos realiza en el siglo siete antes de Cristo para explicar la naturaleza del sexo femenino. Heredero de esta tradición que vincula a la mujer con el animal aparece en el siglo XIV el *Libro de buen amor*, relato en forma pseudo-autobiográfica en el que un arcipreste relata sus aventuras y desventuras amorosas con mujeres de origen y condición bien diversa.

Como si se tratara de un «rosario de episodios» (Blecua 15),² el arcipreste³ narra sus catorce relaciones con mujeres cuyos nombres se mentan explícitamente, como Cruz (112-22), Doña Endrina (653-891), Doña Garoça (1332-507), Doña Fulana (1618-25) y las cuatro serranas (950-1042), La Chata, Gadea de Río Frío, Menga Lloriente y Alda de la Tablada o se adivinan mediante epítetos, la Dueña Cuerda (77-107), la Dueña Ençerada (166-80), la Dueña Apuesta (910-44), la Viuda Loçana (1315-20), la Dueña Devota (1321-31) y la Mora (1508-12).⁴

El texto constituye en sí un verdadero «catálogo de mujeres» (Miaja 443) sin precedentes en las letras castellanas. Por las páginas del *Libro de buen amor* van pasando personajes femeninos de lo más variopinto: del campo a la ciudad, de la soltería a la viudedad, de la nobleza al pueblo llano, del mundo cristiano al árabe. Mujeres de muy diversa índole, pero de una misma naturaleza que las hace equiparables a los animales.

El presente estudio analiza la animalización del retrato femenino en el *Libro de buen amor*. A partir de un cotejo de las descripciones femeninas que aparecen en la obra, se exploran las imágenes de animales empleadas en la conceptualización de la mujer. Dichas imágenes se construyen a través de símiles, metáforas, símbolos, elaboraciones en *fabliaux* e incluso por medio de la etimología de los nombres de las protagonistas. El estudio de la imaginería animal parece que trasciende el plano de la fisonomía del personaje para ahondar en la personalidad y naturaleza femenina. En efecto, el simbolismo animal pondera la naturaleza dual de la mujer, que se mueve entre el plano instintivo (animal) y el racional (humano). No obstante, como se pretende demostrar, en contra de ciertas tendencias misóginas medievales, las imágenes animales empleadas por Juan Ruiz en las descripciones femeninas aparecen en la descripción del arcipreste y parece que tienen una finalidad retórica que pretende condensar la naturaleza dual no sólo de la mujer sino del ser humano en general.

El análisis de las descripciones femeninas en el *Libro de buen amor* parte del estudio del retrato medieval, cuya dimensión científica y retórica entronca con varias disciplinas

1.- La traducción pertenece a García Gual, C. *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV*. Madrid: Alianza, 1983.

2.- La edición manejada del *Libro de buen amor* en este estudio es la de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 2008.

3.- Sigo la distinción de Dunn (1970: 80) para referirme al autor del *Libro de buen amor* como Juan Ruiz y reservando «arcipreste» para la creación literaria que narra sus aventuras amorosas.

4.- Se sigue la clasificación de las mujeres propuesta por Haywood (2008:98).

como la medicina, la astronomía, la filosofía, el folklore, la iconografía y la retórica. Los rasgos físicos de las mujeres esbozados por Juan Ruiz son examinados a la luz de la teoría de los humores, estudios fisonómicos, la astronomía, el pensamiento filosófico acerca de «La gran cadena del ser» y la sabiduría popular condensada en canciones, refranes, bestiarios, enigmas y *exempla*. Al mismo tiempo se tiene presente el contexto histórico en el que se fraguan los retratos femeninos, prestando especial atención a la tradición amorosa de corte aristotélico así como al problema suscitado por la prohibición del concubinato entre los clérigos.

1.-La relación histórica mujer-animal: De la antigüedad grecolatina al Medioevo

Ya sea por su apariencia física, cualidades o comportamiento ya sea por su relación con el ser humano, los animales han desempeñado una función simbólica desde tiempos inmemorables. En la cultura occidental la imagen de la mujer como animal comienza a forjarse en el mundo grecolatino. Así, Semónides dedica un yambo para explicar las distintas clases de mujeres a partir de sus semejanzas con diversos animales y las fábulas de Esopo despliegan imágenes femeninas a través de animales bien distintos, tanto domésticos como salvajes.⁵

Con el advenimiento del cristianismo, las Sagradas Escrituras y los textos patrísticos basaron gran parte de sus enseñanzas en la alegoría animal. La naturaleza pecaminosa de Eva, la primera mujer, raíz del pecado original y de la caída del hombre (Génesis 3:16), refuerza la asociación del sexo femenino con determinadas especies animales, especialmente reptiles y especies domésticas. Esta visión negativa acerca de la mujer será difundida por teólogos y clérigos medievales para enfatizar la necesidad de controlar la naturaleza sexual y pecaminosa del género femenino. La premisa de que «[t]oda mujer lleva dentro de sí una Eva y, con ella, la culpa del pecado original» (Miaja 441) sustenta la doctrina de la Iglesia.

Comienza a representarse a la mujer como *instrumenti diaboli* (Ornstein 219) cuya inclinación sexual y pecaminosa tenía que ser controlada por medio de la castidad o la maternidad dentro del matrimonio como «vía regeneradora que seguía el modelo de virtud y santidad de la Virgen María» (Martínez 16). De esta manera se define la sexualidad inducida por la mujer como «actividad puramente bestial» (Giordano 138); produciéndose de este modo una animalización del acto sexual humano.

La vena misógina de la Iglesia se traslada a la literatura. Durante el Medioevo se refuerza la imagen bíblica de la mujer como encarnación del mal a través de la simbología animal. Jean de Meung en su *Roman de la Rose* denigra a las mujeres a la categoría de animales: «bestes feibles et variables» y Hernán Mexía en *Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas* ataca el vicio femenino de la apariencia, es decir, el gusto de las mujeres por acicalarse representando a la mujer como una abeja pronta a picar a

5.- Ya un poco antes de Semónides se observan textos misóginos. Así, por ejemplo, Hesíodo en la *Teogonía* explica el nacimiento de la mujer como un castigo al hombre por el robo del fuego que había hecho Prometeo. Fue la venganza de los dioses. Hesíodo dice textualmente: «Luego que preparó el bello mal... irresistible para los hombres, la estirpe de de feminas mujeres, gran calamidad para los mortales, con los varones onviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad (...) Desgracia para los hombres mortales hizo Zeus a las mujeres, siempre ocupadas en perniciosas tareas» (*Teogonía*, 585-603).

quien besa (Ornstein 219). En la misma línea, Pere Torellas en *Maldecir de las mujeres* iguala el género femenino a la especie animal: «Mujer es un animal/que disen hombre imperfecto» y en sus *Coplas de las calidades de las donas* escribe «De natura de lobas son [las mujeres]/ciertamente en escoger;/de anguilas en retener;/en contrastar de erizón»; al igual que Lucena en *Repetición de amores*: «[son] las mugeres así como animales».

A esto hay que añadir el florecimiento de los bestiarios medievales, los exempla herederos de la tradición fabulística y, sobre todo, las paremias de marcado carácter misógino que se apoyan en la imaginación animal para subrayar la naturaleza irracional del género femenino. Numerosos refranes sustentan la vinculación de la mujer con animales domésticos (en base a su servidumbre y funciones reproductivas) y salvajes (bestias que representan un peligro para el hombre). En ambos casos subyace la ideología de necesidad de doma y sometimiento por parte del varón, como se aprecia en «A la mujer y a la mula, vara dura», «La mujer y la gallina, tuércele el cuello y darte a la vida» o «Una buena mujer y una mala bestia, dos bestias de mala carga».⁶

El campo de la medicina también proporcionará imágenes que vinculan a la mujer con los animales. La *Historia de los animales* y *De la generación de los animales* de Aristóteles y la *Historia natural* de Plinio sientan las bases del pensamiento médico medieval. Estos tratados recurren con frecuencia al mundo animal para explicar la inferioridad de la mujer. Plinio hablaba del efecto pernicioso que la mujer con el menstruado ejercía sobre los animales: «...los enjambres de las abejas mueren [...]. Se dice incluso que las hormigas, esos animalejos minúsculos, le son sensibles: ellas echan los granos que transportan y no los vuelven a recoger» (*Hist. Nat.*, VII, 64) y el mismo San Isidoro de Sevilla, cuyas *Etimologías* habrían de ser la mayor enciclopedia medieval, señalaba que «[s]i los perros comieran algo que ha estado en contacto con ello [la menstruación] se vuelven rabiosos». (*Etimologías*, XI, 1, 140). Avicena en su *Canon* llegará a identificar a la mujer con una serpiente: «cabellos de una mujer, ponédlos bajo tierra bien sazonada, donde haya habido un estercolero durante el invierno, y al principio de la primavera o del estío, cuando el cabello se haya calentado por el calor del sol, engendrará serpientes, que seguidamente darán nacimiento a otras de la misma especie» (Cruz 510).

De manera pareja, los tratados políticos para la formación de los príncipes recogen esta identificación de la mujer con el animal. Uno de los textos que gozó de mayor popularidad como tratado filosófico y de educación de los príncipes, el *Secretum secretorum*, por ejemplo, presentaba a la mujer como una víbora: «una muy hermosa manceba que fue criada a veganbre fasta ques tornó de natura de las bívoras» (Cruz 530).

La religión, cultura folklórica, ya fuera en forma de cuentos, refranes, dichos, aforismos, cantares y *exempla* así como la medicina se unen en la Edad Media «para presentar batalla contra la ‘naturaleza’ lujuriosa de la mujer» (Cándano 436). Tal batalla se realiza frecuentemente a través de la simbología animal.

6.- Martínez Garrido, Elisa. «Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias y textos persuasivos». *Cuadernos de filología italiana* 8 (2001): 79-98.

2.- El retrato medieval: su base retórica y científica

Estrictamente hablando, el retrato pictórico o literario como representación individualizada de un ser humano nace en el Renacimiento producto de la transición del teocentrismo medieval hacia un nuevo enfoque antropocéntrico (cf. López 2004). En la pintura y literatura de la Edad Media, sin embargo, se encuentran representaciones de seres humanos pero más que individualizaciones son arquetipos, ya que la descripción del sujeto no es el objeto *per se* sino una especie de pretexto para expresar otra serie de conceptos más abstractos como la maldad, la bondad, la belleza, la sabiduría o la grandeza.

El retrato medieval tiene una dimensión simbólica. La descripción física es tan sólo un medio para dar cabida a consideraciones más abstractas acerca de la naturaleza humana. Así, pues, ciertos rasgos físicos aparentemente superficiales como el color del pelo, la tez, la forma de la nariz o la estatura «solían estar sometidos a rígidas convenciones y encerrar significados relevantes cuando no necesarias claves de interpretación» (López 141). Muy en la línea por el gusto de los enigmas medievales, cada parte del cuerpo era una especie de archivo de conocimiento que desplegaba una larga tradición no sólo literaria, sino religiosa, folklórica, médica, astrológica y hasta filosófica. Un simple rasgo como la morenez, por ejemplo, activaba connotaciones en el plano religioso (la oscuridad como fuerza del mal frente a la luz de Cristo), literario (el mismo Ovidio se disculpa al sentirse atraído por una mujer morena en *Fasti* III, 493 ya que en su *Ars amatoria* II 657-662 se presenta la morenez como un rasgo negativo), folklórico (una cuarteta popular empezaba con «Negra tengo la cara,/negro el corazón»), médico (predominio del humor sanguíneo y por lo tanto de la naturaleza pasional), filosófico (la teoría de la luz platónica y su proyección de la sombra como mundo de verdad y de falsedad) y astrológico (el pelo moreno sugería la influencia de Saturno, *Secretum*, cap. iii).⁷

Además del entramado científico, religioso, folklórico y literario en el que se inserta la obra de Juan Ruiz, la retórica constituye del mismo modo un componente fundamental en la construcción del retrato medieval. Efectivamente, el retrato del individuo no sólo refleja su interioridad sino que transmite un juicio moral cuya última finalidad es de carácter persuasivo. En este sentido el retrato adquiere, en palabras de Dunn (82), una «fuerza retórica» donde cada una de las partes de dicha disciplina, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*, se correlata con la descripción del individuo.

2.1- Retrato y retórica

El retrato medieval procede del género *demonstrativo* de la oratoria antigua (Malkiel 172) cuya finalidad era la alabanza o el vituperio de una persona.⁸ En la construcción del

7.- Un estudio detallado acerca de la exégesis del motivo literario de la mujer morena puede consultarse en Pérez Romero, Carmen. «Poligénesis temática de la 'Dark Woman': notas para un estudio». *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* 2 (1994): 247-262. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

8.- Existían 3 géneros de la oratoria: 1) Género deliberativo o político: se ocupa de acciones futuras, el juicio de una asamblea política que acepta lo que el orador propone como útil o provechoso y rechaza lo que propone como perjudicial; 2) Género demostrativo o epidíctico: se ocupa de hechos pasados y se dirige a un público que no tiene capacidad para influir sobre los hechos, sino tan sólo de asentir o disentir sobre la manera de presentarlos que tiene el orador, alabándolos

discurso el orador se valía de una serie de fórmulas pre-existentes, tanto a nivel temático como estilístico, con el fin de convencer a su auditorio. El lenguaje utilizado se caracterizaba por una gran plasticidad y era frecuente recurrir a metáforas, símiles y analogías con el fin de crear imágenes que perdurasen en la memoria colectiva.⁹

Ciertamente, la imagen tenía un papel primordial dentro de la memoria. Ésta se concebía como un sistema compuesto de una serie de *loci* o lugares donde se depositaban *imágenes*. Una vez almacenadas y fijadas las imágenes, el individuo podía recuperar el concepto a través de la imagen, pues, como decía Catón, «rem tene, verba sequuntur».¹⁰ Se trataba, por tanto, de una memoria visual que daba preeminencia a la imagen en detrimento de la forma verbal. De ahí, que los tratados de retórica recomendasen el uso de *imagines agentes*, es decir, imágenes de gran viveza, movimiento o que tuvieran características llamativas, por ejemplo, que fuesen grotescas, pues lo que se buscaba era la pervivencia en la memoria.¹¹

Continuador de los preceptos retóricos, el autor del *Libro de Buen Amor* construye sus retratos femeninos a partir de diversas figuras retóricas que recrean imágenes animales; produciéndose así una translación del plano lingüístico al visual. En efecto, se trata de imágenes en el sentido literal de la palabra, con una fuerte «carga iconográfica» (Morras 10) que funcionarían a modo de recurso mnemotécnico. Obviamente, en una sociedad mayoritariamente analfabeta las artes visuales se empleaban con fines didácticos. Las compilaciones de *exempla*, por ejemplo, solían estar acompañadas de ilustraciones e incluso los clérigos en sus sermones hacían referencias continuas a las imágenes que se encontraban en las iglesias; tratando de capturar así la lección enseñada por medio de esculturas o pinturas que los feligreses pudieran recordar al estar constantemente expuestos a ellas (Rowland 14).

La imagen tiene un valor fundamental en materia didáctica dentro del terreno religioso. En la Edad Media se preservan las ideas procedentes del mundo clásico acerca de la función ejemplar de la imagen. El mismo Papa Gregorio Magno escribió al Obispo de Marsella quejándose de la destrucción de las imágenes en su diócesis ya que al destrozar las imágenes se privaba a los fieles, especialmente a los incultos, de las enseñanzas que podían recibirse visualmente porque, en palabras del propio Papa, «una cosa es adorar y otra conocer a través de la historia pintada, qué es lo que hay que adorar. Porque lo que la Sagrada Escritura proporciona a los que saben leer, es lo que la pintura proporciona a los analfabetos que saben mirar» (Gregorio Magno, *Epistola XIII*, citado en Sebastián López 271). En la misma línea, el franciscano Matfre Ermengaud en su *Breviari d'Amor* escribe

o vituperándolos. Está centrado en lo bello y en su contrario. 3) Género judicial: centrado en acciones pasadas se basa en la acusación o la defensa ante un juez o tribunal que saca conclusiones (cf López Eire).

9.- El papel de la memoria en el retrato medieval aparece en la misma etimología del término «retrato», procedente del latín «retraho», que significa «volver a traer» porque deja tras de sí la imagen (RAE).

10.- La cita es originaria de Catón, aunque la popularizará Quintiliano en su *Institutio Oratoria*.

11.- Se está distinguiendo aquí entre las dos formas de memoria señaladas en los tratados mnemotécnicos desde la Antigüedad y con pervivencia en el Medioevo: la *memoria naturalis* y *memoria artificialis*. La primera era una memoria natural, innata en el ser humano. La segunda, sin embargo, era una memoria artificial, apoyada en la razón y la inducción, que puede fomentarse por medio de múltiples recursos de diversa índole como médicos (la ingesta de frutos secos como las uvas pasas, el ejercicio moderado antes de comer o la friega frecuente de los pies con agua tibia) e imaginarios (la elección de imágenes llamativas como hombres desnudos, edificios con múltiples aposentos o animales). Las investigaciones de Bernabé Bartolomé Martínez ofrecen una amplia visión acerca del papel de la memoria en el mundo medieval hispano. (*La educación en la Hispania antigua y medieval*. Madrid: Ediciones SM, 1992).

en el XIII que los analfabetos «se instruyen en las imágenes y en las pinturas. Por eso podéis considerar que las imágenes y pinturas son escrituras para las gentes legas que no saben las letras» porque «recuerdan mejor las cosas cuando ven las cosas pintadas». Incluso el mismo Santo Tomás de Aquino justificaría en el s. XIII la presencia de las imágenes en lugares sagrados como medio de instrucción para el pueblo en su mayoría analfabeto (cf Sebastián López 271-72).¹²

Juan Ruiz es consciente del papel de la imagen en la memoria y ya en el *Libro de buen amor* yuxtapone la pintura, la escritura y las imágenes como recursos mnemotécnicos que ayudan a la frágil memoria (Morrás 64): «Otro sí fueron la pintura e la scriptura e las imágenes primeramente falladas por razón que la memoria del omne deleznera es» y a lo largo del relato el autor hace hincapié en el proceso narrativo como acto pictórico. Así, al intentar describir a la monja Doña Garoça, el arcipreste dice: «Como imagen pintadas de toda fermosura» (1341a) y se expresa en términos similares al esbozar el retrato monstruoso de la cuarta serrana: «fize bien tres cantigas, mas non pud bien pintalla» (1021b) donde los vocablos «imagen», «pintadas» y «pintalla» claramente revelan la dimensión iconográfica de los retratos de Juan Ruiz.

El uso de animales en la caracterización de los personajes femeninos en el *Libro de buen amor* parece responder, entre otras razones, a un principio mnemotécnico.¹³ El público medieval estaba de sobra familiarizado con el mundo animal, no sólo por medio de sus quehaceres cotidianos al tratarse de una sociedad eminentemente agrícola y ganadera, sino también por medio de los bestiarios. Estas compilaciones no se limitaban a la descripción de las cualidades físicas, mágicas o curativas de animales reales o fabulosos sino que también solían incluir ilustraciones y alguna lección moralizante. Por medio de estos animales se transmitían con frecuencia preceptos religiosos. Así, por ejemplo, del pelícano se decía que se abría su propio pecho para dar vida a sus polluelos con su propia sangre y era a través de este sacrificio que se conseguía una viva representación de Jesucristo (Cirlot 368). Pero incluso los dibujos de animales recogidos en las *Etimologías* contienen una dimensión alegórica. Baste citar, a manera de ilustración, la imagen de la osa lamiendo a sus cachorros, que, según San Isidoro, servía para conectar *ursus* con *orsus* ya que sostenía su camada muerta en su boca (*ore*) y al mismo tiempo era un símbolo de Dios devolviendo a su hijo a la vida (Rowland 34).

Estas imágenes de animales eran recursos mnemotécnicos que transmitían una enseñanza moral. Parece concebible, por tanto, que Juan Ruiz recurriese a imágenes animales tanto conocidas por el público del Medioevo con el fin de transmitir a través de los re-

12.—Sebastián López dedica el capítulo titulado «El valor de la imagen medieval» (270-250) al estudio de la relación entre la iconografía y la liturgia así como a la Iglesia que se apoyaba en la iconografía para transmitir enseñanzas morales y religiosas.

13.— Los tratados mnemotécnicos desde el Mundo Clásico hasta la Edad Media aconsejaban el uso de la imaginería animal como *locus idoneus* en el que depositar conceptos a recordar. En un tratado mnemotécnico del Medioevo se lee: «Colocar en un ángulo un hombre desnudo y conocido y ponerle bajo un pie una figura de animal y en la unión de la tibia otra figura, así como en la rodilla, en la vestidura, en el cinturón, en el brazo, en la mano, en la muñeca, en el hombro, en el cuello y encima de la cabeza y así, descendiendo por el otro lado colocará otras tantas figuras hasta el pie. De este modo, en un hombre dibujado en un ángulo de la casa colocará veinte figuras representando veinte principios de veinte capítulos, leyes o argumentos». (Martínez 1992: 641). Además, los mismos bestiarios concebían la imagen animal como recurso mnemotécnico. A este respecto Beryl Rowland (12) dice: «The bestiary was concerned with memory, with providing moral instruction in such a way that it could be remembered by the reader or the auditor».

tratos femeninos algún tipo de enseñanza. Además, como se mencionó, el hecho de que el autor del *Libro de buen amor* fuese un miembro de la Iglesia ponía a su disposición toda una serie de elementos iconográficos con fuerte presencia de animales a los que poder aludir físicamente en la recitación del *Libro*.¹⁴

Dejando a un lado el papel de la memoria, Juan Ruiz parece seguir los componentes de la retórica en la construcción de los retratos femeninos. Para la *inventio*, que establece los contenidos a partir de una serie de *topoi* o *loci*, el arcipreste echa mano de un repertorio prefijado de temas y convenciones familiares al auditorio medieval en la caracterización femenina y de ahí, como se verá posteriormente, que algunos de los retratos sigan los cánones de belleza establecidos en la tradición literaria mientras que otros, por el contrario, distorsionen la tradición existente. En cuanto a la *dispositio*, la ubicación del retrato es esencial ya que puede ofrecer valiosa información sobre su función y necesidad (López 155). Por esta razón, se analizará la importancia de la colocación del episodio de las serranas justo antes de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma (Burke 13) o la descripción de la monja casi al concluir el libro. La *elocutio* o el estilo empleado por el arcipreste en la descripción de sus mujeres ofrece del mismo modo pistas interpretativas en cuanto a la condición del personaje, lo que explicará el marcado contraste en el habla de las mujeres urbanas frente a las rurales así como el uso distintivo de las metáforas animales. En lo referente a la *memoria*, como ya se mencionó, la impresión de estas imágenes en el lector/oyente se consigue a menudo por medio de la descripción grotesca de las protagonistas (en el caso de las serranas), de los juegos verbales a los que dan pie sus nombres (como la panadera Cruz) o mediante la animalización de la mujer (el caso de Urraca como paradigma).

Finalmente, la *actio* o pronunciación del discurso pondría de manifiesto la compleja técnica de caracterización de Juan Ruiz, especialmente si se tiene en cuenta la distinción que Rico (2008:1) hace entre «libro», como el relato de las aventuras amorosas protagonizadas por Juan Ruiz y «libreto»¹⁵ o conjunto de canciones, fabulas y anécdotas que se insertan en la narración de tales amores para referirse al *Libro de buen amor*. Ciertamente, la mayoría de la poesía medieval estaba concebida para ser cantada y representada. Este carácter de *performance* en el que un juglar solo o acompañado por alguna fémica personificaría, en el sentido literal de la palabra, las descripciones de Juan Ruiz pondría de relieve la plurisignificación del retrato en el Medioevo. Pero incluso si el *Libro* se concibiese como especie de sermón, su lectura en la iglesia se apoyaría en la iconografía allí presente para recobrar la dimensión representativa de la obra del arcipreste.

2.2.- Retrato y ciencia

El estudio del retrato de la mujer en el *Libro de buen amor* tiene una base científica. En líneas generales, la configuración del personaje femenino ha de interpretarse a la luz de la

14.- Un estudio muy interesante acerca del simbolismo animal en la iconografía medieval se encuentra en el capítulo ocho del libro de Santiago López Sebastián *Mensaje simbólico del arte medieval*. (Madrid: Encuentro, 1994) y también, aunque no aplicado al arte peninsular, el capítulo de Aleks Pluskowski «Apocalyptic Monsters: Animal Inspirations for the Iconography of Medieval North European Devourers», pp. 155-176, en Bildhauer, Bettina y Robert Mills. *The Monstruous Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

15.- El mismo arcipreste se refiere a su libro como «libreto» (1626d).

teoría humoral, la fisonomía y la astronomía. En el mundo medieval se entendía la personalidad como producto de un complejo entramado de humores corporales y conjunciones planetarias. No se trataba, por tanto, del concepto moderno de «diferencia individual que constituye a cada persona diferenciándola de otras» (RAE), sino más bien de una tipificación de ciertos valores.¹⁶ Tal concepto de «personalidad» se intentaba plasmar en la literatura al representar la fisonomía del individuo, que encerraba una serie de pistas acerca de su naturaleza emocional, influencia planetaria y hasta su estado de salud.

Efectivamente, las ciencias medievales parecen ser el soporte o caballete sobre el que Juan Ruiz coloca el lienzo donde pinta a sus mujeres. Existen estudios que relacionan la ciencia medieval con la técnica literaria de Juan Ruiz en la configuración de los retratos, y las investigaciones de Curry¹⁷ acerca de la probabilidad de que Chaucer esbozara a sus personajes de *Los Cuentos de Canterbury* a partir de las ciencias medievales dan pie a un análisis de semejante cariz en el caso del autor del *Libro de buen amor*, sobre todo teniendo en cuenta las semejanzas apuntadas por la crítica entre el escritor inglés y el español.

Durante el Medioevo resultaba difícil trazar una línea divisoria entre la medicina, la fisonomía y la astronomía, ya que dichas disciplinas estaban interrelacionadas. Grosso modo, la medicina medieval se asentaba en las enseñanzas de Galeno, quien relacionaba las propiedades de los cuatro elementos del universo con las distintas personalidades del individuo. Así, la tierra es fría y seca; el fuego, caliente y seco; el aire, caliente y húmedo y el agua, fría y húmeda. Existe una correspondencia entre estos cuatro elementos y los humores corporales: la melancolía, la cólera, la flema y la sangre, generados en el cerebro, el corazón, el hígado y el estómago respectivamente y que daban lugar al temperamento melancólico, colérico, flemático y sanguíneo. El hombre melancólico es frío y seco como la naturaleza de la tierra; el colérico es caliente y seco, como el fuego; el flemático es frío y húmedo como el agua, el sanguíneo es caliente y húmedo como el aire.

Las influencias planetarias sobre el ser humano también contribuían en la formación de la personalidad. Los mismos signos zodiacales se clasificaban a partir de los cuatro elementos relacionados con los cuatro humores corporales: los signos de fuego (Aries, Leo y Sagitario), de tierra (Tauro, Virgo y Capricornio), de aire (Géminis, Libra y Acuario) y de agua (Cáncer, Escorpio y Piscis). Incluso los planetas compartían de las cualidades derivadas de los cuatro elementos. Se creía, por ejemplo, que Saturno era frío y seco y, por tanto, en los nacidos bajo este signo predominaría el humor melancólico. Marte, por el contrario, era caliente y seco y estaba asociado con el temperamento colérico; mientras que Júpiter y Venus al ser calientes y húmedos favorecían el humor sanguíneo. En ocasiones, sin embargo, se producían interferencias planetarias, por lo que se mezclaban los rasgos derivados de un planeta con otro.

16.– En *Psychological Metaphysics* Peter A. White (1993: 293) ofrece una acertada visión acerca de la personalidad en el mundo medieval: «Personality trait labels were hardly used, and never in the way that they are used now. The original meaning of «persona» was «mask», as in a theatrical mask, and in the Middle Ages people only had personalities to the extent that they exemplified a «type», the personification of a role or a value».

17.– Curry (xv) apunta la posible vinculación entre las ciencias medievales y la configuración de los personajes de Chaucer: «The mediaeval sciences, however, ludicrously inadequate they now seem to have been, were doubtless as significant to the people of the fourteenth-century as accepted principles of to-day are to us—and as powerful in helping to shape and mould character. Hence they must have exerted no little influence upon the formation of Chaucer's artistic ideas».

El predominio de un humor y la influencia planetaria eran responsables de los rasgos físicos y psicológicos de un individuo. Así, por ejemplo, la tez morena indicaba la influencia de Saturno y, por tanto, el temperamento melancólico, que se reflejaba en el plano físico (frialdad y sequedad corporal) y psíquico (soñoliento, depresivo y llorón). La tez clara, por otro lado, significaba el influjo de Venus, unido al temperamento sanguíneo, que se corporeizaba en un físico templado y húmedo con las características de una personalidad valiente y amorosa.

Los tratados fisionómicos recopilaban información detallada acerca de cada parte del cuerpo, estableciendo relaciones entre las características físicas y morales de un individuo. Basándose principalmente en *De physiognomia* de Aristóteles, el *Secretum secretorum* contenía una sección dedicada a la fisionomía donde las partes corporales se relacionaban con las características del individuo. La estatura de una persona, por ejemplo, correspondía con la distribución de la «temperatura vital», un líquido constante responsable del grado de actividad o inactividad en el individuo, que explicaba que las personas altas fueran más serias mientras que las de talla más pequeña, animosas; la protuberancia nasal sugería una predisposición sexual y los ojos pequeños, la desconfianza.

3.- La *scala naturae* en la mentalidad medieval

En la Edad Media se concibe el mundo como diseño de la providencia. Para el hombre medieval, existía una *scala naturae* reflejo de una organización divina que establecía una jerarquía universal donde todos los componentes de la naturaleza formaban parte de una infinita cadena de la existencia que se conoce como «la gran cadena del ser» (cf Lovejoy). De raigambre aristotélica, este esquema conceptual básicamente suponía la organización divina del universo como una cadena vertical en la que cada ser ocupa su lugar dependiendo de sus atributos; es decir, cuanto más perfecto es el ser, más alta será su posición en la jerarquía. Así, en la base de esta cadena se encuentra la materia física natural como los cuatro elementos, definidos por sus propiedades funcionales y estructurales. Un eslabón más arriba aparecen los animales, que se caracterizan por su naturaleza y comportamiento instintivo. A éstos les siguen los seres humanos que, aunque comparten cualidades de la naturaleza de las bestias, se diferencian de éstas por su intelecto y capacidad de raciocinio. Finalmente, se hallan las criaturas celestiales como los ángeles y en la cúspide el ser perfecto, o sea, Dios.

Ahora bien, dentro de cada nivel existen subniveles. Por ejemplo, en el eslabón animal, el león está por encima del conejo y éste, a su vez, por encima del gusano. Incluso en el anillo humano se halla otra jerarquía que refleja el modelo estamental, con el rey a la cabeza, seguido de la nobleza y el clero alto, la milicia y el bajo clero, y así hasta llegar a los agricultores y siervos. Estos *strata* continúan subdividiéndose, pues el hombre ocupaba siempre un lugar por encima de la mujer.

Este esquema conceptual acerca de la organización del cosmos tiene importantes repercusiones en el plano lingüístico, ya que, de manera general, la ecuación ser humano=animal suele ir acompañada de asociaciones negativas al suponer una degradación en la escala del ser (cf Lakoff y Johnson). Ciertamente, el ser humano, dotado de razón, podía controlar

sus necesidades primarias, como, por ejemplo, el sexo, a diferencia de la especie animal, guiada siempre por el instinto.

En la animalización del retrato femenino en el *Libro de buen amor* parece subyacer este esquema conceptual de la gran cadena del ser, ya que como Haywood (2008: 136-36) señala: «...the *Libro* presents a continuum of bodies along a single ontological scale, the chain of being, with the animal and the bestialized human toward the lower end».

4.- Los retratos femeninos en el *Libro de buen amor*

4.1- La Dueña Cuerda, la panadera Cruz y la Dueña Ençerrada

La Dueña Cuerda (77-107), la panadera Cruz (112-22) y la Dueña Ençerrada (166-80) son las tres primeras mujeres de las que se prende el arcipreste. Finas trazadas se ofrecen en el retrato de estas féminas, pero del pincel de Juan Ruiz gotean unos vocablos que las sitúan en el terreno animal.

Por medio de una mensajera, el arcipreste pretende a la Dueña Cuerda, modelo de virtudes, que termina rechazándole. Se describe a esta mujer como «mansa» (79b), «sossegada» (79c) y «queda» (79c), adjetivos que ponderan su carácter apacible, pero que al mismo tiempo pertenecen al campo semántico de los animales.¹⁸ Efectivamente, se trata de vocablos aplicados a animales dóciles o que han sido domesticados, con importantes implicaciones dentro de la mentalidad medieval. A pesar de la frecuente identificación de la mujer con la especie animal, existía una clara dicotomía entre las proyecciones figurativas de animales salvajes y domésticos. Dado que en la sociedad patriarcal se relegaba a la mujer a la esfera doméstica, es evidente que la asociación femenina con bestias de temperamento apacible implicara connotaciones positivas, al reforzarse el sistema masculino. Los animales salvajes, por el contrario, al ofrecer resistencia al sometimiento humano y representar un peligro poseían una fuerte carga negativa proyectada a menudo en mujeres, como se refleja en la paremiología y la fabulística.

En un segundo intento el arcipreste se enamora de la panadera Cruz y acude a los servicios de un alcahuete masculino, Ferrand Garçía, para que interceda por él, pero que finalmente terminará seduciéndola a espaldas del arcipreste. Además de los juegos obvios a los que da pie su nombre en el sentido de suplicio al evocarse la pasión de Cristo cargando la cruz, una conexión velada sugiere la presencia de esta mujer bajo la apariencia de un conejo, al referirse al alcahuete Ferrand Garçía como un perro «conejero» (120c).

18.- El adjetivo «mansa» procede del latín «mansus» y el vocablo se aplicaba originalmente a los animales no bravos y de trato apacible con los humanos. La acepción de «manso» en *María Moliner* recoge estas acepciones: 1) Se aplica al animal no bravo, que se acerca a las personas o se deja coger o acariciar por ellas y, sobre todo, que no las ataca. 2) Se aplica a la persona que tiene la virtud de la mansedumbre o que no es agresiva. El adjetivo «sossegado» es de origen humano. Procede del latín «sessicare», de «sessum», es decir, estar sentado. El sentido de «tranquilizar» a alguien es el etimológico, que más adelante mediante metáfora se aplicó al mundo animal y natural. Corominas (996d) apunta que ya en la Edad Media coexisten el sentido primario humano y el metafórico aplicado al animal. Consideraciones similares atañen al adjetivo «queda», procedente del latín «quietus», descansado, quieto, ya que como recalca Corominas (708) a pesar de que el sentido humano es el originario en la época de Juan Ruiz el sentido metafórico aplicado al animal era coetáneo.

El conejo es el símbolo de lo femenino y por sinécdoque de la mujer, pero también de los órganos sexuales femeninos. La metáfora visual basada en la semejanza entre el pelaje del animal con el vello púbico femenino ya existía desde la Antigüedad y pervivía en el Medioevo.¹⁹ Al forjarse la imagen de este animal su proyección en el cuerpo femenino sugiere el carácter lascivo de la panadera.

Habiendo escarmentado tras el episodio de la panadera, el arcipreste decide cortejar a la Dueña Ençerrada (166-80), similar a la primera dama, culmen de todas las virtudes, pero que tampoco le corresponde. No se aprecian rasgos que evoquen la imagen de un animal en el retrato de esta mujer.

4.2.- Doña Endrina y Trotaconventos

Tras un largo debate con Don Amor (181-575), que le instruye en la materia amorosa, dándole consejos para triunfar en la conquista del sexo femenino, el arcipreste cae rendido ante una viuda, Doña Endrina (653-891). Para conquistar a ésta, siguiendo los consejos de Don Amor, decide acudir a la medianera Urraca, también llamada Trotaconventos. No obstante, la protección materna de Doña Rama obstaculiza los avances del arcipreste, recogiendo aquí Juan Ruiz la tradición amorosa del *Phamphilus* donde Doña Venus alude a la figura de la madre protectora (643-44) como impedimento para que el amor fructifique (Haywood 2008:108). Trotaconventos se muestra, sin embargo, como una eficaz alcahueta convenciendo a Doña Endrina con una argumentación mechada de *exempla* al tiempo que distrae a la madre para propiciar el encuentro entre su hija y el arcipreste, transmutado en Don Melón de la Huerta. La aventura amorosa se produce con éxito, culminando en boda.

Como la primera mujer, la Dueña Cuerda, Endrina es «bien mansa e sosegada» (669b), adjetivos pertenecientes al campo animal que nuevamente recalcan su docilidad y carácter apacible. No en vano, las imágenes animales que esbozan su perfil reflejan bestias domésticas. Así, en su parlamento, Trotaconventos compara a la viuda con una mula: «Pues fue casada, creed que se non arrepienta, /que non ay mula de alvarda que la troxa non consienta» (710b) y una vaca: «es la biuda tan sola más que vaca corrida» (743c). Se trata, evidentemente, de animales domésticos de gran utilidad al hombre porque sirven para transportar carga, tirar del arado y producir leche y de ahí que en una sociedad patriarcal se relacionaran con la mujer. La mula es además un símbolo de la obstinación y la terquedad con la que se asociaba a la mujer; mientras que la producción de la leche de vaca guardaba un claro paralelismo con la función de amamantar de las madres.

Aparte de ser símbolos de lo femenino (Cirlot 467) la vaca y la mula son animales de montura y carga, posibilitando una lectura erótica basada en la metáfora visual de la postura que adopta el hombre en el coito sobre la mujer. Curiosamente, en la primera

19.- Reynal (109) comenta la imagen del conejo evocada bajo la figura de la panadera Cruz en los siguientes términos: «El conejo(a) es símbolo de lo femenino, y por sinécdoque, de la mujer, simbolismo que llega hasta nuestros días, como se patentiza en el tan difundido emblema del mundo del (y de lo) «Playboy». La palabra «conejo», asimismo, es de larga tradición simbólico-sexual, referido a la mujer. De hecho, su composición latina: *cuniculus* está formada de dos voces relacionadas con su sexo: *cunivus* (del que procede el español, «coño») y *culus*. El «perro» a la caza del «conejo» no puede ser más explícito, dentro de su sentido metafórico, ya que se refiere a la «caza amorosa».

comparación de Endrina con una mula, Trotaconventos utiliza un refrán popular con aire jocoso que sugiere la lectura de la «albarda» como el peso del varón sobre la mujer durante el acto sexual. En cuanto al símil establecido entre la viuda y la «vaca corrida», al hacerse alusión a la persecución por parte del hombre a la que se veía sometida esta viuda, parece proponerse una lectura histórica en lo referente a la viudez en la cultura medieval. De hecho, a lo largo del episodio, Juan Ruiz refleja su conocimiento sobre la condición jurídica acerca de dicho estado civil, como se demuestra al mencionar el año requerido de luto antes de volver a contraer nupcias (759a-760b) o mediante una nueva imagen animal de la golondrina cuyo plumaje negro se corresponde con el color de las vestimentas durante el luto:

¿Qué provecho vos tien vestir ese negro paño,
andar envergonçada e con mucho sosaño?
Señora, dexat duelo e fazet el cabo de año:
nunca la golondrina mejor consejó ogaño. (762)

La golondrina es además un ave consagrada a Venus cuya presencia en la primavera sugiere la época del enamoramiento. De hecho, la alcahueta utiliza otra imagen aviar para convencer a la viuda de que acepte al arcipreste: «Así estades, fija, biuda e mançebilla, /sola e sin conpañero como la tortolilla» (757ab). Al evocarse a la tórtola, símbolo del amor y del afecto entre los seres humanos (Cirlot 458), la vieja alcahueta parece sugerir la predisposición amorosa de Doña Endrina.

Incluso en la prosopografía de Doña Endrina Juan Ruiz intercala pinceladas animales y humanas. Nada más comenzar la descripción, el arcipreste se fija en su «alto cuello de garça» (653b). En la tradición literaria de la *descriptio puellae* el cuello ocupa un lugar prominente como eje axial que separa la cabeza del cuerpo. El cuello es una zona erógena y es descrito aquí de manera estilizada al tener la forma del de una garza. Este animal posee connotaciones similares a la cigüeña al ser un símbolo de generación vital que implica fecundidad (Cirlot 224), enfatizándose de este modo la inclinación amorosa de la viuda que, en vez de piel, tiene «pellejo» (754d), cuyo sentido etimológico remonta a la piel de un animal.²⁰ Nuevamente, este matiz semántico pone de manifiesto la animalización de esta mujer, especialmente en lo referente a los instintos y las pasiones amorosas. Pero, además, el sustantivo «pellejo» podía aplicarse también a la piel de algunos frutos, especialmente a la uva, sentido que se correspondería con la descripción del cuello como «alvillo» (718b), término que alude la variedad de una uva de hollejo tierno, delgado y muy gustosa y que, a su vez, guardaría relación con el nombre simbólico de la protagonista (la endrina es el fruto del endrino o ciruelo) y de la madre Doña Rama.

La imaginería animal recalca la sensualidad de Doña Endrina que, a medida que se deja convencer por la medianera, va mudando el color de su gesto. Su estado dubitativo inicial para con la aceptación del arcipreste se refleja en su disposición humoral fría conseguida mediante la gélida imagen de la nieve: «estades enfriada más que la nief de la sierra» (671c). No obstante, una vez que Doña Endrina accede a la proposición del arci-

20.- El vocablo «pellejo» pertenece originalmente al terreno natural, aplicado a la piel de las frutas y los animales. El sentido humano es posterior. El *Diccionario de María Moliner* apunta que el étimo de «pellejo» es «pelleja», procedente del latín «pellicula», que significa 1) piel de animal, 2) Piel de oveja o carnero curtida con su lana. Pelleta, vellon, zalea. 3) Toda la lana que se obtiene una vez esquilado el animal.

preste, el color cambia a rojizo y amarillo: «Los labrios de la boca tiénblanle un poquillo, /el color se le muda bermejo e amarillo» (810ab), revelando la preeminencia del humor sanguíneo.

El hecho de que el arcipreste se fije con insistencia en el pelo, el cuello, los ojos, labios y boca de la viuda tiene importantes implicaciones no sólo en el plano retórico al ajustarse al canon descriptivo de la mujer sino también desde el punto de vista de la fisonomía medieval: «¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança!/Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça!» (653cd) dado que todas estas partes del cuerpo son zonas erógenas. Aunque como dice Haywood (2008:102), «Endrina's hair, small mouth, and complexion are praised without the mention of details», el detalle sobre el tamaño de la boca sugiere que no se trata de una mujer lasciva, pues tanto en los tratados fisionómicos como en el saber popular los rasgos faciales corrían paralelos a los genitales, y, por tanto, la boca recreaba la metáfora de la vagina. El hecho de que la boca de la viuda no sea de enorme tamaño pudiera sugerir su naturaleza recatada.

Para procurarse el amor de Doña Endrina, el arcipreste recurre a una medianera. El arcipreste presenta a la vieja alcahueta a través de una hilera de epítetos relacionados metafóricamente con su condición de proveedora de mujeres en los que predominan las imágenes animales.²¹ Ya el mismo nombre de la vieja, «Urraca», parece indicar el carácter animal de la trotaconventos. No obstante, aunque si bien es cierto que en la descripción de la alcahueta se recrea la imagen de esta ave mediante la presencia de términos como «rapaça» (919d), «picaça» (920a), «gorgee» (924b) o «joyas» (937a), etimológicamente, el nombre de «Urraca» como pájaro parece ser ajeno a los textos literarios del Medioevo, ya que, como señala Corominas (722-23), el nombre propio de mujer parece ser anterior al del animal. La transferencia metafórica seguramente se produjo motivada por la comparación entre el vocinglear del animal con la imagen estereotipada de charla vacua y constante de las mujeres.²²

Dejando a un lado cuestiones etimológicas, lo que resulta claro es que en la descripción que realiza el arcipreste de la alcahueta se esboza la figura de este pájaro. En efecto, se presenta a la alcahueta como una picaza (920a), sinónimo de «urraca», ave rapaz que se caracteriza por tomar y acumular en su nido toda clase de objetos, especialmente brillantes y de ahí que esta vieja sea de las que «venden joyas» (937a). La animalización del

21.- «Maza», «picaza», «señuelo», «cobertera», «almadana», «coraza», «altaba», «trainel», «cobertor», «escofina», «avancuerda», «rascador», «pala», «agusadera», «freno», «corridor», «badil», «tenazas», «anzuelo pescador», «campana», «taravilla», «alcahueta», «porra», «xáquima», «adalid», «guya», «handora», «trotera», «aguijón», «escalera», «abejón», «losa», «traylla», «trechón», «registro», «glosa» y «raposa» son los epítetos con los que el arcipreste se refiere a la vieja Urraca. Reynal (87-90) ofrece un estudio semántico del significado obsceno de estos términos.

22.- En cuanto al origen del término «urraca», Corominas (722-23) señala que «se trata en el caso de *urraca* del antiguo nombre propio femenino *Urraca*, aplicado a la picaza por su conocida propiedad de parlotear volublemente como si remedara a una mujer». Además, como nombre de pájaro, *urraca* no aparece en los principales textos de la E. Media ni literarios ni de otra índole. El nombre propio de Urraca es muy común desde el siglo X hasta el XIV y aparece documentado en multitud de textos. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la acepción de pájaro, que no aparece registrada hasta entrado el siglo XVI con Lope de Rueda. Curiosamente, en latín «gaja», es decir, urraca, experimentó el mismo proceso de metafóricación que en la lengua castellana, pues parece proceder del nombre femenino «Caia» (la «c» evoluciona a «g» en castellano) y en otras lenguas se observa la repetición de este procedimiento metafórico: en italiano «urraca» recibe el nombre de «cola» abreviado de «Nicola», en inglés «maggot» deriva de «Mag», diminutivo de «Margaret».

personaje se completa mediante la translación del cuerpo animal al humano, pues Urraca tiene pico por boca y nariz («picaça», 920a) y en vez de hablar gorjea («gorgee», 924b).

Dentro del reino animal, la urraca es un pájaro rapaz, es decir, no está sujeto al dominio humano. Al contrario que en las descripciones de la Dueña Cuerda y Doña Endrina, que aparecían calificadas bajo una serie de epítetos que recalcan su condición mansa, Urraca aparece como una mujer fuerte que goza de total libertad. Al ser un ave de caza, bajo la figura de Urraca parece sugerirse la metáfora que conceptualiza la conquista amorosa en términos de caza (Chamizo y Sánchez 3-30). De hecho son harto frecuentes en el *Libro de buen amor* las metáforas que presentan al hombre en la guisa de cazador persiguiendo a su presa, es decir, a la mujer (cf Reynal).

Al tratarse de un pájaro de plumaje negro y extremada fealdad, la apariencia física de este ave podría sugerir el carácter maléfico de la alcahueta. Simbólicamente, el color negro representa la oscuridad, la muerte e incluso el diablo (Cirlot 336); ponderándose así las artimañas y prácticas hechiceras empleadas por la vieja medianera a la hora de cautivar a las mujeres. En la tradición folklórica, la urraca era considerada como un pájaro de mal agüero debido a su color negruzco y a su fama de ladrona. De manera pareja, en el simbolismo cristiano se acusaba a la urraca de no ir de luto riguroso —aunque su plumaje es negro la pechera es blanca— en el momento de la Crucifixión y se suponía que este pájaro llevaba una gota de sangre del diablo debajo de la lengua. Además, la urraca representaba la antítesis de la paloma al negarse a entrar en el arca de Noé, prefiriendo posarse sobre el tejado, al contrario que la paloma que regresó con una rama de olivo en el pico, símbolo de tierra firme.²³ La imagen de la urraca era frecuente en la iconografía medieval, precisamente como encarnación del mal, pero también del pecado y las tentaciones. Existen imágenes religiosas en la Edad Media en las que se pinta a la urraca posada encima del árbol del bien y del mal del que Eva tomó la manzana causante del pecado original.²⁴ Estos ecos iconográficos proyectados sobre la alcahueta no hacen sino recalcar su oficio como mediadora en la seducción de las mujeres.

La urraca, como buena parte de los animales pertenecientes a la especie aviar, podía encerrar connotaciones sexuales, evocando el órgano sexual masculino. Tal imagen se basa no sólo en la metáfora visual del pico del ave con el falo, sino también etimológica, ya que la palabra «pene» procede del latín «pena», que significa «larga pluma» (cf Flórez 1969, MacGrady 1984). La presencia del órgano sexual masculino en la alcahueta parece sugerir su carácter masculino.

23.– Hulme (192) recoge las tradiciones bíblicas relacionadas con la urraca: «According to the biblical story of Noah the magpie was the only bird to refuse to enter the ark, preferring instead to perch outside shouting its loud chack chack call over the drowned world. Another Christian tradition blames the bird for refusing to wear full mourning for Christ's crucifixion. The bird's piebald colouring suggests its perverse nature, which combines the white of the blameless dove and the jet-black of the raven, both of which left the ark before the other animals and were thus left unbaptised by the waters of the flood». Sebastián López (268) señala que Noé dejó salir a la urraca del arca pero ésta no regresó, ya que se dedicó a comer carnaza de los animales muertos que flotaban en las aguas tras el diluvio frente a la blanca paloma que volvió portando una rama de olivo, símbolo de la tierra, la esperanza y la paz.

24.– Frederick Edward Hulme en *The History, Principles and Presence of Symbolism in Christian Art*. California: Sonnescheln, 1892, dice a propósito de la urraca que «the magpie, held in later days to be a symbol of ill fortune. When these birds therefore are introduced in Christian art, they ordinarily reflect the prevalent idea; thus in some MSS, they are represented as perching in the tree from where Eve gathers the forbidden fruit». (192).

El carácter salvaje de la vieja se refuerza con el epíteto «raposa» (927d), cuya naturaleza predatoria entronca nuevamente con la metáfora sexual de la caza al tiempo que insinúa la prostitución. En efecto, la palabra «raposa» junto con «zorra» se empleaba comúnmente para referirse a las meretrices ya desde la Edad Media (Corominas 782, Reynal 89). A esto hay que añadir que la religión asociaba a este animal con el mismo diablo y en la iconografía del Medioevo la zorra tenía un claro sentido lujurioso (Sebastián López 268).

La naturaleza indómita de Trotaconventos al ser representada como animal depredador (urraca y zorra) se refuerza a lo largo de su retrato con la presencia de otros animales que se caracterizan por su estado salvaje: el pez, la abeja y, en menor medida, el caballo. El uso metonímico de «anzuelo pescador» (925d) evoca la imagen del pez y de la conquista sexual en términos de la pesca (otro tipo de caza como el arriba señalado). La imagen de la abeja se construye mediante el uso metonímico del vocablo «aguijón» (927a) y «abejón» (927a), cuyo zumbido constante guarda relación con el «gorjeo» incesante de la urraca y sugiere su técnica de alcahueta de ganarse a las mujeres endulzando sus oídos con palabras melosas. La imagen equina se adivina sutilmente por medio del epíteto «trotaconventos», término compuesto del verbo «trotrar» y el sustantivo «conventos». El sentido ecuestre de la acción verbal es anterior a su aplicación humana y Juan Ruiz parece decantarse por el sentido animal a juzgar por la densidad de metáforas ecuestres que aparecen en el *Libro de buen amor*.²⁵ La presencia de este animal ciertamente corresponde con el caminar presto e incesante de la vieja, que se gana la vida camelando a una serie de mujeres e informando a los que las pretenden.

En la religión el pez es un símbolo del sacrificio y de la relación entre el cielo y la tierra; es, por así decirlo, una suerte de «pájaro de las zonas inferiores» (Cirlot 372). Debido a su abundancia de huevos, el pez también representa la fecundidad y su forma encierra un sentido fálico que parece subrayarse en el retrato de la Trotaconventos mediante la imagen del anzuelo. De manera pareja, en el simbolismo cristiano la abeja también representa la procreación así como la diligencia y elocuencia (Cirlot 57); pero en este pasaje adquiere un claro sentido sexual con la presencia del término «aguijón», que evoca el pene. Finalmente, el caballo representa los deseos exaltados y los instintos dado que en la sabiduría popular la montura del caballo evocaba la imagen del varón sobre la hembra durante el coito.

Al forjarse el retrato de Urraca sobre el animal del mismo nombre parece recalcarse una serie de rasgos físicos en los que destacaría su alargada nariz, especialmente si se tiene en cuenta el paralelismo existente entre el retrato de la medianera y el del arcipreste (cf Dunn 79-93). Los fisionomistas medievales clasificaban las narices según la longitud, la dirección, la carnosidad y otras muchas variantes. La nariz protuberante, sugerida aquí por la presencia del pico y otras imágenes de carácter fálico ya comentadas, tenía connotaciones obscenas, siendo característica de una personalidad proclive a la fornicación.²⁶ Además, dentro del saber popular, era común la asociación de los rasgos faciales a las partes pudendas, por lo que una nariz prolongada sugeriría la presencia de un miembro viril bien dotado (Kane 6-7).

25.- En *Maria Moliner* la forma verbal «trotrar» procede del medio alto alemán «trotten». En su sentido etimológico se aplica al caminar de un caballo y por extensión metafórica al andar presto y continuo de una persona.

26.-La nariz luenga tiene connotaciones obscenas, como aparece recogido en el tratado de Vicent de Beauvais: «*Narium extremitas longa et subtilis festinationem, stultitiam ac levitatem (significat)*» (xxviii, lii) (Dunn 1970).

4.3.- La Dueña Apuesta

Tras la muerte de Doña Endrina, presumiblemente debido al envenenamiento por las pócimas amorosas suministradas por la Trotaconventos, el arcipreste se enamora de una «niña de pocos días» (911b). Se trata de la Dueña Apuesta, una jovencísima mujer a la que logra conquistar gracias a los servicios de la alcahueta, quien de nuevo, haciendo uso de sus prácticas mágicas, logra seducir a la joven, que muere a los pocos días seguramente envenenada.

El arcipreste describe a esta Dueña Apuesta como «salvaje:» «poco salía de casa: era como salvaje;» (912b). Tal adjetivo perteneciente al mundo animal y vegetal señala irónicamente su estado antinatural al encontrarse esta mujer confinada al hogar y a la vigilancia materna en lugar de entregarse a la compañía de un hombre.²⁷

Dos imágenes animales confluyen en el retrato de la Dueña Apuesta: la oveja y la liebre. Ambas imágenes aparecen en relación con la estricta vigilancia materna a la que la joven se encuentra sometida: «doliéndome de la dueña mucho, esto me crey, /que estava coitada como oveja sin grey» (928cd) y «la liebre del covil sácala la comadreja», (922a). La oveja es un símbolo de la pureza y la inocencia, correspondiéndose de este modo con la condición de una mujer muy joven. Al mismo tiempo, desde una óptica religiosa, la oveja representa a una feligresa que necesita de un pastor, término que igualmente ofrece la lectura religiosa de «prelado de la iglesia» y que se corresponde con el oficio del arcipreste. Este juego bisémico oveja-pastor en el plano animal y religioso se repetirá en el retrato de la monja Doña Garoça (1499d) y, de manera paródica, en el de la tercera serrana (997c). La metáfora elaborada de la mujer como liebre y la casa como cobil o madriguera, por otra parte, remite al segundo retrato de Cruz Panadera, ya que, como se apuntó, la liebre o el conejo representan los órganos genitales femeninos y por sinécdoque a la mujer.

4.4- Las mujeres de la sierra

El episodio de las serranas, no cabe duda, es uno de los que mayor interés ha suscitado por parte de la crítica. Considerado como una parodia del género de la pastorela y del amor cortés, los sucesivos encuentros entre el arcipreste con cuatro mujeres fuertes y selváticas rezuman imaginería animal. De hecho, se ha identificado a estas serranas con la imagen de la mujer salvaje²⁸ recurrente en la tradición folklórica medieval, a caballo entre el mundo de las bestias y el mundo humano y que parece representar los instintos reprimidos en el hombre civilizado (Bernheimer 1952:3).²⁹ La mujer salvaje, pues, encar-

27.-El sentido primario del adjetivo «salvaje» pertenece al mundo vegetal y animal. En *Maria Moliner* se registran los siguientes sentidos: 1) Se aplica a las plantas no cultivadas; silvestre. 2) Se aplica a los animales no domesticados. 3) Se aplica al terreno inculto, particularmente si es abrupto o escabroso y 4) Se aplica a los pueblos que no se han incorporado a la marcha general de la civilización y permanecen en estado primitivo, y a los individuos de estos pueblos.

28.- Leo Spitzer (1961: 122-23) y Thomas Hart (1959: 89-90) identifican a estas serranas castellanas como *sylvaticae* o mujeres salvajes, igual que Deyermund (1964:18), Tate (1970), Burke (1975) y Malkiel (1973:173).

29.- En *Wild Men in the Middle Ages* (1952:3) Bernheimer estudia la dimensión psicológica de la figura del hombre salvaje como proyección de los instintos reprimidos en el hombre civilizado, señalando que el hombre salvaje corresponde a «a persistent psychological urge [...] the need to give external expression and symbolically valid form to the impulses of reckless physical self-assertion which are hidden in all of us, but are normally kept under control».

na todos aquellos aspectos que representan una amenaza para la sociedad civilizada y, en particular, para la iglesia, especialmente en lo concerniente a la lujuria, la lascivia y el deseo sexual. En el caso del arcipreste, entrenado en el arte amatoria de Ovidio, el encuentro con las serranas representa un quiebro en cuanto a lo hasta ahora aprendido, ya que estas mujeres para nada se asemejan a las ideales de la tradición ovidiana (Deyermond 1964:18).

Comenzando por el nombre genérico de las protagonistas, parece existir una relación velada entre el término «serrana» y el animal mitológico «sirena», basado en la proximidad fonética entre el vocablo castellano y el francés antiguo «seraine», que significa «sirena» (Burke 27).³⁰ Tal juego de palabras, muy en el gusto de Juan Ruiz, arrojaría luz al comportamiento de estas mujeres para con el arcipreste así como en la descripción de sus rasgos físicos.

En efecto, como señala Cirlot (427), las sirenas eran seres mitológicos mitad hembra mitad animal, ya fuera pez o pájaro, cuyo dulce cantar atraía a los navegantes para extraviarlos o devorarlos. En el *Libro de buen amor* el cántico de estas serranas no es precisamente melodioso, sino más bien áspero, a juzgar por la descripción del tono de voz que se hace de una de ellas: «boz gorda e gangosa, a todo omne enteca,/tardía, como ronca, desdonada e hueca» (1017cd); no obstante, perdido y desorientado en la Sierra de Guadarrama,³¹ el arcipreste se topa sucesivamente con cuatro mujeres de nombre la Chata, Gadea, Menga y Alda, de las que obtiene cobijo y alimento a cambio de favores sexuales, presumiblemente no consentidos por parte del protagonista.

Se trata de mujeres agrestes y rurales, como se desprende de su léxico («¡jea!», 988g); dedicadas al cuidado de los animales, pues son «pastoras» (970e) y «vaqueras» (952b, 962a, 971a, 975a, 988d, 992f), que no sólo comparten rasgos físicos con diversas bestias («boca de alana», 1014a o «narizes [...] de çarapico», 1013c) sino que conciben las mismas relaciones amorosas en términos de una doma de animales: «¿Non sabes el uso/ cómo s doma la res muda?» (990ef) (Deyermond 1994:100). Estas mujeres fogosas («mala es de amatar el estopa de que arde», 984b) de comportamiento varonil ejercen violencia física y sexual sobre el arcipreste al tiempo que demandan una serie de regalos por parte de éste («Dame un prendedero/que sea de bermejo paño, /e dame un bel pandero/e seis anillos de estaño», 1003abcd) a cambio de ofrecerle auxilio.

Múltiples y contradictorias son las interpretaciones que la crítica ha dado a estas mujeres de la sierra. Aparte del alto contenido erótico que se desprende de los episodios (cf Reynal 91-98), se cree que las cuatro serranas representan el deseo sexual al evocar la imagen de las sirenas, símbolo de las tentaciones. De hecho, en la iconografía medieval se relacionaba a las sirenas con las serpientes (Leach 1013) y tanto esculturas como pinturas de la Virgen María pisando a una sirena o serpiente son frecuentes en este período por gran parte de la geografía europea (Cirlot 427, Burke 28).³² Esta lectura bíblica quedaría

30.- Burke (27): «In the Old French bestiaries, which surely Juan Ruiz must have known, the siren was called *seraine*, a word very close to *serrana*. It is possible that the poet intended a pun on *serrana*, suggesting on one hand the beautiful shepherdness, and on the other the awful mythological figures».

31.- En cuanto a la topografía Reynal (91) apunta que «[l]a sierra de Guadarrama era famosa en ese entonces por las buenas serranas que allí moraban que no pocos de los pobladores iban a 'provar'».

32.- Burke (28) dice «This idea of woman-serpent is clearly portrayed in many sculptures and paintings of the Middle Ages and later, where the Virgin is shown trampling under her feet, not the traditional snake, but a siren or melusine who

reforzada a la luz de las investigaciones de Spitzer (1953:64), Aguado (1929:23) y Burke (1975:25), quienes apuntan ciertas resonancias edénicas en las aventuras de la sierra. Para dichos críticos, ciertos versos crípticos encerrarían alusiones al Génesis. Así, después de su encuentro con la primera serrana, la Chata, el arcipreste marcha a Segovia con el fin de «ver una costilla de la serpiente groya» (972c). Ciertamente, la metonimia de la costilla evoca a la primera mujer creada, según el Génesis, a partir de la costilla de Adán, pero además aparece la mención explícita de la serpiente del Paraíso, símbolo inequívoco de la tentación. A esto se añade el posible juego verbal en el verso «e partíme dalgueva» (983c) cuyo topónimo «dalgueva» parece condensar la suma de los nombres de Eva y Adán, así como una posible referencia a la primera comida en el Paraíso: «Escoté la merienda» (983c). Dicha hipótesis cobra mayor fuerza con la lectura anagramática de Burke (29) de los términos «Rando» (972d), como procedente del griego «andros», es decir «hombre» y «Moya» (972d) como «mayo» —tal y como aparece en el manuscrito de Gayoso— mes asociado al resurgir de la naturaleza y del deseo sexual ligado a la caída del hombre.

Al mismo tiempo, el hecho de que esta imagen de sirenas-serpientes que proyectan las serranas sea también un símbolo de tentaciones «dispuestas a lo largo del camino de la vida (navegación) para impedir la evolución del espíritu y «encantarle», deteniéndolo en la isla mágica o en la muerte prematura» (Cirlot 427) propone una lectura diferente de tipo alegórica que se sustenta en la metáfora de la vida como viaje o, más exactamente, como peregrinaje en donde el arcipreste está experimentando una especie de rito de transición o preparación para un acontecimiento posterior.³³

Retomando el concepto de Dunn (82) del retrato medieval como retórico, resulta interesante examinar el pasaje de las serranas a partir de los componentes examinados de la retórica; en concreto, en relación con la *dispositio*. Efectivamente, como la crítica ha señalado, los episodios de las serranas se insertan justo después de la muerte de Doña Endrina y justo antes de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma. Desde el punto de vista del calendario pagano y litúrgico, los encuentros en la sierra acontecen en el mes de marzo (el arcipreste se encuentra con la primera serrana el día de San Emeterio, es decir, el 3 de marzo, 951a), mes de múltiples festivales relacionados con la primavera y que incluían ritos de fertilidad y de alternancia de roles sexuales. Tales festividades marcaban la terminación de las carnestolendas, período que se caracteriza por el desorden, la trasgresión y el cambio de identidad a través del disfraz y de máscaras, la exuberancia y el goce de todos los sentidos. Por otro lado, desde el prisma religioso, se trata de un período de preparación y transición a la Semana Santa —y de ahí la lectura en términos de peregrinaje apuntada anteriormente—. La iglesia propiciaba la expiación de los pecados con el fin de poder aceptar a Cristo tanto en cuerpo como en alma.³⁴

combines the quality of both Eve and the temptor» y Cirlot (427) cita ejemplos específicos de imágenes de sirenas en iglesias y monasterios medievales en la Península Ibérica

33.- Reynal (96) dice: «Continúa el andariego Arcipreste su 'camino' por la sierra, mucho antes que Machado proclamara su «Caminante no hay camino./Se hace camino al andar», y quién sabe si pensando en nuestro poeta, quien fue uno de sus maestros; de hecho, para éste, con este camino, símbolo de la vida (un Dante 'humano'), nos quiere hacer ver que la existencia humana es sexual, como afirmará mucho después P. Ricoeur».

34.- A este respecto, Burke (14) recoge el estudio de Gaster (1950) acerca de los ritos de kenosis o vaciamiento y plerosis o llenamiento. La kenosis implica el ocaso de la vida durante períodos caracterizados por la mortificación mientras que la plerosis simboliza la revitalización. Ambos fenómenos proceden de la teología cristiana ya que en los textos del

La dimensión alegórica del *Libro de buen amor* en general y de este pasaje en particular es útil a la hora de analizar la animalización de los retratos femeninos, ya que la presencia de imágenes animales podría corresponder con la fiesta del Carnaval. De hecho, muchas de las máscaras y disfraces utilizados constituyen figuraciones de animales como el oso, el caballo y la vaquilla, que dentro del marco carnavalesco se interpretan como alusivos al fin del invierno (Gutiérrez 41).³⁵ Curiosamente, dichos animales confluyen en el retrato de la cuarta y última serrana, de la que se dice que comparte cualidades con el oso («mayor es que de osa la patada do pisa», 1012d), el caballo («yeguarizada trefuda» (1008d), «grand yegua cavallar» (1010b) y la vaquilla («sus tovillos mayores que de una añal novilla», 1016d).

La animalización de la primera serrana aparece ya en su mismo nombre, al presentarse ésta diciendo «Yo só la Chata rezia que a los omnes ata» (952d). Según Haywood (2008:104) el término «chata» se remonta a la etimología latina «planus», que significa «plano, liso». Se trata de la forma castellana que ya desde la Edad Media se aplicaba a la nariz no protuberante en oposición a «rrezio», término reservado para el hocico de los animales. No obstante, como apunta Corominas³⁶ (345), el significado de «chata» en este pasaje no hace alusión a la nariz de la serrana, sino que se trata más bien de una referencia velada a la imagen animal de una gata basada en el juego fónico entre «Chata» y otros vocablos en lengua romance como el francés «chatte», es decir, «gata» (Burke 1975:21, Haywood 2008:104). Ciertamente, tal interpretación cobraría fuerza a la luz del nombre de la segunda serrana, Gadea, que alude a Santa Gadea o Santa Ágata, conocida popularmente como la santa de los gatos y bajo cuya onomástica se celebraban festividades relacionadas con la alternancia de roles sexuales. Interesantemente, el propio arcipreste, asustado por el carácter viril de la serrana, se identifica con un perro:³⁷ ««Amiga», díxel, «amidos faze el can barvecho. »» (954d), pero es que además la Chata apela al arcipreste con el verbo «barruntar:» «Dixle yo a la pregunta:/«Vome fazia Sotosalvos. »/Diz: «El pecado te barrunta/en fablar verbos tan bravos», (960abcd). Dicha forma verbal de origen incierto presentaba ya en la Edad Media el sentido humano de «espíar o conjeturar» y la voz animal. Precisamente, Corominas (532) cita el *Libro de buen amor* para ilustrar el registro animal: «Aplicado a perros de caza se hallan *barruntar* en J. Ruiz 874b, y *Canc. De Baena*». Todo parece indicar, por lo tanto, una recreación de la imagen peleona entre un perro y una gata.

Nuevo Testamento se recoge el «vaciamiento» de Cristo por su sangre derramada en la pasión y crucifixión con el fin de salvar a la humanidad a través de su resurrección. Gaster, Theodore. *Thespis: Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. New York: 1965.

35.- Gutiérrez Estévez, Manuel. «Una visión antropológica del Carnaval». *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ed. Javier Huerta Calvo. Tenerife: Ediciones del Serbal, pp. 33-62. P. 41 dice que «no deben olvidarse los importantes significados simbólicos atribuidos a las máscaras, en su relación con la muerte o con el espíritu (...). Muchas de las máscaras utilizadas constituyen figuraciones de animales conocidos, especialmente del oso y del lobo (que han sido interpretados, sobre todo el primero, como alusivos al fin del invierno), y también del caballo y la vaquilla o el toro; todos ellos animales con una dimensión simbólica muy marcada en las tradiciones europeas».

36.- Corominas (345) dice: «Es verdad que *chato* y *chata* aparecen ya en 8 versos de J. Ruiz (...) pero el verdadero significado que ahí tiene el vocablo está por averiguar, y aunque no es imposible que sea algo derivado del sentido actual, desde luego no estamos ante un sinónimo de 'romo.'»

37.- Burke (1975:23): «The Archpriest replies with a sentence which portrays the reversal of roles in terms of the dog and the cat».

En la descripción de la primera serrana ciertos rasgos físicos adivinan sutilmente la fisonomía de un animal. Cuando la mujer carga en sus hombros al arcipreste, éste habla en términos de un «pescueço»: «Echóme a su pescueço por las buenas respuestas, /e a mí non me pesó porque me llevó a cuestas». (958ab). A pesar de que el término «pescueço» se podía aplicar tanto al género animal como al humano en la Edad Media (Corominas 505), parece claro que Juan Ruiz lo introduce aquí con el sentido animal, especialmente si se tienen en cuenta las descripciones de otras mujeres, como Doña Endrina o Doña Garoça, a las que se refiere como poseedoras de «cuello» en lugar de «pescueço» (el subrayado es mío):

¡Ay, Dios, e quán fermosa viene Doña Endrina por la plaça!
 ¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!
 (Descripción de Doña Endrina, 653ab)

En el nombre de Dios fui a misa de mañana,
 vi estar a la monja en oración, loçana,
 alto cuello de garça, color fresco de grana:
 (Descripción de Doña Garoça, 1499abc)

La posible alusión a una cerda bajo la descripción de la Chata como «troya» (972b) ha sido motivo de numerosas disputas. Comenzando por la transcripción manuscrita, no hay consenso sobre si el adjetivo «troya» habría de leerse como «groya» —en consonancia con el verso 972c— o como Troya. Burke (1975: 13-35) resume la polémica en torno a este adjetivo, recogiendo la opinión de Corominas, para quien se trata de «croyas», es decir, ruines, falsas y maliciosas y de Devoto (1972: 33), quien no sólo considera la imagen de destrucción evocada por «Troya» con el consiguiente humor que se desprende al equiparar la fealdad de la serrana con la belleza de Helena, causante de la guerra y destrucción de la ciudad, sino que también se atreve a apuntar una posible relación entre los términos «truja» y «troya», que gozaban de gran difusión en la época de Juan Ruiz, y cuyo significado de «puerca» aludía no sólo al animal sino también a la mujer que se recreaba excesivamente en los placeres corporales. La coexistencia de esta doble imagen animal de la Chata como gata y cerda parece estar en consonancia con el saber folklórico y la tradición cristiana que asignaba a ambos animales un marcado simbolismo sexual.

En la sabiduría popular, la gata era un símbolo de la feminidad, la sensualidad y la sexualidad debido a su alto índice de fecundidad y cierta promiscuidad (Cirlot 134, 224). A pesar de su domesticidad, su naturaleza independiente y traicionera pronto le granjeó a este animal connotaciones peyorativas que fueron proyectadas sobre la mujer. Existe, de hecho, un buen número de paremias que reflejan dicha asociación mujer-gata en base a la creencia misógina del comportamiento altanero y poco fidedigno del género femenino. Al mismo tiempo, este animal poseía asociaciones diabólicas dado que era frecuente su uso en aquelarres y de ahí que en el *Libro de buen amor* la Chata aparezca como «endiablada» (963a). Por esta razón durante el Medioevo la iglesia empezó a atribuir a este felino poderes extraños y maléficos con el fin de destruir el culto pagano y su uso en prácticas mágicas (cf Hulme).

El valor simbólico de la cerda, por otra parte, posee fuertes connotaciones de suciedad y bajeza, especialmente dentro de la tradición judeo-cristiana, pues abundan en la Biblia

pasajes que identifican al cerdo con la vileza. Baste recordar el episodio en el que Cristo conduce a los espíritus corruptos hacia una piara de cerdos (Leach 869). Aparte de la suciedad tanto simbólica como real de este animal, el cerdo como alimento en la Edad Media era bastante común al ser asequible entre las clases menos pudientes por lo que su imagen entre el público medieval era de sobra familiar. El cerdo como paradigma de alimento no debe pasar inadvertido tampoco, especialmente al relacionar la *dispositio* de este episodio como preámbulo de la lucha entre Don Carnal y Doña Cuaresma. En efecto, en el ejército-carnicería de Don Carnal destaca la presencia del cerdo y de los productos derivados de éste:

En pos los escusados están los ballesteros;/las ánsares çeçinas, costados de carneros,/piernas de puerco fresco, los jamones enteros; /luego en pos de aquéstos están los cavalleros (1084)

Estava Don Toçino con mucha otra çeçina, /çidiérbedas e lomos, finchida la cocina, (1093ab)

por lo que la imagen animal de la cerda que emana de la descripción de la serrana Chata bien podría interpretarse como el goce sensorial no sólo en el plano gastronómico sino, dentro de la lectura erótica que los alimentos tienen en el *Libro de buen amor*, también sexual.

Tras pasar tres días en Segovia, el arcipreste decide regresar a casa atravesando el puerto de la Fuenfría, donde se topa con una nueva serrana de nombre Gadea (988c). Como se apuntó con anterioridad al analizar el personaje de la Chata, el nombre «Gadea» alude a Santa Águeda, conocida como la santa de los gatos y de ahí de nuevo la imagen de esta serrana como una gata con el simbolismo pertinente ya comentado.

Aparte de la gata, en el retrato de la segunda serrana aparece una nueva imagen animal:

Derribóme cuesta ayuso e caí estordido:
allí prové que era mal golpe el del oído;
«¡Cofonda Dios», dixé yo, «cigüeña en el exido,
que de tal guisa acoje çigoñinos en nido!» (978)

Se trata, pues, de una imagen aviar. Una vez golpeado brutalmente con la cayada y derribado en el suelo, el arcipreste evoca la imagen de la serrana como cigüeña, pájaro al que simbólicamente se le atribuyen las cualidades de fertilidad y amor maternal, y que puesto en boca del arcipreste, convertido en un «cigüeñino», resulta totalmente irónico ya que esta serrana se comporta de manera violenta. No obstante, además del simbolismo obvio de la cigüeña como epítome de madre amorosa, este pájaro también es un emblema del viajero (Cirlot 138) y del alma (Hulme 1892); lo que corroboraría la lectura alegórica del peregrinaje del arcipreste donde el encuentro con las serranas representaría un momento de purificación y preparación para la Semana Santa. Además, la cigüeña como ave migratoria que busca tierras cálidas en el invierno y regresa en la primavera marca en el calendario pagano el tránsito del invierno a la primavera, o, según la estructura de la obra, del Carnaval a la Cuaresma.

De la tercera serrana apenas se ofrecen unas leves pinceladas acerca de su fisonomía. Su nombre «Menga Lloriente» (1004a) parece indicar «carencia de lloro» (Haywood

2008:104), reforzando una vez más las cualidades viriles de estas mujeres de la sierra. A diferencia de las serranas anteriores, Menga destaca por su ingenuidad, encanto rústico e interés en el matrimonio en lugar de en el acto sexual. Quizás una posible imagen animal en el retrato de esta fémica se desprende de la descripción de sus vestimentas (el subrayado es mío):

Encontré una serrana
vestida de buen bermejo
e buena cinta de lana;
díxele yo ansí: «Dios te salve, hermana». (997)

Al hacerse mención al material de la lana podría sugerirse la imagen de la oveja. Esta hipótesis cobraría fuerza a la luz del pasaje en el que Menga confunde al arcipreste con un pastor: «Preguntóme muchas cosas, coidós que era pastor;» (994a). Resulta interesante el juego polisémico que se establece con el vocablo «pastor» en el sentido literal como persona que guarda el ganado y religioso, como prelado de la iglesia con fieles a su cargo. Además, el hecho de que esta imagen de la mujer como oveja en el sentido de feligresa y el arcipreste como pastor eclesiástico, que ya apareció en el retrato de la Dueña Apuesta, se repita en la descripción de Doña Garoça también al describir sus vestimentas, parece responder a la intención de Juan Ruiz de crear la imagen de este animal ovino en el retrato de sus mujeres (el subrayado es mío):

En el nombre de Dios fui a misa de mañana,
vi estar a la monja en oración, loçana,
alto cuello de garça, color fresco de grana:
desaguisado fizo quien le mandó vestir lana.
(Descripción de Doña Garoça, 1499)

La superposición de imágenes animales se cristaliza en el retrato de la cuarta serrana: Alda de la Tablada. De aspecto descomunal, Juan Ruiz ofrece una imagen monstruosa («un vestiglo», 1008b) y fantasmagórica («un fantasma», 1008c) de esta serrana, que se encuentra más próxima al mundo animal que al humano. Se trata de una mujer imponente, del tamaño de una yegua (1008d, 1010b), con cabellos y cejas de color negro como una corneja (1012b) y un tordo (1014c), orejas de burro viejo (1013a), nariz de zarapico (1013c), boca de perro alano (1014a), quijada de asno (1014b) y pescuezo en lugar de cuello (1013b). Sus tobillos son anchos como los de una vaca (1010d) y su pisada como la de un oso (1012d). En verdad, esta mujer-animal no camina sino que trota (1029a) o da zancadas (1016d).

Cada uno de estos animales encierra importantes consideraciones que parecen condensar la naturaleza pecaminosa de esta mujer (Haywood 2008:73). Pertenecientes a la familia equina, el caballo, la yegua, el asno o el burro representan los deseos exaltados, los instintos primarios, es decir, el sexo, al tratarse de animales casi siempre en celo. De hecho, a lo largo del *Libro de buen amor* la presencia de tales animales refleja la inclinación sexual o el coito.³⁸ Ya en la sabiduría popular se había forjado la imagen de montar un equino con la postura adoptada por el varón durante el coito y refranes medievales atestiguan la con-

38.– Reynal (1988: 129-33) compila toda una serie de animales que desprenden una clara carga erótica en el *LBA*. Del asno dice «Asno: persona inclinada al sexo», del burro, «símbolo de lo sexual». Aunque no recoge el caballo, si menciona «cabalgar» como sinónimo de «copular».

solidación de tal metáfora. Al mismo tiempo, el caballo y el asno son animales funerarios, que presagian la muerte (Cirlot 96, 118) y la destrucción; lo que estaría en sintonía con la ubicación del episodio de las serranas y su lectura como especie de ritual de preparación para la muerte del Carnaval y la venida de la Cuaresma. Además, examinando estas imágenes en relación con la presencia de estos animales en los *exempla* que se insertan en el *Libro de buen amor* parece que el asno, el burro, la yegua y, en menor medida, el caballo representan la pereza y la envidia (285-290).

La vaca es un símbolo de lo femenino y debido a la producción de la leche de la maternidad (Cirlot 467). Al mismo tiempo al ser un animal de montura evoca el acto sexual. El oso, por otro lado, representa el instinto más primario (léase sexual) pero también lo masculino, ponderando así la virilidad de esta serrana. Finalmente, las imágenes del zarapico y el tordo parecen evocar la oscuridad, al tratarse de aves de negro plumaje; color que dentro de la simbología folklórica y religiosa posee connotaciones diabólicas. De hecho, se trata de aves cuya naturaleza predatoria pone de manifiesto el estado salvaje de la serrana. Además, en la sabiduría popular estos pájaros son signos de mal agüero, presagiando las penurias físicas a las que se ve sometido el arcipreste.

El uso de estos animales concretos en el retrato de Alda parece evocar su naturaleza lasciva. Su tamaño yeguarizado apunta a su extremada altura. En la ciencia medieval, la estatura se correspondía con la distribución de la temperatura vital, un líquido corporal responsable en gran medida del grado de actividad o pasividad del individuo. Dado que este líquido vital era constante en el ser humano, su distribución variaba dependiendo de la altura del sujeto. Así, pues, el esparcimiento sería mayor en la persona alta, lo que explicaría la naturaleza perezosa y desidiosa de esta serrana.

El pelo abundante sugerido por el plumaje del tordo así como la voz ronca revelan el predominio humoral típico del hombre y, por tanto, su carácter masculino. En efecto, según la ciencia de la fisonomía medieval, el exceso de vello se relacionaba con la virilidad y la potencia sexual.³⁹ Además, la superstición folklórica vinculaba la fortaleza física y sexual con la presencia de pelo, como atestiguan los refranes castellanos «El hombre velloso es hombre poderoso» y «Hombre peludo haz' mucho desnudo» (Kane 4) e incluso historias bíblicas como la de Sansón y Dalila consolidaban tal asociación. La mención a la corneja revela el cabello oscuro. Los tratados de fisonomía relacionaban la pigmentación capilar con la secreción glandular. Así, mientras que el pelo cano era el producto de la ausencia del deseo sexual, el pelo moreno representaba una fuerte apetencia sexual (Kane 4). Igualmente, las orejas puntiagudas como un burro y su nariz protuberante como la del zarapico conllevan una fuerte carga sexual tanto en el terreno médico como folklórico, donde se asociaba el miembro viril con la longitud de la nariz, lo que revelaría el carácter masculino de Alda.⁴⁰

39.- Kane (4) cita el dicho latino: «Vir pilosus, aut fortis aut luxuriosus». Canet (11) apunta que debido a la composición humoral por la cual el hombre era más cálido y seco frente a la mujer, fría y húmeda, se creía que los humores malignos eran expulsados por el vello corporal en el caso del hombre y mediante la menstruación en la mujer. Si por algún desequilibrio humoral, la mujer presentaba un exceso de pelo, éste señalaba su complexión caliente y seca, como la masculina, convirtiéndola en lujuriosa.

40.- Las orejas puntiagudas, señalaban, por un lado, el carácter rústico y estólido de la persona. Vicent of Beauvais (*Spec. Nat.* xxviii, li) habla de *magnae vero ac prominentes stoliditatem et garrulitatem* y, por otro, la predisposición sexual: *Narium extremitas longa et subtilis festinationem, stultitiam ac levitatem (significat)* (xxviii, iii).

Su boca de perro y su quijada de asno recrean los rasgos de una cavidad oral enorme repleta de dientes largos que en el ámbito científico y popular se asociaban con las partes pudendas. La forma de la boca se asemeja a la vagina así como los dientes a las cavidades internas. El grosor y cortedad del cuello sugerían una personalidad fraudulenta, maliciosa y astuta al tiempo que una buena predisposición sexual.⁴¹ En una línea similar, los pies grandes como los de una osa sugieren torpeza pero también potencia sexual.

Los caracteres físicos de Alda esbozados mediante imágenes animales revelan una composición corporal con predominio del humor colérico y sanguíneo. Su inclinación sexual sugiere la influencia de Venus, pero la tez y pelo moreno al igual que su fortaleza física responden al influjo de Saturno. Además, la presencia de animales equinos y bovinos consagrados a Saturno inclinan la balanza a favor de dicho planeta.

4.5.- *La Viuda Loçana y la Dueña Devota*

Tras la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, el arcipreste vuelve a requerir los servicios de la Trotaconventos para que le busque una nueva mujer. Se trata en este caso de la «Viuda Loçana» (1315-20), que lo rechaza. No se vislumbran trazos animales en este breve episodio.

Pasado poco tiempo, el arcipreste se enamora a primera vista de otra viuda, la Dueña Devota (1321-31), a la que ve rezando en la iglesia el día de San Marcos. Tras solicitar los servicios de Trotaconventos, la viuda se entrega a otro hombre con el que termina casándose. Como en el retrato de Doña Endrina, Juan Ruiz pone de manifiesto nuevamente la problemática de la viudez en el Medioevo, al aludir a la reticencia de volver a contraer nupcias por parte de la Dueña Devota, ante el temor de que los pretendientes tan sólo quieran apoderarse de las riquezas heredadas del difunto marido. Del parlamento de Urraca surge una imagen animal que bien podría proyectarse sobre esta viuda.

Al intentar convencer a la Dueña Devota de que acepte al arcipreste, Urraca pronuncia unas palabras atribuidas a una tórtola: «Fabló la tortolilla en el regno de Rodas,/diz: «¿Non avedes pavor, vós, las mugeres todas,/de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas?»/Por ende casa la dueña con cavallero a podas» (1329). La imagen de este animal, símbolo del amor y de las relaciones amorosas, parece trasladarse al personaje de la viuda con el fin de subrayar su naturaleza amorosa y la necesidad de compañía masculina.⁴²

4.6.- *Doña Garoça, La Mora y Doña Fulana*

Aconsejado por Trotaconventos de que lo que le conviene es una monja, el objetivo se centra ahora en Doña Garoça (1332-1507), quien, tras numerosas vacilaciones, deci-

41.- En cuanto al cuello el *Secretum secretorum* (cap. xi) recoge que: «Qui vero habet collum breve valde est callidus, defraudator, astutus, et dolosus». De hecho, Catulo señalaba que después del primer encuentro sexual se producía una ligera hinchazón en el cuello y la costumbre antigua de medir los cuellos de las mujeres recién casadas para cerciorarse de su virginidad apoyan la lectura sexual (Kane 7).

42.- A propósito de este pasaje, Haywood (2008:110) comenta: «Ironically, the dove is normally associated with chaste rather than wayward widowhood, and consequently these lines are usually interpreted as a question, «Aren't you afraid (...) of deserting your first love to remarry?»

de aceptar al arcipreste. Se trata de un amor limpio y puro que concluye pronto, pues la monja muere a los dos meses.

En un retrato con resonancias al de Doña Endrina, el arcipreste vuelve a equiparar el cuello de la monja con el de una garza mientras sugiere la imagen de una oveja bajo sus vestimentas de lana: «vi estar a la monja en oración, loçana,/alto cuello de garça, color fresco de grana:/desaguisado fizo quien le mandó vestir lana» (1499bcd). Nuevamente Juan Ruiz se adhiere a los cánones retóricos de la *descriptio puellae* presentando a una mujer hermosa, de tez blanca, mejillas sonrosadas («grana») y cuello estilizado como el de una garza. Como se comentó con anterioridad, bajo esta ave subyace la idea de la fecundidad y la procreación. La imagen de la oveja, por otro lado, se obtiene mediante el empleo metonímico de sus vestimentas de lana. Nuevamente, aparece el juego bisémico oveja-pastor en el sentido literal y religioso, pero al referirse aquí a una monja adquiere un cariz aún más fuerte, al tratarse de una mujer perteneciente a la jerarquía eclesiástica como el arcipreste. De hecho, el mismo nombre de la monja, que en árabe significa «desposada con Dios», parece revelar el contexto histórico y el problema de la barraganería de trasfondo que parece ser uno de los pilares del *Libro de buen amor*.⁴³

Para mitigar el dolor del arcipreste tras la muerte de la monja, la Trotaconventos le busca una mora que también le rechaza (1508-1512). En este escueto retrato no se ve pincelada alguna de rasgo animal. Acto seguido acontece la muerte de Urraca y entrando la primavera el arcipreste busca nuevo alcahuete. Se trata en este caso de un hombre medianero llamado Hurón, cuyo nombre animal da pie a la imagen de la mujer en la guisa de conejo. Los paralelismos con el alcahuete Ferrand Garçía son claros. Si aquél era tildado de «perro conejero» (120c), el nombre de Hurón ya apunta al animal que se emplea en la caza de conejos, a los que persigue incluso dentro de las madrigueras. Como señala Blecua (420) se forja la imagen de la mujer como conejo, con la carga erótica asociada a este animal al que, como se ha visto, se identifica con los órganos sexuales femeninos.

Aparte de la imagen del conejo, esta Doña Fulana aparece asociada a un nuevo animal por medio del empleo sutil del término «coyunda»: «Díxele:«Hurón amigo, búscame nueva funda»./«A la fe», diz, «buscaré aunque el mundo se funda,/e yo vos la traheré sin ninguna varahunda,/que a las vezes mal perro roye buena coyunda». (1623). Este vocablo hace referencia a la correa con la que se uncen los animales, especialmente los bueyes y las yeguas, pero también a la unión conyugal.⁴⁴ Parece obvio que tras el análisis de los retratos femeninos en los que las mujeres aparecen bajo la guisa de vacas y yeguas Juan Ruiz estuviera sugiriendo aquí la imagen de la mujer como un animal de carga, evocándose de este modo la metáfora visual del coito como acto de montura.

43.- Pérez López, José Luis (2008). «Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el archivo y biblioteca de la catedral de Toledo» ofrece el sustrato histórico-religioso para entender el problema de la prohibición de la barraganería entre los prelados de la iglesia en la época de Juan Ruiz.

44.- En el *Diccionario de María Moliner* se recoge que en sentido etimológico el vocablo «coyunda» es de origen animal: 1) Correa o sogas con que se uncen los bueyes al yugo mientras que su uso figurativo se aplica a 2) unión matrimonial.

5.- Conclusión. Mujeres y hombres: todos animales

A lo largo del *Libro de buen amor* los personajes femeninos aparecen identificados explícita o implícitamente con diversas bestias como garzas, gatos, conejos, ovejas, vacas, caballos o cigüeñas. Tal animalización parece recalcar el lado instintivo de la mujer que, dentro del esquema conceptual de la gran cadena del ser, se encuentra más cercana al mundo animal que a la especie humana. Se confirmaría así la visión religiosa que estigmatizaba al sexo femenino por su culpa con el deseo carnal y el pecado original. De hecho, la Iglesia consideraba a la mujer más animal que al hombre, es decir, más material e inmersa en lo físico y de ahí el paulatino ostracismo al que se vio sometido el género femenino no sólo en el ámbito eclesiástico sino también social.

A pesar de su condición de arcipreste, Juan Ruiz deja translucir en el *Libro de buen amor* un pensamiento moderno y avanzado para su época en lo concerniente al género femenino, ya que no sólo se presenta a la mujer guiada por el instinto sexual relacionado con los animales, sino que también el hombre comparte de esta naturaleza dual. De nuevo, unas leves pinceladas en el retrato del arcipreste dejan entrever rasgos animales esbozados en las descripciones femeninas. Así, Urraca describe al arcipreste como «pescoçudo» (1485c), es decir, portador de un pescuezo de animal, frente al cuello de los humanos, haciéndole partícipe de un rasgo animal presente en el retrato de las serranas. Del mismo modo, sus andares evocan los de un pavo real: «el su andar enfiesto, bien como de pavón» (1486b) y en sus repetidas aventuras amorosas el arcipreste se transmuta en diversas especies animales: se convierte en un «can» (954d) a manos de la Chata gatuna y hasta llega a «barruntar» (968a), su encuentro con Gadea le metamorfosea en un asustadizo e indefenso «cigüeñino» (978d) y el alcahuete Ferrand García le hace «rumiar» (118c).

Juan Ruiz parece concebir al ser humano con una naturaleza dual que se mueve entre el plano instintivo o animal y el racional o humano. Su concepción del amor como inherente a la naturaleza animal y humana parece reflejar un pensamiento naturalista y aristotélico que se fragua en las aulas universitarias durante el Medioevo (Cátedra 12). La necesidad de compañía propia de la especie animal se iguala con el género humano, pues como dice Juan Ruiz citando a Aristóteles:

Que diz verdat el sabio claram[e] se te prueba:
omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva
quieren segund natura conpañã siempre nueva,
e quanto más el omne que toda cosa que s mueva. (73)

Tanto hombre como mujer en cuanto que comparten de la naturaleza de las bestias han de gozar sexualmente. Éste parece ser el mensaje del arcipreste, que, por su condición religiosa, al estársele vetado el amor por la ley del celibato regulado por el Concilio Nacional de Valladolid en 1322, parece estar sufriendo en sus propias carnes el cilicio de la abstinencia sexual y de ahí que se apoye en leyes naturales y en competentes autoridades de peso para recalcar la necesidad de toda especie de amar.⁴⁵

45.- Pérez López (2008:10) señala el problema histórico de la barraganería ya que en la Edad Media aunque la Iglesia había rechazado el matrimonio para los miembros de la jerarquía eclesiástica, la barraganería de los clérigos estaba ampliamente aceptada e incluso amparada por el poder real. Con el IV Concilio de Letrán se produce un cambio interno en la iglesia y se adoptan duras medidas contra la barraganería, que pasa a denominarse «concupinato». Se excomulga a las

El arcipreste ensalza un amor que poco tiene que ver con la visión idealizada de la tradición platónica, caballeresca, cortés, o religiosa, sino un amor en su dimensión más natural y carnal. Se busca un amor físico que causa alegría y placer y de ahí que sus mujeres sean representadas mediante imágenes animales.

Además, desde un punto de vista retórico la imaginería animal refuerza la pervivencia del mensaje en la memoria y ensalza las cualidades instintivas al entroncar con las disciplinas científicas que forman la base del retrato medieval. Mediante las imágenes animales se sienta la tesis de la necesidad que todo individuo tiene de amar y ser amado, incluso los clérigos. En este sentido, el *Libro de buen amor* encierra un mensaje universal que trasciende las fronteras espaciales y temporales al tratarse de un canto pleno al amor entre hombres y mujeres.

concubinas, antiguas barraganas, y a los hijos de éstas con los clérigos, llegándolos a privar de la herencia. En 1322 con el Concilio Nacional de Valladolid bajo el dominico Fray Guillermo de Godin se regula el concubinato en la península endureciéndose las medidas contras los clérigos.

Bibliografía

- AGUADO, José. *Vocabulario sobre Juan Ruiz*. Madrid: 1929.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé. *La educación en la hispania antigua*. Madrid: Ediciones SM, 1992.
- BAXTER, Ron. *Bestiaries and their users in the Middle Ages*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.
- BERNHEIMER, Richard. *Wild Men in the Middle Ages*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1952.
- BILDHAUER, Bettina y Robert Mills. *The Monstruous Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- BIRK, Linda. *Feminism, Animals and Science*. Philadelphia: Open University Press, 1994.
- BLECUA, Alberto, ed. *Libro de buen amor*. Madrid: Cátedra, 2008.
- BURKE, James F. «Juan Ruiz, the Serranas, and the rites of Spring». *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 5.1 (Spring 1975): 13-35.
- CÁNDANO, Graciela. «Los móviles de los engaños femeninos en algunos *exempla*». Eds. Concepción Company, Aurelio González y Lilliam von der Walde Moheno. *Discursos y representaciones en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- CANET, José Luis. «La mujer venenosa en la época medieval». <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html>.
- CÁTEDRA, Pedro. *Amor y pedagogía en la Edad Media*. Salamanca: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1989.
- CHAMIZO, Pedro y Francisco Sánchez. *Lo que nunca se aprendió en clase. Eufemismos y disfemismos en el lenguaje erótico inglés*. Granada: Comares, 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- CLARK, Willene B. y Meradith T. McMunn. *Beasts and Birds of the Middle Ages*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1989.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Editorial Gredos, 1980-1991.
- CORREAS, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- CRUZ CRUZ, Juan. «¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer». *Anuario Filosófico* 26 (1993): 513-540.
- CURRY, Walter Clyde. *Chaucer and the mediaeval sciences*. New York: Barnes & Nobles, 1960.
- DAGENAIS, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture*. Princeton: Princeton UP, 1995.
- DEVOTO, Daniel. «Troyo-Troya». *Boletín de la Real Academia Española* 52 (1972): 319-32.
- DEYERMOND, Alan. «El hombre salvaje en la ficción sentimental» Ed. A. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: UNAM, 1993, pp. 17-42.
- . «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*». Ed. Gybbon-Monypenny. *Libro de Buen Amor Studies*. Londres: Támesis: 1973, pp. 53-78.
- . *Historia de la literatura española* 1. *La Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1994
- DICCIONARIO de la Real Academia Española <www.rae.es>.
- DUNN, Peter. «De las figuras del arçipreste». *Libro de Buen Amor Studies*. Ed. Gybbon-Monypenny. Londres: Támesis: 1973, pp. 79-93.
- GARCÍA GUAL, C. *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII-IV*. Madrid: Alianza, 1983.
- GERLI, Michael E. «La 'Religión del Amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV». *Hispanic Review* 49.1 *Williams Memorial Issue* (Winter 1981): 65-86.

- GIORDANO, Oronzo. *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos, 1983.
- GRACE, Lee Ann. «Multiple Symbolism in the *Libro de Buen Amor*: The Erotic in the Forces of Don Carnal». *Hispanic Review* 43.4 (Autumn 1975): 371-80.
- GYBBON-MONYPENNY, Gerald B., ed. *Libro de Buen Amor Studies*. London: Tamesis Book Limited, 1970.
- HART, Thomas. *La alegoría en el Libro de Buen Amor*. Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- HAYWOOD, Louise M. «El cuerpo grotesco en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz» en *Juan Ruiz Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*. Ed. Bienvenido Morros y Fransisco Toro Ceballos. Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes (España), 2006-2007. http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/>
- . *Sex, scandal and sermon in fourteenth-century Spain. Juan Ruiz's Libro de Buen Amor*. New York: MacMillan, 2008.
- HULME, Frederick Edward. *The History Principles and Practice of Symbolism in Christian Art*. California: Sonnenschein, 1892.
- JOSET, Jacques. *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*. Madrid: Cátedra, 1988.
- . «El pensamiento de Juan Ruiz». Conferencia plenaria. Centro Virtual Cervantes de España <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/joset.htm>.
- KANE, Elisha K. «The Personal Appearance of Juan Ruiz». *Modern Language Notes* 45.2 (Feb. 1930): 103-109.
- KNORST, Irene Judith. «The Element of Temptation in the *Libro de Buen Amor*». *Hispania* 64.1 (March 1981): 53-59.
- LAKOFF, George and Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago/London: Chicago University Press, 1980.
- LEACH, Maria, ed. *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. New York: Funk & Wagnalls Company, 1949.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Dos obras españolas: el «Libro de Buen Amor» y «La Celestina»*. Buenos Aires: Ediciones de Eudeba, 1966.
- . *Juan Ruiz. Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
- LÓPEZ BARALT, Luce y Francisco Márquez Villanueva, eds. *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*. México: El Colegio de México, 1995.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, ed. *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad hasta nuestros días: actas del II congreso internacional*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1997.
- LÓPEZ IRIARTE, Margarita. *El retrato literario*. Pamplona: Eunsa, 2004.
- LOVEJOY, Arthur. *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1974.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa. «Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias y textos persuasivos». *Cuadernos de filología italiana* 8 (2001): 79-98.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa. «'Donosas' y 'plazentera'. Las mujeres en el *Libro de Buen Amor*». Eds. Concepción Company, Aurelio Gonzales y Lilliam von der Walde Moheno. *Discursos y representaciones en la Edad Media*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp.439-449.
- MIRRER, Louise. «Observaciones sobre la viuda medieval en la literatura (*Libro de Buen Amor*) y en la Historia». Asociación Internacional de Hispanistas: Actas. Irvine: University of California Press, 1994, pp. 9-15.
- MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 1966-1967.

- MORRÁS, María, «Notes on the Images of the Book of Good Love», *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. 18.5 (1987). <<http://repositories.cdlib.org/cmrs/comitatus/vol18/iss1/art5>>.
- ORNSTEIN, Jacob. «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana». *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941): 219-32.
- PÉREZ LÓPEZ, Jose Luis. «Investigaciones sobre el *Libro de buen amor* en el archivo y biblioteca de la catedral de Toledo». *Actas sobre el LBA Instituto Cervantes Instituto Cervantes 2008* <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/perez.htm>.
- PÉREZ ROMERO, Carmen. «Poligénesis temática de la 'Dark Woman': notas para un estudio». *Estudios ingleses de la Universidad Complutense* 2 (1994): 247-262.
- PHILLIPS, Gail. *The Imagery of the «Libro de Buen Amor»*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.
- REYNAL, Vicente. *El lenguaje erótico medieval a través del arcipreste de Hita*. Madrid: Colección Nova Scholar, 1988.
- RICHARDSON, Henry B. *An Etymological Vocabulary to the Libro de Buen Amor of Juan Ruiz*. New Haven: Yale University Press, 1930.
- RICO, Francisco. «La función del Arcipreste». *Actas sobre el LBA Instituto Cervantes Instituto Cervantes 2008* <http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/rico.htm>.
- ROWLAND, Beryl. «The Art of Memory and the Bestiary». Eds. Willene B. y Meradith T. McMunn. *Beasts and Birds of the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1989, pp. 12-25.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Mensaje simbólico del arte medieval*. Madrid: Encuentro, 1994.
- STEELE, Robert, ed. *Three Prose Versions of the Secreta secretorum*. London: Kegan & Paul, 1898.
- SOMMER, Elyse and Dorrie Weiss. *Metaphors dictionary*. Washington: Visible Ink Press, 1996.
- SPITZER, Leo. «Escoté la meryenda e partíme d'algueva», *Hispanic Review* 24 (1956): 54- 69.
- TATE, Robert. «Adventures in the Sierra». Ed. Gybbon-Monypenny. *Libro de Buen Amor Studies*. London: Támesis, 1969, pp. 219-29.
- VASVÁRI, Louise O. «La semiología de la connotación. Lectura polisémica de 'Cruz cruzada panadera'». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33 (1983): 299-324.
- WALKER, Roger. «'Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa': Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*». *LBA Studies*. Ed. GB Gybbon-Monypenny. Londres: Támesis, 1970, pp. 231-52.
- WALSH, John K. «The imagery of the *Libro de Buen Amor* by Gail Phillips». *Hispanic Review* 54.4 (Autumn 1986): 465-68.
- WHITE, Peter A. *Psychological Metaphysics*. New York: Routledge, 1993.
- ZAHAREAS, Anthony. *The art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita*. Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.
- . «Structure and ideology in the *Libro de buen amor*». *La Corónica* 7 (1978-1979): 92-104.
- ZANKER, P. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

