

LA INFLUENCIA DE OVIDIO  
EN EL «LIBRO DE BUEN AMOR»

MIREIA VALENTÍN PERELLÓ

Trabajo Final del Grado en Lengua y Literatura Españolas  
tutorizado por el Dr. Rafael Ramos

Universitat de Girona  
2013

## *ÍNDICE*

1.- Introducción.....	pp. 3-5
2.- Ovidio en Roma y en el exilio.....	pp. 6-16
3.- Ovidio en la Edad Media.....	pp. 17-28
4.- Ovidio y Juan Ruiz.....	pp. 29-45
5.- Bibliografía.....	pp. 46-48

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de estas páginas me dispongo a rastrear, a grandes rasgos, la influencia de Ovidio desde la Roma del imperio hasta la Edad Media. El punto de partida se sitúa en la publicación del *Ars amatoria* y el destino es Juan Ruiz y su *Libro de buen amor*. No se trató de un camino en línea recta, del punto *A* al *B*, sino que fue, esencialmente, una evolución, porque, como trataré de demostrar, el Ovidio que llegó a Juan Ruiz era un Ovidio deformado, en ocasiones falsificado. Entre el punto *A* y el punto *B* había un variado abanico de alternativas ovidianas que ponían de manifiesto el enorme éxito de las obras del poeta latino, en especial de sus obras amorosas: *Amores*, *Ars amatoria* y *Remedia amoris*. De ese éxito brotaron diferentes manifestaciones de Ovidio: las vidas medievales del autor, el *Pamphilus*, el *De Vetula*... que fueron, en gran medida, las que recogió el Arcipreste para su obra. Eso no significaba que Juan Ruiz no conociera al Ovidio real, puesto que parece demostrable que pudo acceder directamente a él, pero junto a ese Ovidio real se encontró con los apócrifos y las leyendas sobre el autor que había forjado la Edad Media.

La monografía está dividida en tres bloques distintos. En el primero, centrado en la figura de Ovidio, describo cómo fue la vida del poeta en Roma y en el exilio, y analizo también sus obras más importantes, centrándome sobre todo en las que fueron decisivas para la gestación, siglos más tarde, del *Libro de buen amor*. Después examino el desarrollo de las obras y la influencia de Ovidio a través de las vidas medievales y las comedias elegíacas que se le atribuyeron falsamente. Finalmente, me centro en la figura del Arcipreste y su obra el *Libro de buen amor*. El objetivo fundamental, como digo, es rastrear la influencia de Ovidio sobre esta última obra.

Una vez terminado el trabajo me doy cuenta de todo lo que he aprendido sobre este tema. Es bastante probable que escogiera el tema del trabajo prácticamente a ciegas, sin saber exactamente qué me deparaba. De entrada, me fascinaba la literatura clásica, y en especial Ovidio, por su vida tempestuosa y el misterio de su exilio, que se reflejaban en su obra. Por otro lado, la literatura medieval siempre me

había atraído por el cambio de mentalidad que supone enfrentarse a un texto de la Edad Media. Cuando de pronto un día, en clase de literatura medieval, vi que podía relacionar de manera tan estrecha a Ovidio con el *Libro de buen amor*, lo tuve claro y decidí que me dedicaría al estudio de esa relación literaria los próximos meses.

He tratado no perder de vista el objetivo del trabajo, que era poner de manifiesto la influencia que ejerció Ovidio, tanto a través de sus obras clásicas como de sus falsas atribuciones medievales. En ocasiones, he omitido información muy interesante relacionada con el *Libro de buen amor*, porque se alejaba de mi propósito. Uno de los trabajos que más me ha inspirado es el de Francisco Rico [1967], precisamente por su clara conclusión, que destacaré como colofón de esta reflexión: el *Libro de buen amor* y las ficticias autobiografías amorosas medievales coincidían en que, entre otros aspectos, narraban las experiencias personales de los protagonistas, pero no estaban desligadas, sino que se conectaban con otros géneros, como las fábulas, los refranes o las citas bíblicas y eruditas. En varias de estas obras aparecía con personalidad propia, distinta de los esbozos anteriores, un personaje nuevo, la alcahueta. Los protagonistas, asimismo, vivían unas aventuras similares, y también compartían algunos motivos concretos, como el retrato ideal de la dama. Las tramas se situaban en ambientes aburguesados, por lo que la mentalidad de unos y otros no resultaba ser tan distinta. Todas estas coincidencias no podían explicarse si no era a través de la dependencia del *Libro de buen amor* de las autobiografías amorosas medievales. El resto de coincidencias venían dadas por la tradición común entre ellas, que tenía su base en Ovidio. Este género autobiográfico permitió a Juan Ruiz crear un texto aleccionador sobre unas experiencias reales o ficticias que vivía un mismo personaje, que en ocasiones se mostraba como un payaso o juglar, del que el público debía reírse para aprender de sus errores. A pesar de las intenciones de algún crítico de situar la tradición del *Libro de buen amor* lejos de la literatura occidental, debemos atender a la influencia occidental, latina y cristiana sobre Juan Ruiz.

He utilizado diferentes ediciones para las referencias a lo largo del trabajo. Para citar el *Libro de buen amor* he seguido la edición de Blecua [2008]; para el *Pamphilus*, de la Rubio y González Rolán [1977]; y para los *Amores y Ars amatoria* de Ovidio he seguido a González Iglesias [2009] en la traducción, mientras que para el texto original he utilizado la edición recogida en el siguiente enlace web:

<http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>. Para las *Tristes*, he utilizado la versión de André [1987].

Realizar este trabajo ha sido algo nuevo para mí dado que los trabajos académicos realizados a lo largo del grado resultaban cortos en comparación con este. He utilizado mucha bibliografía dado que no se trata de un trabajo creativo, sino de un compendio de lo que la crítica ha recogido sobre este tema durante largo tiempo.

## 1.- OVIDIO EN ROMA Y EN EL EXILIO

Ovidio fue el poeta elegíaco latino por excelencia. Cantó sus amores en Roma y también sus penas en el exilio. Fue un personaje totalmente escindido, partido en dos a raíz de que el emperador decidiera relegarle a Tomis, en el confín del mundo civilizado. Fue en ese aspecto que la producción literaria de Ovidio se convirtió en un auténtico reflejo de su vida, ya que las obras escritas en Roma y las escritas en Tomis ni siquiera parecían del mismo autor. La influencia que ejerció Ovidio sobre la literatura occidental es importantísima, puesto que casi todo lo que sabemos del amor, en lo que a la literatura se refiere, se lo debemos a él y a su magna obra. Sin ninguna duda, Ovidio dejó al mundo «la duda de su aciaga suerte y el placer de su poesía»<sup>1</sup>.

Se llamaba Publio Ovidio Nasón: Publio seguramente, por su padre, y Nasón, el *cognomen*, muy probablemente, se refería a su rostro narigudo. Ovidio nació en Sulmona en marzo del 43 a. C.<sup>2</sup>. Se casó tres veces: la primera esposa fue repudiada porque le obligaron a casarse con ella; la segunda fue quien le dio su única hija; y hubo una tercera, la única a quien Ovidio amó de verdad, que era familiar de Livia, la esposa de Augusto, por lo que estaba políticamente emparentado con la familia del emperador. Poco recogieron los comentaristas medievales sobre sus matrimonios, divorcios y su hija: deducimos que o poco les llegó o poca importancia le dieron. Parecía bastante plausible la segunda opción puesto que el momento de la vida del poeta que más interés tuvo entonces (y tiene hoy) fue el del exilio. La muerte de Ovidio se presentaba, en la Edad Media, como un misterio interesantísimo, y varios comentaristas del siglo XIV daban por cierto el rumor de la repatriación de los restos de Ovidio.

Para situar su nacimiento en un contexto histórico global, cabe mencionar que ese mismo año fue testigo de la muerte del padre de la oratoria, Cicerón, a causa de

---

<sup>1</sup> J.A. González Iglesias [2009, p. 10].

<sup>2</sup> En *Tristes* IV, 10, Ovidio fechó su nacimiento durante las fiestas en honor a Minerva, que se iniciaban el 19 de marzo y duraban cinco días.

un complot político; también, el año anterior, el 44 a. C, fue Julio César quien perdió la vida. Con Ovidio se acabó el período republicano y nació también una nueva era, la de la *pax romana*, o *pax augusta*. Ésa Roma fue la que nuestro poeta cantó, y años más tarde perdió.

Ovidio descendía de una familia de la nobleza ecuestre y, de algún modo, estaba destinado a ser un personaje público, por lo que fue enviado a Roma para recibir una sólida educación retórica. Como decimos, los deseos familiares para Ovidio eran que ejerciese la abogacía y funciones públicas; sin embargo, nuestro poeta decidió dedicarse precisamente a la poesía<sup>3</sup>. Viajó a Atenas, Asia Menor y Sicilia, pero fue su viaje a Grecia el que marcó más decisivamente su vida y su obra, puesto que en Atenas retomó el vínculo que existía entre la literatura griega y la romana, y a lo largo de su obra, tuvo siempre en cuenta la referencia de la Grecia arcaica.

Durante su época de juventud escribió distintas obras que, sin saberlo, marcarían el resto de su vida. Los poetas que le influyeron fueron Virgilio, Propertio y Horacio, entre otros, y su formación literaria se acabó de forjar con la participación en recitales poéticos. Pronto ingresó en los círculos literarios de la época, protegido por Mesala Corvino, el mecenas de los poetas elegíacos.

En otoño del octavo año de nuestra era Augusto tomó la decisión —no se sabe si meditada con anterioridad o fruto de un arranque de cólera— de enviar al exilio a nuestro poeta. Ovidio y su obra eran un solo ser, de manera que el castigo del emperador fue tanto para el poeta como para sus obras: por un lado, el *Ars amatoria* fue retirado de todas las bibliotecas de la urbe; por el otro, el sulmonés fue despojado de la tierra que amaba<sup>4</sup>. Augusto no quiso un exilio benigno para Ovidio, y por eso decidió enviarlo a un lugar que no recordara para nada a Roma, que, en definitiva, no fuera Roma, porque fue «l'éloignement plus que l'isolement qui fait la singularité de sa peine»<sup>5</sup> y lo que, a la larga, alimentaría su imagen mítica de poeta desterrado. Tomis era la actual Constanza, hoy una ciudad relativamente grande en la costa de Rumanía, pero dos mil años atrás era una ciudad fronteriza y, como tal, era insegura

---

<sup>3</sup> «*Quidquid tentabam dicere, versus erat*», “Y era verso al final cuanto intentaba escribir” (*Tristes*, IV, 10).

<sup>4</sup> Ovidio fue exiliado a Tomis, aunque no perdió ni sus bienes ni sus derechos de ciudadano romano.

<sup>5</sup> J. André [1987, p. 17].

y peligrosa. Todo el territorio era un enclave militar, vinculado administrativamente a la provincia de Macedonia. En efecto, Tomis no recordaba a Roma de ninguna manera.

Pero, aún ahora, los motivos por los cuales Ovidio fue enviado al exilio son un misterio. El que parece tener más fuerza y consistencia es que escribiera el *Ars amatoria*. Ciertamente es que tanto el *Ars amatoria* como su antídoto literario, el *Remedia amoris*, fueron textos que transgredían la tradición literaria y la moral de la época. Sobre todo en el *Ars amatoria*, Ovidio proponía un amor, si se me permite la expresión, muy moderno: que desvinculaba las relaciones amorosas y sexuales del matrimonio. Se trataba, por tanto, de un amor desligado del deseo de procreación y destinado al goce de los sentidos. Y aunque el poeta dejaba claro (o lo intentaba) que en ningún momento del texto se dirigía a las matronas romanas<sup>6</sup>, también advertía de que el poder del amor iba más allá de los límites impuestos por las leyes. En cierta medida, el texto insinuaba una defensa del amor adúltero o, por lo menos, fuera del matrimonio. Por tanto, estaba claro que contenía algo que no encajaba con la sociedad de su época y mucho menos con la *Lex Iulia de adulteriis*, la política social que Augusto trataba de implantar en el imperio sobre la prohibición del adulterio y el deber de contraer matrimonio.

Hay que destacar, sin embargo, que de aceptarse esta explicación las fechas no cuadran (o por lo menos, no nos cuadran ahora, dos mil años después). El *Ars amatoria* se compuso y se publicó entre el año 1 a. C. y el 2 d. C. Si realmente esta obra fue el motivo de la ira de Augusto, no termina de entenderse que esperara nueve años para castigar a su autor. Jacques André, en su edición de «Les belles lettres» [1987, pp. 10-16] proponía varias hipótesis sobre los motivos que pudo manejar el emperador para tomar su decisión. La primera hipótesis proponía que Ovidio fue amante de la hija de Augusto, Julia —al menos, así lo afirmaba Sidonio Apolinar: «Y tú, galante Ovidio, conocido por tus poemas voluptuosos, exiliado a Tomis, tiempo atrás sometido a la hija de César que nombras falsamente Corina»<sup>7</sup>—. Muchos

---

<sup>6</sup> «*Esta procul, vittae tenues, insigne pudoris, / Quaeque tegis medios, instita longa, pedes*». “Manteneos lejos / finas cintas, insignia del pudor, / también tú, larga banda que cubres medio pie” (*Ars amatoria* vv. 31-33). Con «finas cintas» se refería a las mujeres libres vírgenes, y con «larga banda» a las mujeres casadas: a ellas no se dirigía Ovidio en este texto, aunque demostraba que sí las tenía en cuenta.

<sup>7</sup> «*Et te carmina per libidinosa / Notum, Naso tener, Tomosque missum, / Quondam Caesareae nimis puellae / Ficto nomine subditum Corinnae?*» (*Carmina*, 23, vv. 158-161).

críticos apoyaban la identificación de Julia con Corina, de manera que fueron los *Amores*, y no el *Ars amatoria*, los que suscitaron la cólera de Augusto. Según una segunda hipótesis, Ovidio fue cómplice de Julia la joven, nieta de Augusto, para que ésta llevara a cabo una aventura con uno de sus amantes. Por eso Julia también fue destinada al exilio, a las islas Tremiti. En tercer lugar, se barajaba la hipótesis de que Ovidio pudo colaborar en alguna artimaña política de Agripa Póstumo, nieto de Augusto. La ociosa vida de Agripa hizo que Augusto le desheredara y le deportara a la isla de Planasia el 7 d. C, y parece que Ovidio intentó ayudarle en algún momento, por lo que fue contemplado, en consecuencia, como un enemigo del régimen. La cuarta posibilidad contemplada es que Ovidio asistió a una ceremonia religiosa prohibida por aquel entonces, que la crítica identificó con el culto a Isis, ya que Augusto no quería que los dioses egipcios fueran aceptados en el Olimpo romano. Una quinta conjetura sugería que Ovidio pudo frecuentar algún centro de oposición al régimen de Augusto, lo que pudo provocar la ira del emperador, cosa que sin duda parece lo más plausible. Según una sexta hipótesis, nuestro poeta asistió a una experiencia de adivinación en la que se desvelaron algunos secretos de naturaleza política.

André, después de haber cotejado todas las hipótesis, se limitaba a dar por buenas dos opciones: una, que Ovidio asistió, de forma accidental, a una reunión contraria a la opinión de Augusto, como la posible afiliación a un círculo de oposición al régimen de tendencia neopitagórica; y/o dos, que fue «témoin involontaire d'un spectacle peut-être d'ordre plus politique que privé»<sup>8</sup>, de ahí que Ovidio usara la palabra *error* para designar una acción involuntaria<sup>9</sup>. En resumen, un escándalo de naturaleza política o erótica truncó la vida de Ovidio en dos. No obstante, las causas del exilio, en la Edad Media, se reducían a tres: la primera, que mantuvo relaciones adúlteras con la esposa de Augusto; la segunda, que fue testigo de algo que Augusto quería mantener en secreto; y la tercera, que era un poeta de costumbres morales reprobables, como demostraba su *Ars amatoria*, lo que fue el pretexto perfecto para relegar a Tomis a nuestro poeta<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> J. André [1987, p. 16].

<sup>9</sup> «*Pediderint cum me duo crimina: carmen et error*». “Dos faltas me perdieron: una poesía y un error” (*Tristes*, II, v. 207). Del *error*, Ovidio decidió no hablar, para no reabrir las heridas de César; del *carmen*, decía que le acusaban de enseñar vergüenzas impúdicas en un poema.

El edicto imperial de destierro se fechó en el año 8 d. C., y la salida de Roma con aquella «*tristissima noctis imago*»<sup>11</sup> para después del 10 de noviembre. Llegó al Adriático en diciembre del mismo año y no alcanzó Tomis hasta finales de invierno del año noveno. Ciertamente es que Augusto no tuvo en cuenta las condiciones climáticas en las que el condenado tuvo que realizar el viaje, aunque tampoco tendría mucho sentido que las tuviera. Ovidio trató por todos los medios que sus allegados en Roma intercediesen por él y trataran de ablandar el parecer del emperador para que revocase su castigo, aunque el intento nunca funcionó. No tuvo éxito ni después de la muerte de Augusto: el emperador murió en agosto del 14 y fue sucedido por Tiberio. Pues bien, a Ovidio le llegó la noticia de la muerte de Augusto hacia noviembre-diciembre del mismo año, y aunque también pidió clemencia a Tiberio, de nada le sirvió. Ovidio jamás se adaptó a vivir en el confín del mundo: le desagradaba el territorio, el clima, la gente... Pero allí tuvo que morir, el año 17, sin conseguir el perdón del emperador.

La producción literaria de nuestro poeta se inició, como apuntaba al principio, con recitales poéticos y a partir de la influencia de Virgilio, Horacio y Propertio. En esa primera época de juventud podemos situar obras como las *Heroidas*, los *Amores*, el *Ars amatoria*, el *Remedia amoris* o los *Medicamina faciei feminae*. Su primera obra fueron los *Amores*, que alrededor del 20 a. C. estarían formados por cinco libros, aunque quedaron reducidos a tres en su publicación en el 15 a. C. Se trataba de un poemario amoroso, con algunos poemas dedicados a Corina (aparecía en doce de las cincuenta y una composiciones), en las que el amor y las experiencias vividas del poeta se convertían en un exquisito pretexto para hacer poesía. La crítica no consiguió identificar a Corina, puesto que bajo su nombre, seguramente podíamos abrazar a muchas mujeres, puede que conocidas por Ovidio, o puede que, simplemente, Corina materializara el ideal amoroso (el amor platónico) del sulmonés. Los *Amores* fueron su obra más puramente elegíaca, teniendo en cuenta la temática amorosa y el metro, que era el dístico elegíaco<sup>12</sup>. El hecho de que el autor abocara sus experiencias vitales en los *Amores* los convertía de algún modo en una

---

<sup>10</sup> Lejos de parecer tres opciones desacertadas, tuvieron una gran vigencia durante la Edad Media, el humanismo y hasta la Ilustración.

<sup>11</sup> *Tristes* I, 3.

<sup>12</sup> La poesía elegíaca romana era de contenido amoroso (sentimental o sensual) y se componía en dísticos elegíacos (versos formados por un hexámetro y un pentámetro).

autobiografía amorosa: su contenido poético podía no ser verdadero, pero sí verosímil, y eso es lo que permitía contemplarlos como una biografía literaria. En palabras de González Iglesias [2012, p. 37]: «Los *Amores* son un modelo de autobiografía ideal (literaria) que dotan a Ovidio de un *yo* amoroso y poético con suficiente entidad como para escribir después un tratado real sobre el amor». Mencioné anteriormente que Ovidio cantaba un amor bastante moderno, en el que la sexualidad se concebía como un acto lúdico orientado al placer (como mostraba el poema I, 5 de los *Amores*, en el que Ovidio y Corina tenían un encuentro sexual a mediodía), y no a la reproducción dentro del matrimonio. Por tanto, si Ovidio se dirigía a las matronas romanas (que, aunque dijera que no, lo hacía) incitaba al adulterio, y sobre todo al adulterio en un matrimonio que no se basaba en el amor, sino en beneficiar los intereses de la familia y en parámetros económicos. Por eso, el amor y el placer de las relaciones sexuales orientadas siempre al juego debían buscarse fuera el ámbito conyugal. Los *Amores* se copiaron manuscritamente en un códice «Sine Titulo». Los motivos pueden ser diversos: hubo quien interpretó el «Sine Titulo» como «sin ansias de fama», puesto que los poemas de *Amores* fueron compuestos para el goce privado. Hubo quien creyó también que Ovidio pudo temer el escarnio de sus rivales, dado que era su primera obra. Otra opción era que los admiradores de la poesía ovidiana eliminaron el título de la obra para que burlase la caza y captura que Augusto llevó a cabo por todas las bibliotecas de Roma a causa del *Ars amatoria*.

En las *Heroidas*, Ovidio siguió cultivando la poesía amorosa, pero esta vez, desde la perspectiva epistolar. Se trataba de composiciones epistolares que algunas heroínas clásicas de diferentes ciclos míticos dirigían a sus amados ausentes (como Penélope a Ulises, Dido a Eneas, Ariadna a Teseo o Medea a Jasón, entre las más conocidas). En esta obra, nuestro poeta manejaba la elegía desde la óptica de la queja, del lamento por la ausencia y el dolor. Gracias a las *Heroidas*, Ovidio empezó a vislumbrarse como el maestro de amor, puesto que esta obra fue una referencia básica durante la Edad Media y el Renacimiento para la composición de cartas de amor.

Pero la trilogía que más nos interesa para el sujeto de este estudio era la que formaban *Ars amatoria*, *Remedia amoris* y *Medicamina faciei feminae*. Con estas tres obras introdujo el didactismo en la elegía. El *Ars* se alzó como la pieza básica y principal, mientras que los *Remedia* constituían el revés de la moneda de la primera,

el antídoto para el amor, y los *Medicamina* formaban, por su parte, el epílogo de la trilogía.

A finales del año 1 a. C., Ovidio redactó y publicó el *Ars amatoria* (o *Ars Amandi*). Esta obra era un tratado de amor compuesto por tres libros: los dos primeros, destinados a los hombres, tenían como fines respectivos conquistar y mantener el amor de las muchachas; el tercero, dedicado a las mujeres, era de la misma temática. Corrieron ríos de tinta sobre la cronología de esta obra: parecía evidente (al menos ahora, aunque no lo fuera tiempo atrás) que los *Amores* fueron previos al *Ars amatoria*, puesto que sin las experiencias y el recorrido amoroso que formaban los *Amores* resultaba inconcebible que naciera un tratado sobre el amor. En esta obra, y también en las dos que vinieron poco después (el *Remedia amoris* y los *Medicamina faciei feminae*), Ovidio armonizó la materia amorosa con la literatura didáctica y sumó «a su condición de poeta de amor su abierta condición de artista, conjugando y repartiendo a partes iguales de la quintaesencia de cada género»<sup>13</sup>.

Poco después, Ovidio, abrumado por el éxito del *Ars amatoria*, compuso y publicó el *Remedia amoris*, como antídoto a todos los consejos que ofrecía en el *Ars amatoria*. Parte de la crítica apuntó a que quizá, el *Remedia amoris* fue compuesto con el objetivo de limpiar su imagen ante la sociedad después de los consejos contrarios a la moral oficial del imperio que había ofrecido en su obra anterior. A este par de obras, cabía añadirle los *Medicamina faciei feminae*, la guinda del pastel: se trataba de un recetario de consejos cosméticos para las mujeres. No se conservó entera, sino sólo una quinta parte del total.

Antes de que el exilio llamara a su puerta y partiera, como un rayo, su vida en dos, Ovidio escribió otras dos grandes obras: las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Con las *Metamorfosis*, nuestro poeta se consolidó como *poeta doctus*, y de hecho, esta obra fue una de las que más influencia ejerció en la literatura europea durante el Renacimiento. Constaba de quince libros compuestos en hexámetros, el verso de la épica, aunque no narraba las proezas de un único héroe, como hizo, por ejemplo, Virgilio en la *Eneida*, sino que trataba sobre diferentes dioses, héroes y hombres, y por ese motivo no habría que encasillarla únicamente dentro del género épico, puesto que también era lírica y, en cierto modo, didáctica. Las *Metamorfosis* estaban ya terminadas antes del exilio, pero no así los *Fastos*, que tendrían que haber formado un calendario de la Roma imperial. Pudo haber sido una fuente primaria sobre la

---

<sup>13</sup> J. A. González Iglesias [2009, p. 12].

Urbe como institución, tratada desde el punto de vista religioso, cultural y social. Pero Ovidio no terminó la obra. El hecho de verse desterrado en Tomis supuso para él un derrumbamiento anímico, puesto que su dicha personal y su éxito como poeta se quedaron en Roma.

Ya en el exilio, Ovidio no dejó de escribir. Así nacieron *Tristia* y *Ex Ponto*, donde cultivó por primera vez la elegía lastimera (también en dísticos elegíacos), en la que se dolía de su suerte. En esta etapa de la vida de Ovidio, el poeta escribía más para él mismo, que para un público. Por eso, se trataba de una literatura mucho más íntima y dolorosa.

Para lo que a este trabajo se refiere, nos interesan fundamentalmente dos de sus obras: el *Ars amatoria* y el *Remedia amoris*. Ambas, como ya hemos apuntado, fundían el género didáctico y la materia amorosa. El didactismo era originario de estas obras, pero la temática amorosa no, puesto que descendía de de los *Amores*. Así pues, los dos tratados amorosos nacían como compendios de sus experiencias vitales<sup>14</sup>.

Por lo que respectaba a la elegía amorosa, ésta ya tenía sus precedentes en la antigua Grecia, en Safo de Lesbos, por ejemplo, y en Roma también la cultivaron Tibulo y Propercio, poco antes que Ovidio<sup>15</sup>, por lo que pudo beber de estas tradiciones literarias perfectamente. Por otra parte, no encontramos ningún tratado amoroso con objetivo didáctico anterior Ovidio, y por eso nuestro poeta, tras escribir el *Ars amatoria* y el *Remedia amoris*, se alzó como el mayor exponente de la poesía didáctica latina sobre el amor. El poeta era un maestro en amor, y transmitió su saber a través de la literatura. El *Ars amatoria* era un poema didáctico que ofrecía un sistema de normas que transmitían un arte, el de amar, como también podría ser el de la navegación. De hecho, la legitimidad del arte de amar era análoga a la del timonel y el auriga<sup>16</sup>. El carácter didáctico del *Ars amatoria* y del *Remedia amoris* radicaba

---

<sup>14</sup> *Id est*, ambas obras pertenecían al género de la elegía por la temática, y al de la didáctica por la metodología.

<sup>15</sup> Ambos poetas fueron contemporáneos de Ovidio, aunque nacieron algunos años antes que él: Tibulo entre el 60 y el 55 a. C., y Propercio el 50 a. C. Propercio, por ejemplo, publicó el primer libro de elegías el 28 a. C y el segundo el 25 a. C.

<sup>16</sup> «*Arte leves currus: arte regendus amor / Curribus Atomedon lentisque erat aptus habenis / Tiphys in Haemonia puppe magister erat: / Me Venus artificem tenero preafecit Amori; / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego / Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet: / Sed puer est, aetas mollis et apta regi*». “Con arte se desplazan presurosos / los navíos de velo y los de remo /

en los ejemplos y los consejos, e implicaba la presencia de mitos ejemplarizantes, *fabulae*, que reforzaban el mensaje, y eran un recurso constante en su obra. Los episodios mitológicos estaban muy afianzados en la cultura romana, así como en la educación o en la sociedad, y por tanto su inserción en la literatura no suponía ningún problema para el público lector, que los conocía sobradamente.

En estas obras, el *sulmonés* cultivó diversos tópicos que hicieron fortuna: el *exclusus amator*, con el amante ante la puerta de la amada (*Amores* I, 6); los regalos y el dinero (*Amores* I, 10, y también *Amores* III, 8); el rival amoroso (*Amores* I, 4); la *militia amoris*, ya que Ovidio creía que el amor era como el servicio militar y que el amante era un soldado más en la guerra del amor (*Amores* I, 9); la *puella docta*, puesto que la muchacha tenía que saber leer y saber a quién leer, como a los poetas elegíacos griegos, o como a Propercio o Tibulo... Además también recogía el tópico del *Carpe diem*, que más que un tópico se convirtió en una filosofía de vida. Estos tópicos representaban una ficción escénica que Ovidio usaba con gran maestría, pero eran motivos opuestos al amor elegíaco tradicional (como el que cantaba en *Amores*). Nuestro poeta concebía el amor como algo espontáneo, ajeno a normas y leyes y que andaba por caminos distintos a los de la razón y la cultura. Sin embargo, y aunque pudiera parecer paradójico, escribió un arte para someter ese amor a unas normas.

En las obras que estamos analizando, el poeta introducía ironía, parodia y humor, sin reducir la seriedad y la erudición, y así consiguió transmitir de forma verosímil su idea del amor. Estos elementos estaban «perfectamente adecuados a la concepción del amor que transmite la elegía ovidiana»<sup>17</sup>. No hay que olvidar que Ovidio era poeta, y los datos y consejos que ofrecía había que contemplarlos desde una perspectiva literaria, porque el *Ars amatoria* y el *Remedia amoris* eran eso, literatura. Uno de los factores que caracterizaban en gran medida el *Ars amatoria* era el erotismo urbano: se trataba de una seducción, de una morbidez circunscrita a la urbe, ya que el *Ars amatoria* jamás habría nacido si Ovidio hubiera vivido alejado de la ciudad. Roma ofrecía conceptos como la elegancia, el juego o los buenos modales. Los mismos eran impensables en el campo, puesto que ahí el amor y las relaciones

---

Con arte avanzan los ligeros carros / con arte el Amor debe ser regido / Automedonte se mostraba experto / llevando el carro y las flexibles riendas / Tifis era el piloto en el bajel hemonio / A mí me ha puesto Venus como maestro / del tierno Amor. Y yo seré llamado / Tifis y Automedonte del Amor” (*Ars amatoria*, I, 4-10).

<sup>17</sup> J. A. González Iglesias [2009, p. 45].

sexuales solo se concebían en el seno del matrimonio. Con todo eso, Ovidio hizo un retrato de Roma que era el que Augusto trataba de eliminar, a través de la *Lex Iulia*; es decir, el *Ars amatoria* representaba la negación de los valores morales que proponía Augusto. Para Ovidio, el pudor era algo rústico, y él optaba por un amor más libre; en cambio Augusto se inclinó por una vuelta a los orígenes. La *Lex Iulia de adulteriis coercendis* fue decretada por Augusto con la finalidad de prohibir y castigar el adulterio. De hecho contenía el castigo de la pena de muerte para la casada adúltera y para el amante, aunque se podía sustituir por el exilio y la confiscación de bienes. Otra ley promulgó Augusto, la *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, que imponía el matrimonio a los ciudadanos romanos (libres y libertos), y el incumplimiento de esta ley comportaba una sanción<sup>18</sup>. La única verdad sobre leyes era que Augusto se había divorciado tres veces y se casó con una mujer divorciada, y tenía que solucionar su situación de una manera u otra. También sus descendientes cayeron en el adulterio, por lo que fueron exiliados.

La grandeza de Ovidio se reconocía ya en vida del poeta. De hecho, el exilio no fue más que una muestra, en sentido negativo, del asombroso éxito que tuvo. Su aportación a la literatura la encontramos, como he ido apuntando, en los *Amores* y en el *Ars amatoria*: en la primera obra el poeta tendía a crear la experiencia (real o ficticia) desde la objetivación; la segunda, en cambio, representaba una superación de la elegía erótico-subjetiva. El poeta elegíaco era, por definición, un poeta enamorado, y Ovidio respetaba esa máxima a lo largo de toda su obra elegíaca, aunque, en ocasiones, como en el *Ars amatoria*, no se transmitiera del todo esa sensación al lector. Eso, en mi opinión, se debía a la intención didáctica del autor, que rebajaba la seriedad y gravedad e incrementaba el humor y la ironía; es decir, en el *Ars amatoria*, el poeta respetaba el código de la elegía (en la temática), pero variaba la perspectiva.

El amante/seductor que diseñó Ovidio debía tener algunas características, como la inteligencia, la coherencia, la sagacidad, la experiencia y la habilidad del marinero, el pastor o el cazador. En el *Ars amatoria*, la vida del amante se reducía al juego intelectual de la ficción amorosa, pero no había conflictos sentimentales porque no había historia, sólo una retahíla de situaciones referentes que serían el ejemplo para el lector, y que tenían como única finalidad que el mismo lector alcanzara el éxito en el campo amoroso.

---

<sup>18</sup> J. A. González Iglesias [2009, p. 71].

Hasta aquí he analizado la vida y la obra de Ovidio en su contexto histórico, esto es, lo que representó Ovidio en su época para sus contemporáneos. Las páginas que siguen contienen todavía mucha información sobre el poeta romano. Sin embargo su influencia evolucionó y se desarrolló a medida que avanzaron los siglos, a través de las vidas medievales y de la producción literaria que se le atribuyó durante la Edad Media.

## 2.- OVIDIO EN LA EDAD MEDIA

Ovidio ejerció una fuerte influencia en vida, lo que le costó el destierro, como ya hemos visto, pero también la ejerció después de su muerte. Tuvo una importante difusión contemporánea en clásicos latinos como por ejemplo en Séneca; y también la ejerció en seres anónimos que copiaron sus versos en las paredes de Pompeya, lo que da cuenta del asombroso éxito de su obra<sup>19</sup>.

Durante los siglos VII y VIII, el éxito y la difusión de su obra fueron algo patente por todo el viejo continente, puesto que sus textos se hallaban en bibliotecas conventuales y episcopales de toda Europa. Cabe anotar que, frente al éxito que tuvo su obra, también hubo quien se opuso a ella totalmente, sobre todo algunos sectores de la Iglesia. En los siglos siguientes, VIII y IX, el referente clásico por excelencia fue Virgilio, que prestó su nombre para esta etapa, la *aetas vergiliana*, pero Ovidio no dejó de ser leído, ni copiado, siendo así que en el siglo XII fue él quien dio nombre a la nueva era: la *aetas ovidiana*.

En esta época ejerció una influencia notable. Para la literatura trovadoresca Ovidio fue un referente constante, puesto que su literatura erótica era la base para la configuración del amor cortés. Esta centuria fue la que más producción manuscrita ovidiana tuvo. Por otra parte, se sabe que Chrétien de Troyes tradujo al francés el *Ars amatoria*, y aunque esa versión no se ha conservado, sí conservamos otras cuatro traducciones romances, entre las que está la de Maître Élie, que adaptó, más que tradujo, la obra del sulmonés<sup>20</sup>. Por lo que respecta a España, la influencia ovidiana

---

<sup>19</sup> Las ideas principales de los párrafos que siguen las extraigo de S. Battaglia [1965, pp. 23-50] y F. Ghisalberti [1946, pp. 10-59].

<sup>20</sup> Hizo una adaptación anacrónica, ya que introdujo en el poema latino una buena cantidad de elementos medievales. El concepto de anacronismo era bastante frecuente en la cultura de la Edad Media puesto que los autores medievales no intentaron entender la vida de los clásicos (griegos y romanos) y, por ese motivo, instalaron hechos y situaciones pasadas en circunstancias y ambientes medievales. F. López Estrada [1970, pp. 90-91].

se hizo notar en el *Cancionero amoroso de Ripoll* y en la producción de Alfonso X el Sabio, que mencionaba al poeta y a su obra en la *General Estoria*<sup>21</sup>.

La figura de Ovidio tuvo un influjo y un prestigio abrumadores durante la Edad Media. Y fue eso, la *figura* de Ovidio, y no el propio poeta, porque la imagen que la era medieval tuvo del sulmonés fue la que transmitieron sus comentaristas medievales, que en muchas ocasiones, como veremos, se dejaron llevar más por la anécdota que por la verdad histórica y literaria. La *aetas ovidiana* se gestó al mismo momento que empezó a existir la cultura romance, que, al fin y al cabo, derivaría en la literatura moderna europea. Se trataba, en fin, de una etapa de tendencias poéticas y contactos culturales nuevos respecto al pasado inmediatamente anterior, que emanaba del cambio de mentalidad que suponía la llegada a la Baja Edad Media.

Después de la caída del imperio romano y, por extensión, de su cultura, el mayor referente literario y cultural fue Virgilio, puesto que, con su obra la *Eneida*, dotó de autoridad y respeto la literatura latina. Durante este tiempo, Ovidio quedó relegado a la sombra y al silencio, en el mejor de los casos, y se debió, sobre todo, al infortunio del exilio. La reaparición de Ovidio y de su obra se dio en un momento de cambio intelectual, y su figura y su obra incidieron en la cotidianidad del hombre medieval y, en efecto, repercutieron en las bases de la literatura. No obstante, la idea que el hombre medieval tenía de Ovidio era muy distinta a la actual. En el siglo XII, las *Metamorfosis* de Ovidio eran consideradas un «novelesco y cautivador repertorio de la mitología»<sup>22</sup>, y eran consideradas la Biblia pagana de la Edad Media. De hecho, las *Metamorfosis* era una de las obras de Ovidio que se recomendaban en las escuelas, así como también el *Remedia amoris*, para sanar los malos consejos del *Ars amatoria*<sup>23</sup>. Por el contrario, Virgilio incidió fuertemente en la espiritualidad medieval, a raíz, sobre todo, de las *Bucólicas*. En la Edad Media, Ovidio y Virgilio polarizaban conceptos opuestos: Virgilio era la enseña de la tradición más conservadora y de la autoridad literaria latina en las escuelas; en el otro polo, Ovidio representaba la innovación, la modernidad, la revolución, la tentación y la prohibición. La poesía de Ovidio tenía una característica que le faltaba a la de Virgilio, que era la atemporalidad (sin desmerecer, en ningún momento, la poesía virgiliana): esa atemporalidad permitía que la obra de Ovidio se presentara

---

<sup>21</sup> J. A. González Iglesias [2009, p. 93].

<sup>22</sup> E. R. Curtius [1984, I, p. 37].

<sup>23</sup> E. R. Curtius [1984, I, p. 81].

contemporánea a la realidad medieval. El modelo de hombre que ofrecía Ovidio estaba desvinculado de un contexto histórico determinado, porque, mientras Virgilio declamaba un tipo de hombre piadoso, a imagen de Eneas, que estaba circunscrito a un determinado momento histórico, Ovidio cantaba al amor entre personas que se amaban (¡o no!), y eso era atemporal<sup>24</sup>.

Para la cultura medieval era especialmente relevante el concepto de «autoridad», porque era necesaria para validar el contenido de la obra. La máxima autoridad era la Biblia y sus comentaristas, pero había una serie de autores que eran considerados «autoridades», aunque de segundo grado, porque la finalidad de sus obras era instruir al hombre medieval en aspectos históricos y morales. Las autoridades favoritas de la Edad Media, los *auctores*, fueron Virgilio y Ovidio, entre otros. No podía ser de otra manera si recordamos que los siglos VIII, IX y X, eran la *aetas vergiliana*, y a partir del siglo XII, con el desarrollo de la poesía de los trovadores, el prestigio literario se lo llevó nuestro Ovidio. En ese sentido, Ovidio, en la Edad Media, se valía de la autoridad que provenía de la decadencia latina, y se le concedió la etiqueta de *auctor*, y condujo a que el poeta fuera leído e imitado. La obra de Ovidio mantuvo su éxito durante la Edad Media porque, sobre todo, «sus obras fueron inspiración inagotable de argumentos»<sup>25</sup>. La influencia amorosa provenía, según López Estrada [1970, p. 94] del *Ars amatoria* y de las *Heroidas*, que le permitieron establecer los parámetros que determinaban el amor y la pasión: «Ovidio ofrecía un cuadro de situaciones amorosas y un juego psicológico para los personajes de los libros sentimentales»<sup>26</sup>. La cultura medieval aceptó toda su obra, aunque su esencia encaminara a los hombres al pecado. Sin embargo, tratar temas como la lujuria o el libertinaje corría a cuenta de Ovidio (porque era una autoridad), y así se moldeó una imagen del sulmonés como renovador (por qué no, azotador) de las costumbres. Ovidio armonizó la belleza poética con el didactismo, y de ese modo, pudo «elaborare un'esperienza umana ed etica valevole per la formazione della coscienza»<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Este párrafo está basado en las ideas de E. R. Curtius [1984, I, pp. 37-81], y S. Battaglia [1965, pp. 25-27].

<sup>25</sup> F. López Estrada [1970, p. 93].

<sup>26</sup> F. López Estrada [1970, pp. 94-95].

<sup>27</sup> S. Battaglia [1965, p. 41].

Si ahora nos mostramos más interesados por el sentido historiográfico de las vidas, en la Edad Media parecían más interesados en la vida de Ovidio, y cada comentarista, en cada trabajo, añadía su granito de arena para alimentar el mito ovidiano: uno, entre el siglo XII y XIII, apuntó que el verdadero motivo del exilio fue que Augusto ordenó a Ovidio que escribiese su guerra con Marco Antonio y Cleopatra, pero Ovidio acabó escribiendo libros de amor, por culpa de Cupido, que «rió y le arrancó un pie a escondidas» (*Amores* I, 1; le arrancó un pie al verso, se entiende); otro, del siglo XV esta vez, creyó que Ovidio escribió las *Heroidas* para limpiar su imagen, deteriorada por el *Ars amatoria*, conseguir el perdón de Augusto y regresar del exilio; otro más intentó argumentar por qué un texto de los *Amores* en un códice del siglo XI se titulaba «*Sinus Titulus*» a través de dos opciones: o que Ovidio no quiso lograr la fama mediante esta obra o que Augusto, enfurecido por el *Ars amatoria*, no quiso darle nombre. En resumen, muchos de estos comentaristas intentaron inscribir la vida y la obra de Ovidio en un contexto histórico, social y cultural adecuado, aunque no siempre de manera acertada<sup>28</sup>.

En un manuscrito del siglo XIII, un comentarista reseñó las intenciones de Ovidio con cada obra que escribió, siempre bajo su propio punto de vista: con los *Amores*, quiso simplemente hacer poesía amorosa y, en algunos casos, erótica; con las *Heroidas*, quiso hacer una apuesta por el amor legítimo, noble, elegante y puro; con el *Ars amatoria*, el salmón pretendió hacer un arte del amor, con sus normas y preceptos perfectamente establecidos; con el *Remedia amoris*, quiso ofrecer un antídoto para el amor (o el desamor), puesto que Ovidio creyó haber aconsejado mal a sus lectores tras la incompreensión del *Ars amatoria*; con las *Metamorfosis* trató de enseñar deleitando, es decir, de dar ejemplo a través del sentido moral de las historias; o, ya en el exilio, escribió *Ex Pontus* con la intención de que el emperador le revocara el castigo o le deportara a un lugar más apacible. Esta última obra, juntamente con las *Tristes*, «inspired so many mediaeval poets to sing of the mutability of fortune»<sup>29</sup>.

Ovidio siempre cantó al amor, de un modo u otro, y era necesario ver cómo el amor ovidiano se aplicó a la Edad Media. La literatura medieval reflejó constantemente la pugna entre dos tipos de amor; el divino y el terrenal. La clasificación de características se hacía prácticamente sola: el amor divino era el

---

<sup>28</sup> F. Ghisalberti [1946, p. 12].

<sup>29</sup> F. Ghisalberti [1946, p. 43].

amor del alma, el de Dios, que iba más allá de las pasiones terrenales y aspiraba al cielo, a aquello inmaterial; el amor terrenal, por el contrario, era instintivo, pertenecía al mundo y al cuerpo, y era lujurioso y avaro. Hacia los siglos XI y XII, los hombres de letras de la Edad Media redescubrieron el erotismo en la obra de Ovidio, y este nuevo criterio hizo decantar la balanza hacia el amor terrenal. Ovidio ya era un maestro del amor, pero a partir de ese momento se ampliaron los horizontes añadiendo erotismo, y los manuales básicos fueron el *Ars amatoria*, el *Remedia amoris*, los *Amores* y las *Heroidas*. El redescubrimiento de esta parte de la obra ovidiana descendía del interés que el hombre medieval mostró hacia la mecánica pasional de los seres humanos, y este tratamiento psicológico se siguió basando en Ovidio hasta bien entrado el Renacimiento<sup>30</sup>.

Ovidio estuvo presente en el entorno escolar desde el siglo VIII, y aparecía citado repetidamente en la gramática de Donato, el manual escolar más utilizado para la formación escolástico-clerical. Eso explicaba que el poeta fuera objeto de imitaciones durante toda la Edad Media, porque sus esquemas poéticos permitían la emulación. Las descripciones minuciosas, la fragmentariedad de algunas escenas, la agilidad del verso, el dominio del lenguaje, las sentencias mnemotécnicas, hacían de la lectura y la imitación de la obra de Ovidio un buen ejercicio escolar.

Según Battaglia<sup>31</sup>, las historias medievales de Ovidio adquirieron un significado historiográfico. A partir del siglo XII y hasta el XIV, el interés que suscitaron la vida y la obra del poeta se reflejaba intensamente en forma de vidas medievales. Sin embargo, el término *vidas* no acabaría de ser exacto; tomaremos el de *accessus*, que era el término medieval que se mejor se adaptaba a ello. Los *accessus* eran textos medievales que nacieron como introducción a buena parte de los códices que contenían obras de grandes autores clásicos, como era el caso de Ovidio<sup>32</sup>. Estos textos eran el fruto de trabajos escolares que tenían la función de interpretar al autor y enseñar la gramática correcta del latín. Algunos de los autores de los *accessus* tendieron a adaptar la poesía ovidiana a sus circunstancias, es decir, a

---

<sup>30</sup> S. Battaglia [1965, pp.28-30].

<sup>31</sup> S. Battaglia [1965, p. 23].

<sup>32</sup> De hecho, remontaban su origen a las escuelas helenas, anteriores a Ovidio dado que antes de la Edad Media, las obras de Ovidio circulaban sin comentarios introductorios. F. Ghisalberti [1946, p. 15].

su época: por lo tanto, no encontraríamos al Ovidio originario, sino que era, en pocas palabras, una falsificación medieval.

Los *accessus* nacieron de la necesidad de los gramáticos medievales de ofrecer sus conocimientos al público que accediera a las obras de Ovidio. En las siguientes líneas nos centraremos en los *accessus* medievales que introducían las *Metamorfosis* y en cómo derivaron en vidas humanísticas<sup>33</sup>. Era importante tener en cuenta que las *Metamorfosis* era su obra más conocida y que fue escrita durante el máximo apogeo de Ovidio. De ahí nacía la necesidad del comentarista de componer una introducción sobre la vida y obra del poeta. La primera vida fechable que nos llegó fue redactada en el siglo XII por el maestro Arnulf de Orleans, quien glosó las *Metamorfosis*. Fue uno de los comentaristas más importantes de la Edad Media, porque sus textos partían en todo momento de las palabras de Ovidio. El esquema de su *accessus* era el siguiente: en la primera parte ofrecía una breve reseña sobre la vida del poeta, mientras en la segunda trataba aspectos referentes a su obra, como el título, la materia, la intención, la filosofía, la suposición, la utilidad, el modo y el género de la misma. En este caso, dado que la obra comentada era importante y conocida, el maestro Arnulf interpretaba la vida del poeta largamente, tratamiento que no encontrábamos en las obras consideradas «menores» de Ovidio, por lo menos, hasta bien entrado el siglo XIV. Arnulf se vio fuertemente influido por los gramáticos clásicos, en especial, Servio, que fue uno de los gramáticos latinos más ilustres. De Servio precisamente tomó Arnulf el esquema para su *accessus*, y el mismo fue válido hasta el humanismo tardío.

Llegados al siglo XIV, la metodología del escolasticismo medieval empezó a decaer lentamente y se gestaba un nuevo espíritu más crítico y más fiel a la vida de Ovidio. Con la llegada de Guillelmus de Thiegiis, otro de sus principales comentaristas, se revolucionaron en cierto modo los *accessus* medievales de Ovidio. Para empezar, no omitía los detalles de la vida de Ovidio, a diferencia de Arnulf, quien sí lo hacía, para ofrecer más información sobre su obra. Guillelmus de Thiegiis recreó un tipo de biografía más viva (válgame la redundancia) y, por extensión, más literaria. Nuestro nuevo comentarista introdujo información perteneciente a la juventud de Ovidio que reconstruyó a través de menciones del propio poeta, que se omitían en las vidas más tempranas. Además, el comentarista del XIV veía el exilio

---

<sup>33</sup> Seguimos la estructura de F. Ghisalberti [1946].

como una injusticia para alguien que era inocente<sup>34</sup>. Un ejemplo de esta novedad fue la introducción al *Ars amatoria* recogida en un códice del siglo XV y realizada por dos estudiantes humanistas. Estructuralmente, siguieron el esquema medieval de Arnulf, pero dotaron al texto de un cierto tono de verosimilitud ya que se establecían todos los parámetros que influyeron en la vida de Ovidio (familia, estudios, vida y obra). Otro de los grandes comentaristas del siglo XIV fue Giovanni del Virgilio, quien, en una introducción a las *Metamorfosis*, introdujo nuevos datos sobre el poeta: mencionó al hermano de Ovidio, con quien se formó en Roma y que murió tempranamente; y se aludía también a la figura y al amor de Corina<sup>35</sup>.

La poesía ovidiana siguió siendo imitada en latín, como lo demuestran las denominadas «comedias elegíacas», que desde el siglo XII y hasta el XV se atribuyeron a Ovidio, como *De nuce*, *De pulice*, *De Cuculo*, *De Medicamine aurium*, *De Philomena*, *De Vetula*, *De Puellis*, *De Somno*, *De Mirabilibus mundi*, *De Lumaca*, *De Schechis*, *De Vino*<sup>36</sup> o, la más importante, el *Pamphilus de amore*. Las comedias elegíacas tomaban como referente las obras de Plauto, Terencio y, sobre todo, Ovidio, y por eso fueron atribuidas al poeta. De hecho, en algunas de estas comedias elegíacas, el protagonista se llamaba Ovidio, como por ejemplo el *Ovidius puellarum*. Todas estas obras eran una buena muestra de la importancia de Ovidio pero también de la producción literaria en Europa durante la Edad Media. Este tipo de obras se nombraban de diferentes maneras: «comedias latinas» medievales, «comedias», «elegías», o «comedia elegíaca». La definición de éstas venía dada por el metro con el que estaban compuestas: el dístico elegíaco. Tenían un carácter escolar bastante marcado, y se caracterizaban por su tema amoroso y erótico, que enlazaba directamente con la tradición ovidiana. Este grupo de obras influyeron fuertemente en las literaturas vulgares posteriores, sobre todo en el teatro.

El éxito de Ovidio en la España Edad Media no tuvo precedentes, y eso lo demostraba una cita de Martín Pérez en su *Libro de confesiones*, de 1318. Esta obra era un manual para confesores, en el que se nombraban los pecados más frecuentes de cada oficio. Así, Martín Pérez anotó lo que se le debía preguntar a un profesor de literatura para ayudarle en su confesión:

---

<sup>34</sup> Hablo desde la perspectiva del siglo XIV, no en términos absolutos.

<sup>35</sup> F. Ghisalberti [1946, pp. 21-22].

<sup>36</sup> F. Ghisalberti [1946, p. 37].

Demanda si leyó libros de amores malos et susios, et libros de mentiras et de caçorrías, ca todos son vedados de los santos et de derecho, nin se escusan por luengo uso. En el mal, uso más daña que excusa. Onde creo que muchos libros se suelen leer en la Gramática de que non podrían dar bien la cuenta los maestros a Dios. Ca meten en el corazón de los escolares amores malos et carnales con ellos assy como Ovidio mayor, *De Arte*, et *Amadin*, *Panfilio*, et otros libros que leyen de mentiras. Ca otros y a para declinar et versificar et costroyr et componer que son asas buenos et de buenos castigos et de buena materia.<sup>37</sup>

Esta cita permitía rendir cuenta, además, de la difusión del *Pamphilus de amore* en los ambientes culturales castellanos de principios del siglo XIV, la época en que Juan Ruiz, del que nos ocuparemos más adelante, debió frecuentar la escuela. El *Pamphilus* fue compuesto entre 1180 y 1200, puesto que en 1180 aún no había citas del *Pamphilus*: «Alejandro Neckham, que por esta fecha redacta una lista de autores leídos y explicados en París, no cita el *Pamphilus*, lo que indica que no había sido compuesto todavía»<sup>38</sup>. Por su parte, las primeras citas del *Pamphilus* aparecieron en el *Enseignements de Robert de Ho*, escrito entre 1192 y 1204 en Inglaterra, y el *Liber parabolarum de Odo de Ciringtonia* (Odo de Cherinton)<sup>39</sup>. Era, por lo tanto, imposible fechar el *Pamphilus* antes de estos años.

Tal fue su éxito que a mediados del siglo XIII (sólo unos cincuenta años más tarde), la obra ya era conocida por toda Europa, a través de un buen número de copias manuscritas. Guiraut de Calanson, trovador de principios del siglo XIII, reprochaba a un juglar que no supiera recitar «de Pamfili». Se deducía, por lo tanto, que el *Pamphilus* era un texto de lectura obligada para muchos trovadores entre 1212 y 1215. Rubio y González Rolán ofrecían otro dato: una prohibición en Oxford de poseer textos como *Ovidius de arte Amandi* o el *Pamphilus de amore*: «Evidentemente tal prohibición no hubiera tenido lugar si la lectura de los mencionados autores no fuera usual en las escuelas»<sup>40</sup>.

Durante muchos siglos, el *Pamphilus* circuló como una obra pseudovidiana porque encajaría en la poética de Ovidio, y porque, en buena medida, el texto derivaba del poema I, 8 de los *Amores*, protagonizado por la vieja alcahueta Dipsas. Este personaje ovidiano era la primera alcahueta de muchas que vinieron después, entre las que estaban la Trotaconventos de Juan Ruiz y la Celestina de Fernando de

---

<sup>37</sup> D. W. Lomax [1977, p. 89].

<sup>38</sup> L. Rubio y T. González Rolán [1977, p. 14].

<sup>39</sup> T. Garbáty [1967, p. 457].

<sup>40</sup> L. Rubio y T. González Rolán [1977, p. 29].

Rojas. Ovidio caracterizó a Dipsas con elementos que recogieron los autores medievales: la vieja alcahueta era una borracha, bruja y hechicera (conocía los poderes sobrenaturales de la naturaleza), era embustera, elocuente y aduladora, y su oficio consistía en, básicamente, ultrajar matrimonios y doncellas ingenuas. Por otra parte, se consideró la posibilidad de que el autor fuera el propio protagonista de la comedia, Pánfilo<sup>41</sup>, y finalmente, se trató de identificar a Pánfilo con algún personaje real de la Europa medieval, sin éxito. También hubo intentos de localizar al autor del *Pamphilus* en Castilla, pero ninguna de estas hipótesis pasó de ser una mera conjetura. No tenemos medios para demostrar quién es el autor ni de dónde es, pero tampoco es necesario, porque la grandeza del *Pamphilus* reside en el propio texto, no en su autor.

El tema y la trama de la obra eran, en el fondo, muy simples. El joven Pánfilo estaba perdidamente enamorado de la bella Galatea, pero, víctima de la desesperanza, pidió ayuda a Venus para conseguir a su amada. Venus le aconsejó que buscara una medianera que intercediese por él ante Galatea, y así encontró a la vieja Anus. La alcahueta empezaba por ganarse la confianza de la joven muchacha y elogiaba constantemente a Pánfilo. Finalmente, Anus invitó a Galatea a su casa para comer manzanas y nueces; pero una vez allí, la vieja se fue y apareció Pánfilo, dispuesto a conseguir su objetivo. Consumado por la fuerza el deseo sexual del joven, Galatea reprochó a Anus el engaño que había urdido en su contra, a lo que la vieja les proponía que contrajeran matrimonio para deshacer el enredo.

La crítica no se mostró unánime en lo que se refiere al género de la obra. Unos estudiosos creían que no se puede considerarla una comedia porque no figuraba esa etiqueta en el título y porque su forma métrica no era la adecuada (ya que el dístico elegíaco era propio de la poesía elegíaca, no de la comedia). Veían en ella más bien un poema didáctico vivificado a través del monólogo y el diálogo<sup>42</sup>. Otros, en cambio, creían que la obra se podía considerar perfectamente una comedia, puesto que durante la Edad Media las comedias se caracterizaban por empezar mal —con un problema o una situación complicada— y acabar bien, con un final feliz para todos los personajes (aunque eso resulta un tanto discutible para el caso de Galatea). Además, parece que en alguna ocasión el *Pamphilus* se recitó públicamente. De

---

<sup>41</sup> Nombre tomado de la obra de Terencio. De hecho, había otros protagonistas llamados Pánfilo: como en la comedia latina *Pamphilus et Glisceria*, y después en Boccaccio, en su *Fiammeta*.

<sup>42</sup> L. Rubio y T. González Rolán [1977, p. 46].

hecho, apuntó Rico [1967, p. 309] que los manuscritos no denominaban al *Pamphilus* «comedia», sino que lo conocían por *Pamphilus sive de arte amandi* o *Liber de amore*.

Ya hemos mencionado la gran difusión y el éxito que tuvo el *Pamphilus* en toda Europa, y fue tal que acabó convirtiéndose en texto escolar: la obra se copiaba, se traducía, se recitaba, se ampliaba... De ese modo llegó a manos de Juan Ruiz, quien la utilizó como una de las fuentes para su *Libro de buen amor*. En efecto, ahí se adaptó el *Pamphilus* para narrar la cuarta aventura amorosa de obra: la de doña Endrina (coplas 577-891).

Hay algo que desconocemos y es el estado en que llegó el *Pamphilus* a Juan Ruiz. Luis Jenaro MacLennan escribió un artículo en 1988 en el que analizó la tradición textual del *Pamphilus* para entender qué tipo de texto adaptó Juan Ruiz. Partiendo de que según su editor emblemático, F. G. Becker, del texto del *Pamphilus* se han conservado 59 manuscritos de muy diferente calidad y contenido, MacLennan destacó que «la difusión de la comedia elegíaca *Pamphilus (de amore)* dio lugar a que los copistas trataran de mejorar el texto de su ejemplar sirviéndose de otros; hay un número considerable de códices perdidos, algunos de los cuales estarían probablemente contaminados, con lo que se explicaría el orden de cosas que nos ha sido transmitido. De aquí resulta que nos encontremos con frecuentes dobles lecciones, interpolaciones en ciertas ramas de la tradición, alteraciones en la ordenación de versos, y omisión de los mismos en mayor o menor grado»<sup>43</sup>.

Por otra parte, Federica Accorsi [2009] realizó otro estudio sobre el estado en que llegó la comedia elegíaca a Juan Ruiz, y qué texto pudo usar el Arcipreste. Accorsi apuntó un hecho importante, y es que era probable que no pudiéramos reconstruir exactamente el texto que usó Juan Ruiz porque sólo cuatro de los códices conservados eran anteriores a la composición del *Libro de buen amor*. Además, apuntaba la estudiosa italiana, no había que olvidar que el texto pudo llegar al Arcipreste de muchas formas, y aunque era impensable que la adaptación se hubiera compuesto de memoria, sí era posible que algunos recuerdos de lecturas hechas durante la juventud del Arcipreste hubieran constituido una fuente más para el texto. De esta manera, Accorsi llegaba a la conclusión que «la traducción del poeta castellano se basó en un texto en gran medida de buena calidad y donde no se encuentran rastros de las interpolaciones conocidas». Las interpolaciones de texto

---

<sup>43</sup> L. J. MacLennan [1988, p. 145].

que encontrábamos en el *Libro de buen amor* no dejaban de ser apostillas del Arcipreste en su traducción. A modo de apéndice, Accorsi introducía un nuevo códice (*Barc.*) copiado en la escuela catedralicia barcelonesa, a principios del siglo XIII. Después del cotejo del manuscrito parece que podía ser un texto bastante cercano al que utilizó Juan Ruiz.

Nuestro Arcipreste no fue el único que tomó la tradición ovidiana y pseudovidiana para componer su obra, sino que la influencia de Ovidio (el clásico y el medieval) planeaba sobre otros escritores. Por ejemplo, Juan Ruiz no fue el único autor medieval influido por el *Pamphilus*. Dijimos que esta comedia elegíaca tuvo un importante éxito durante la Edad Media, por lo que sería poco coherente creer que no hubo más adaptaciones. Una de ellas fue la que realizó Geoffrey Chaucer en el primero de sus tres libros de *Troilus and Criseyde*. Evidentemente, las coincidencias entre el episodio de don Melón y doña Endrina y el de Troilo y Criseida eran continuas. Los tres enamorados, Pánfilo, don Melón y Troilo, necesitaron de la ayuda de una medianera, porque si no, embelesados ante su amada, jamás hubieran conseguido su objetivo. Por el contrario, las doncellas eran más introvertidas y parecían preocupadas por los chismes que pudieran crear, puesto que tenían una reputación respetable. A pesar de ello, y por la presión que ejercían sobre ellas las alcahuetas, cedieron ante los deseos de sus enamorados y cayeron en las trampas del amor («loco amor»). En general, el objetivo final de ambos autores, Juan Ruiz y Chaucer, era el mismo: utilizaron historias similares sobre el amor para poner de relieve la superioridad del amor espiritual, el «buen amor». Garbáty [1967], después de cotejar las tres obras, sugirió que el *Libro de buen amor* pudo ejercer cierta influencia sobre la obra de Chaucer, paralela a la que ejerció el *Pamphilus*.

A finales del siglo XIV apareció otra obra con paralelismos estructurales similares a los del *Libro de buen amor*: la *Confessio Amantis*, de John Gower. En el estudio del profesor Grande Quejigo se definía como una obra que unía dos tradiciones: «la escolar de Ovidio y la cortesana de ejemplos enmarcados en preguntas y respuestas» [2004, p. 349]. Ruiz y Gower admitían como maestro de amores a Ovidio, y ambos aceptaban y recreaban los consejos del poeta latino. Sin embargo, Gower se inclinó más por las *Metamorfosis* que por el *Ars amatoria*. El debate alegórico de Juan Ruiz con don Amor se reflejaba también en Gower cuando el protagonista, enmarcado en un *locus amoenus*, protestaba por su mala fortuna en amores, tras lo que también aparecía la diosa Venus. Por otro lado, lo que en el *Libro*

*de buen amor* se narraba en forma de diálogo, en la *Confessio Amantis* sería la confesión de los amores a un clérigo. En el desfile de Amor se establecían coincidencias importantes puesto que ambas obras descendían de la misma tradición ovidiana, aunque los detalles de la descripción fueran distintos. Lo que claramente compartían ambas obras era el marco de la autobiografía amorosa que les permitía desarrollar aventuras diversas bajo un mismo personaje. Ambas, además, tenían una finalidad didáctica, pero trataban de enseñar deleitando, por lo que debían mantener durante todo el relato dos tonos: el serio y el alegre. De ahí precisamente provenía la ambigüedad y la doble interpretación de las obras puesto que, en función de la lectura que hiciera el público, el resultado sería uno u otro. Es decir, si el lector era capaz de escarmentar en cabeza ajena, el resultado sería positivo; si no, el resultado sería el mismo que encontramos en los textos. Los autores eran conscientes de la lectura inmoral que proponían sus obras, aunque trataran de castigar el mal para que la ambigüedad, en ese punto, desapareciera. Para conseguir su empresa, Ruiz y Gower echaron mano de los ejemplos que les permitían mostrar las consecuencias del «loco amor», aunque también había una serie de ejemplos que mostraban la prudencia femenina que veíamos, por ejemplo, en el *Libro de buen amor* cuando las doncellas anteriores a doña Endrina no querían relacionarse con Trotaconventos. Ambos autores ofrecieron al público un abanico de opciones para que nosotros eligiéramos, aunque la decisión final de tomar o rechazar la lección ovidiana, basada en argumentaciones *ex contrario*, recayera en el lector.

### 3.- OVIDIO Y JUAN RUIZ

El *Libro de buen amor* fue compuesto durante el segundo cuarto del siglo XIV por Juan Ruiz, arcipreste de Hita. La obra trataba sobre las andanzas amorosas de un personaje llamado Juan Ruiz, como el autor, y que, como éste, era arcipreste de Hita (para un resumen del argumento, véase Blecua [2008, pp. 14-17]). El *Libro* estaba formado por 1728 estrofas siguiendo la forma métrica de la cuaderna vía, la utilizada por el mester de clerecía durante la Edad Media. No obstante, Juan Ruiz no empleó la cuaderna vía a lo largo de todas las coplas, sino que en unas pocas ocasiones las alternó con otras estrofas propias de la poesía lírica. Toda la obra se vertebraba a partir de una autobiografía amorosa ficticia en la que el narrador era, a la vez, el protagonista del asunto. No obstante, también había géneros diferentes: narración, lírica religiosa y laica, excursos didácticos, narraciones en primera persona, fábulas...

El texto de la obra lo conocemos, fundamentalmente, por tres manuscritos: *S* (Salamanca), *T* (Toledo) y *G* (Gayoso). Las diferencias que aparecían entre los tres condujeron a Menéndez Pidal a pensar que el Arcipreste hizo dos redacciones del *Libro*, una en 1330 (que era la fecha que ofrecían *T* y *G*) y otra en 1343 (fecha que la daba el manuscrito *S*)<sup>44</sup>. Los manuscritos *G* y *T* eran más cortos y presentaban las mismas carencias, por lo que parecía posible que transmitieran «un estado primitivo de la obra»<sup>45</sup>. Blecua [2008, pp. 17], en cambio, demostró que los tres manuscritos remontaban a un mismo códice perdido (el arquetipo) con una estructura más parecida a *S* que a *G* y *T*<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Una de las pistas que permitía afirmar que el manuscrito *S* era posterior a 1330 era que en él se mencionaba a don Gil de Albornoz como arzobispo (1690ab). En efecto, don Gil fue arzobispo de Toledo entre 1337 y 1350.

<sup>45</sup> A. Blecua [2008, p. 17].

<sup>46</sup> La información que de ahora en adelante se dará sobre el *Libro de buen amor* se limita al influjo que tuvo la obra de Ovidio, pasada o no por el filtro de la Edad Media, sobre el Arcipreste de Hita. Soy consciente de que hay una enorme cantidad de información relativa a Juan Ruiz y a su obra que quedarán fuera de este trabajo pero debo acotar la información para no incluir datos que, aunque sean importantes y trascendentes para el *Libro de buen amor*, se alejan del propósito de este estudio.

Poco sabemos del autor del *Libro de buen amor*. Se trató de identificar al Arcipreste con otros «Juan Ruiz» o «Rodríguez», o también con «Juan Rodríguez de Cisneros», sin éxito. Francisco J. Hernández [1984-1985, p. 10] documentó a un Juan Ruiz, arcipreste de Hita («uenerabilibus...Johanne Roderici archipresbitero de Fita»), en un diploma de hacia 1330, pero al tratarse de una copia del siglo XV, y no del documento original, es probable que fuera un texto más o menos manipulado.

En numerosas ocasiones, la identidad del protagonista y del narrador se confundían y creaban ambigüedad. El *Libro de buen amor* era una autobiografía amorosa en la que el poeta era, a la vez, el protagonista y narrador de sus aventuras amorosas, sobre las cuales después aleccionaba a sus lectores, del mismo modo que lo hizo Ovidio con el *Ars amatoria* en su momento. Podemos afirmar que la autobiografía de Juan Ruiz tenía así una larga tradición literaria que se había desarrollado en Europa, como mostraban las comedias elegíacas pseudovidianas que mencionábamos unas páginas atrás.

Un sector de la crítica, encabezado por Américo Castro [1983], defendió el *mudejarismo* del *Libro*, i. e., Castro creyó que tras su elaboración se encontraba una combinación de las tradiciones literarias cristianas, árabes y hebreas. María Rosa Lida de Malkiel [1973] avaló la tesis de Castro y destacó la posible influencia de las *maqamat* hispano-hebreas (un género literario epistolar que se centraba en las aventuras de un individuo que debía ganarse la vida a través de su astucia y picardía) y del *Libro de las delicias* de Ibn Sabarra (siglo XII).

Otro grupo de estudiosos, sin embargo, no compartió las tesis de Castro y Lida de Malkiel, y situaban indudablemente las fuentes del *Libro de buen amor* en la tradición literaria occidental latina y cristiana. Es a este grupo al que, en buena medida, viene a sumarse este trabajo de fin de grado, y a ello dedicaremos las siguientes páginas. Parafraseando a Vittorio Marmo [1983, p. 55], Juan Ruiz «elabora la tradición» para su obra, puesto que creó un texto donde convergían muchas influencias, en mayor o menor medida. Podemos apoyarnos en la influencia árabe o hebrea, pero debemos tener claro que las aportaciones de la literatura provenzal o la comedia elegíaca fueron esenciales. El *Libro de buen amor* y, por extensión, Juan Ruiz, bebían de la fuente de la tradición clásica y medieval, y por eso el *Libro* no escondía la fuerte influencia temática, pero también formal (autobiografismo y didactismo) que debía a la tradición literaria europea.

Blecua [2008, p. 25] calificaba al *Libro de buen amor* como una «anomalía literaria» porque, a pesar de que Juan Ruiz amalgamara una gran parte de las tradiciones literarias medievales, no creó ningún género. Es decir, el *Libro de buen amor* era y es único en su especie, y, por eso, Blecua estableció las relaciones que había entre cada pieza del texto y su referente. Había lecturas escolares, como el *Romulus*, el *Isopete* o los *Disticha Catonis*, que fueron la base para algunas de las fábulas de Juan Ruiz. Otras fábulas y cuentos, en cambio, procedían de la tradición oral y escrita medieval europea. El arte de amar que pregonaba don Amor provenía del arte de amar de Ovidio y sus imitadores; así como el episodio de doña Endrina era una traducción del *Pamphilus de amore*. Por otra parte, había influencias de textos latinos y vulgares medievales en episodios como la descripción del cortejo de don Amor o la tienda de don Amor, con los enigmas de las estaciones y los meses. La literatura goliárdica, que cantaba básicamente temas burlescos y eróticos sobre la vida ociosa, también dejó su huella en el *Libro de buen amor*, como vemos en los segmentos sobre el poder del dinero o las sátiras a los clérigos. Asimismo, las composiciones líricas, de importancia vital en el *Libro* pero que en la mayoría de las ocasiones faltaban ya en los manuscritos, pertenecían a géneros literarios que estaban establecidos en Castilla pero que sólo pervivieron en el *Libro de buen amor*. En lo que refiere a la métrica, Juan Ruiz utilizó la cuaderna vía porque era la estrofa que se utilizaba para los poemas cultos. No obstante, John K. Walsh [1979-1980, pp. 69-86] relacionó el tono humorístico y paródico del *Libro* con el uso de esta estrofa, ya que la cuaderna vía tenía unas fórmulas y recursos predeterminados (epítetos, exclamaciones, lamentos...) que permitían a Juan Ruiz darle un punto de humor a su obra. Blecua, por su parte, consideraba que Juan Ruiz usó esta forma métrica porque era el metro que más se parecía al elegíaco de la comedia latina medieval.

Si nos centramos en la influencia de Ovidio sobre Juan Ruiz, observamos que sus obras más eróticas (*Ars amatoria*, *Remedia amoris* y *Amores*) y las que se le atribuyeron falsamente (*Ovidius puellarum*, *De nuncio sagaci*, *De tribus puellis*, *Pamphilus de amore* o *De Vetula*) fueron sumamente fecundas, puesto que de ahí obtuvo Juan Ruiz la base para su autobiografía amorosa ficticia con objetivo didáctico. En el *Libro*, el Juan Ruiz protagonista seguía el «loco amor» del mundo, dedicándose al goce de los sentidos y al amor carnal. Este amor era el que descendía de las obras ovidianas, pero era un amor corrupto y por eso, el protagonista fracasaba, porque no seguía al «buen amor», que era el de Dios, el de las buenas

obras. No obstante, buena parte de la ambigüedad que encerraba el *Libro de buen amor* pasaba por ese «buen amor». Alicia C. de Ferraresi [1976, pp. 163-176] reseñó en qué sentido se usaba el término «buen amor» en la Edad Media. En un primer momento, el «buen amor» se asociaba al amor que cantaba la lírica trovadoresca, al *fin'amor*, pero cuando el código del amor cortés empezó a caer en desuso, el «buen amor» pareció también comprender otros tipos de amor, como el amor a Dios o el amor a los hijos. Por tanto, en el momento en que el amor cortés de los trovadores se asoció a un amor pecaminoso, el «buen amor» también se dirigió al pecado. Siguiendo este hilo conductor, el amor del *Libro de buen amor* no era bueno, sino pecaminoso, falso, mentiroso y tramposo. Y la trampa la traía consigo el personaje de la alcahueta, porque la vieja medianera «hace del engaño amoroso su profesión»<sup>47</sup>, y, además, cobrando. En resumen, el «buen amor» que seguía Juan Ruiz era falso y loco, porque el único «buen amor» que podía existir era el que se establecía entre Dios y el hombre. Juan Ruiz presentó esta argumentación sobre el «buen amor» con el fin de adoctrinar al público y de convertir al pecador, puesto que ése era exactamente el objetivo didáctico de la obra: mostrar los engaños del loco amor a través del relato de sus aventuras amorosas.

Por lo que a la estructura de los capítulos amorosos se refiere, vemos que, en primer lugar, el hilo conductor de éstos era la falsa autobiografía amorosa que relataba Juan Ruiz. En segundo lugar, no todos se narraban de la misma manera ni con la misma extensión. No obstante, lo que sí tenían en común es que el protagonista fracasaba en todos y cada uno de sus romances, porque incluso cuando conseguía su objetivo lo acababa perdiendo al cabo de poco. De hecho, el *Libro* era un viaje por el aprendizaje amoroso del protagonista, en el que cometía errores y aprendía, finalmente, una lección muy valiosa: la de seguir el «buen amor» de Dios. Todo el entramado que formaba el *Libro de buen amor* era ficticio, puesto que el objetivo de Juan Ruiz no era mostrar al mundo sus aventuras amorosas, sino más bien lo contrario; tenía un objetivo didáctico sobre la necesidad de alejarse del amor carnal y acercarse al amor del alma. Tanto es así, que el Arcipreste utilizó recursos que reforzaran su propósito didáctico, como la introducción de fábulas o proverbios, del mismo modo que Ovidio introducía episodios mitológicos en sus tratados amorosos para intensificar el objetivo didáctico.

---

<sup>47</sup> A. C. de Ferraresi [1976, p. 169].

Félix Lecoy [1938] distinguía dos grandes bloques en la temática y la estructura del *Libro de buen amor*: el primero, la adaptación del *Pamphilus de amore*, que iba desde la copla 577 hasta la 891, y el segundo, el de la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, que comprendía desde la copla 1067 hasta la 1314, y que encerraba otros episodios, como el triunfo de don Carnal y don Amor. Al margen de estas dos partes, se agrupaban una serie de relatos menos trascendentes que servían de «satélites» de los dos bloques principales. Los ejemplos de estos episodios podrían ser las cánticas de las cuatro serranas, las advertencias morales sobre el poder del dinero o el vino, la lírica religiosa o las fábulas.

Lecoy, en su magno estudio sobre el *Libro de buen amor* [1938, pp. 289-327] distinguía dos fuentes principales de las que bebía el Arcipreste, que eran, por una parte, las obras de Ovidio, y por la otra, la comedia elegíaca *Pamphilus de amore*. Juan Ruiz quiso establecer unas reglas teóricas a las que el seguidor del «buen amor» debía atenderse. De este modo, acudió a Ovidio para poner en boca de don Amor su arte amoroso, y al *Pamphilus* para ejemplificar esas reglas. El arte de amar que recreó Juan Ruiz estaba formado por una primera retahíla de reproches del protagonista al Amor (es decir, reprochaba que Amor fuera la principal causa de todos los males y pecados, como la lujuria, la envidia o el orgullo), y por la consiguiente respuesta de Amor, en forma de tratado amoroso.

Lecoy afirmaba en su estudio que Juan Ruiz conoció a Ovidio, aunque no podía asegurar si lo conocía de forma directa (sus obras) o indirecta (los textos falsamente atribuidos a él y su doctrina medievalizada). Lecoy se aferraba a la impactante difusión que tuvieron las obras del sulmonés durante la Edad Media, a través de sus traducciones y adaptaciones, y por ello llegó a la conclusión de que el Arcipreste no pudo restar al margen de tan gran influencia. Una de las pruebas que aportaba a su favor era que, temáticamente, el *Libro de buen amor* era parejo a las obras de Ovidio.

Francisco Rico [1967, p. 305] aseveró que las coplas 423-575 no podían explicarse sin Ovidio y proponía como ejemplos las coplas 446c y 429. Es más, según Rico, Juan Ruiz ofrecía un pequeño tributo a Ovidio (a través de don Amor):

Señor, tú me oviste, de pequeño, criado;  
el bien, si algo sé, de ti me fue mostrado,  
de ti fui apercebido, de ti fui castigado. (1261abc)

Rico veía en esta copla una «declaración de género literario» puesto que, si Juan Ruiz se consideraba «criado» de don Amor, y «Don Amor a Ovidio leyó en la escuela» (612a), era, por tanto, un discípulo más de Ovidio, que ponía en práctica sus consejos. Estaba, por otra parte, la secuencia «Pánfilo e Nasón» de la copla 429d. No parece muy lógico creer que el Arcipreste, que conocía a pies juntillas la obra de Ovidio, como había demostrado, pudiera creer que Ovidio y Nasón eran dos autores distintos. Así, Rico dedujo que Juan Ruiz atribuía sin ningún problema el *Pamphilus* a Ovidio, y he aquí la ecuación: el Arcipreste diferenciaba perfectamente a Pánfilo (protagonista, personaje de ficción) de Ovidio Nasón (poeta latino), y la ambigüedad del sintagma recaía en que «Ovidio recurre a nombres ficticios para relatar personales experiencias amorosas» y «con el tal sintagma probablemente recalca que Pánfilo era un disfraz de Nasón, el protagonista un trasunto del autor»<sup>48</sup>.

Otros estudiosos no percibieron tan claramente ese influjo directo de Ovidio. Es el caso, por ejemplo, de Edwin Webber [1960, p. 56], quien, tras atacar duramente las conclusiones de Lecoy, señaló las similitudes entre el siguiente pasaje:

Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,  
en él fallarás fablas que le ove yo mostrado,  
muchas buenas maneras para enamorado;  
Pánfilo e Nasón: yo los ove castigado (429)

y unos versos del segundo libro de Catón, que apuntaban a una reconocida autoridad: «*si quid amare libet vel discere amare legendo, / Nasonem petito...*». De esa manera, ponía de manifiesto la verdadera fuente de Juan Ruiz: los *Disticha Catonis*. Ofrecía además otros ejemplos, de manera tras expresiones como «Esto que te castigo con Ovidio conuerda» (446c) o «Don Amor a Ovidio leyó en la escuela» (612a), o incluso, cuando Juan Ruiz se lavaba las manos de posibles incomprensiones de su texto: «Si villanía he dicho, aya de vós perdón, / que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón» (891cd) se podía acudir a esta obra. Webber, finalmente, concluyó: «looking at the textual evidence with a hypercritical eye, it is possible to account for the allusions to Ovid by a combination of the *Dicta Catonis* and the *Pamphilus*»<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> F. Rico [1967, p. 308].

<sup>49</sup> E. Webber [1960, p. 57].

Sin embargo, parece claro que si Juan Ruiz quería aconsejar a los amantes debía recurrir a Ovidio, maestro de amores, y a sus obras, especialmente el *Ars amatoria* y el *Remedia amoris*. Tras la invitación al pecado que proponía el *Ars amatoria*, el *Remedia amoris* trataba de atenuar el daño provocado, y así, la responsabilidad de leer la medicina o el veneno recaía en el lector. De ese modo justificaba el Arcipreste su obra en el prólogo:

Enpero, porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello. E ansí este mi libro a todo omne o muger, al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, otrosí al que quisiere el amor loco, en la carrera que anduviere puede cada uno bien dezir: *Intellectum tibi dabo et cetera*

Entre las obras de Ovidio y el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz se establecen unas semejanzas y unas diferencias que permiten deducir si la huella de Ovidio sobre el Arcipreste es directa o indirecta. De las obras de Ovidio que ejercieron influencia sobre Juan Ruiz, Lecoy se centró solamente en el *Ars amatoria*, y recogió unas semejanzas bastante visibles entre los dos textos: en primer lugar, ambos consideraban que debían escoger a la muchacha adecuada (*LBA* 430; *Ars am.* I 35-36)<sup>50</sup> y debían tener una cómplice (*LBA* 436-443; *Ars am.* I 351-396), aunque después Juan Ruiz modificó la caracterización de esta cómplice para convertirla en alcahueta. Pusieron especial atención también en que había que evitar tener relaciones amorosas con la cómplice (*LBA* 527; *Ars am.* I 375-380). Los dos poetas coincidían en no ser avaro y en ofrecer promesas a la amada, aunque, en la práctica, veremos que no opinaban igual sobre el mantenimiento de las promesas (*LBA* 451, 550cd, 552; *Ars am.* I 441-452, 629-656). Era preciso que el amante fuera paciente y perseverante, puesto que la conquista de la muchacha podía tardar algún tiempo y costar un esfuerzo (*LBA* 452, 524-526; *Ars am.* I 469-474, II 179-184), y era importante también no contradecir a la joven y ser obediente (*LBA* 453; *Ars am.* II 145-146, 151-152, 197-200). Ambos convergían en que los amantes debían darse cierta libertad (*LBA* 454-456, 468-473; *Ars am.* I 667-676) y que no había que ausentarse durante el cortejo amoroso, porque se podía enfriar la relación (*LBA*, 474-484; *Ars am.* II 357-372). Muy importante era también caer bien a los familiares de la

---

<sup>50</sup> Cuando compare segmentos del *Libro de buen amor* y el *Ars amatoria*, utilizaré la abreviatura *LBA* para el *Libro de buen amor* y *Ars. am.* para el *Ars amatoria*.

doncella y hablarles del amor que el amante sentía por ella (*LBA* 488-489; *Ars am.* II 251-260), así como también hacer valer los medios y las habilidades del muchacho para enamorar a la joven (*LBA* 515; *Ars am.* I 593-594). Recomendaban, por un lado, no beber vino (*LBA* 528-548; *Ars am.* I 587-590), y por el otro ser discreto (*LBA* 567-572; *Ars am.* II 601-640, I 737-752) y esconder a la muchacha las infidelidades cometidas (*LBA* 564-565; *Ars am.* II 372-408).

No obstante, hay aspectos en los que, por diferentes motivos como veremos, Ovidio y el Arcipreste divergían considerablemente. Entre las semejanzas, encontrábamos que ambos poetas coincidían en ofrecer promesas a la muchacha, pero mientras Juan Ruiz optaba por el mantenimiento de la promesa, Ovidio opinaba que el incumplimiento de la promesa permitía tener a la doncella en tensión y confusa (*LBA* 550; *Ars am.* I 445). También recomendaban no ausentarse durante el romance; no obstante, así como Juan Ruiz prohibía la ausencia, Ovidio la veía como algo positivo si la relación se encontraba en un punto muerto (*Ars am.* II 349-356). Por otra parte, el dinero podía ser un muy buen amigo en la empresa amorosa. Juan Ruiz compuso varias coplas en las que cantaba la alabanza del dinero, e insistió en la necesidad de gustar a la dama y a las personas cercanas a ella, a través de regalos y donativos (*LBA* 488-489). Por otra parte, Ovidio intentó aclarar que los destinatarios de su obra no eran las personas ricas, porque teniendo dinero no debían atender a los consejos de un pobre poeta (*Ars am.* 251-260).

Una vez analizadas las semejanzas y las diferencias estructurales, que son visibles en el texto, hay una serie de modificaciones de Juan Ruiz respecto a Ovidio que no se explican atendiendo solamente al texto. Por ejemplo, Ovidio defendía la idea de demostrar el amor que el amante sentía hacia la muchacha, pero Juan Ruiz, prácticamente, lo prohibía (*LBA* 562; *Ars am.* I 497). Esta disparidad de opiniones se explicaba por la tradición literaria del amor cortés que se desarrolló entre los siglos XII y XIII: el *fin' amor*, que proponía una serie de códigos, situaciones o personajes, como el *lausangier* o el marido celoso. Fue por este motivo que Juan Ruiz proscribió la demostración del amor en público, porque era algo indispensable en la lírica trovadoresca. Otro elemento que el Arcipreste modificó era el del cómplice. En el *Ars amatoria*, Ovidio proponía al discípulo que buscara una cómplice que le ayudara a llegar a la dama, pero se fijaba en la sirvienta, porque era alguien cercano a ella. Juan Ruiz también proponía tener una cómplice, pero acudió a una figura literaria que aunque ya aparecía en Ovidio (la vieja Dipsas de *Amores* I, 8), se mostraba en

todo su esplendor en el *Pamphilus*. No es que en la época de Augusto no existieran las alcahuetas y por eso Ovidio tuviera que acudir a las sirvientas (acabamos de ver que Ovidio le dedicó un poema), sino que el cambio que se producía entre la sirvienta y la alcahueta se daba por un cambio de costumbres desde la Roma imperial a la Edad Media. Destaco la aclaración de Lecoy [1938, p. 300]:

Ici encore on se gardera de trop schématiser. La *lena* est un personnage que l'antiquité classique a très bien connu également. Il semble pourtant, par les portraits que l'on en trouve tracés dans la comédie et chez les élégiaques –Properce et Ovide– qu'à Rome la *lena* favorise surtout le trafic des professionnelles de l'amour. L'entremetteuse médiévale, au contraire, du moins dans la littérature, facilite à l'amant l'abord d'une femme qui, sans elle, lui resterait inaccessible

Otro aspecto que cambió respecto a Ovidio era que el sulmonés hizo una reseña sobre los lugares más adecuados para encontrar a alguna muchacha, como el foro, el teatro o el circo. Juan Ruiz, por su parte, omitió esta guía y la reemplazó por una descripción de la belleza ideal de la muchacha (*LBA* 432-450). Se trataba de una descripción ideal, más literaria que real, puesto que no revelaba los gustos personales del Arcipreste, sino que mostraba una tradición literaria. El retrato estaba compuesto por dos partes: en primer lugar, se describía lo visible y empezando por la cabeza bajando hasta los pies (cabellos, frente, cejas, párpados, ojos, mejillas, nariz, boca, dientes, barbilla, cuello, nuca, hombros, brazos, manos, pechos, cintura, vientre, piernas y pies). La segunda parte, la que describía las partes ocultas de la muchacha, se ponía en boca de la vieja alcahueta que sí había visto a la dama desnuda.

El análisis que hemos hecho de las coincidencias y diferencias que se establecen entre los textos de Ovidio y de Juan Ruiz permiten afirmar que había una relación directa entre ambos textos y autores, puesto que si no fuera así, no podría explicarse de ningún otro modo. No obstante, Ovidio no fue la única influencia del Arcipreste, sino que la comedia elegíaca *Pamphilus de amore* también fue una fuente esencial del *Libro de buen amor*.

El *Pamphilus* que Juan Ruiz tradujo aparece en las coplas 580-891 del *Libro de buen amor*. El gran éxito que tuvo la obra la condujo a ser un texto escolar que Juan Ruiz adaptó. La adaptación es narrativa, lo que permitió al Arcipreste crear una historia más fluida, puesto que unía las escenas con transiciones, y no de manera yuxtapuesta como en el *Pamphilus*. Se trataba de una adaptación y no de una

traducción. En ese sentido, los críticos ven en el texto de Juan Ruiz la tarea de un escolar que imitaba y aprendía los preceptos para escribir. Uno de los grandes logros del Arcipreste respecto el original fue que trató de introducir la realidad de su tiempo en su texto. Por ejemplo: Juan Ruiz localizó la acción en un lugar concreto, en Calatayud, y cambió los nombres de los personajes (Pánfilo y Galatea pasaron a ser don Melón y doña Endrina). Además, modificó la condición social de la dama, que en el *Pamphilus* era una muchacha joven y soltera, y en el *Libro de buen amor* era una joven viuda, con el objetivo de quitar hierro a la gravedad de la violación final del *Pamphilus*.

Véamos qué cambios se dieron, escena por escena, entre el *Pamphilus* y el *Libro de buen amor*. La primera escena (*Pamphilus* 1-22; *LBA* 580-583), en la que se un personaje exponía sus sentimientos hacia otra persona contiene algunas diferencias que se explican por el hecho que el Arcipreste debía enlazar esta nueva historia con la que la precedía, mientras que en el *Pamphilus* eso no sucedía porque se iniciaba la trama. En la petición del enamorado a Venus (*Pamphilus* 23-70; *LBA* 584-607) y la consiguiente respuesta de Venus (*Pamphilus* 71-142; *LBA* 608-648) se encuentra alguna variación respecto los versos del texto latino. Esta escena era de influencia ovidiana puesto que Venus pregonaba un verdadero arte de amar. En el intermedio en el que el joven meditaba en soledad cuando aparecía la dama (*Pamphilus* 143-162; *LBA* 649-656) hay un desarrollo en el texto del Arcipreste bastante libre. En la primera entrevista entre el enamorado y la dama (*Pamphilus* 163-252; *LBA* 657-687) vemos una diferencia notoria: el beso. La muchacha generaba esperanzas en el joven enamorado, y mientras que en el *Pamphilus* parecía dispuesta a darle un beso, en el *Libro de buen amor* lo rechazaba. De este modo, la joven doncella se hacía más inalcanzable. La siguiente escena, en la que el enamorado iba a casa de la vieja (*Pamphilus* 253-338; *LBA* 688-722), se muestra distinta en las dos obras por los cambios que se dan en el personaje de la alcahueta. La primera visita de la vieja a casa de la dama (*Pamphilus* 339-440; *LBA* 723-781) es importante: en el texto latino la vieja pasaba por delante de casa de Galatea y empezaba a hablar sobre Pánfilo como si estuviera sola. En cambio, en el texto castellano, ambas mujeres quedaban en casa de doña Endrina. Debió haber estrofas perdidas del *Libro de buen amor* que formarían parte de esta escena. Uno de los elementos que Juan Ruiz introdujo en su adaptación fue el cambio de argumentos para engañar a la joven: en el *Libro de buen amor*, el Arcipreste puso en boca de

Trotaconventos dos cuentos que tomaba como ejemplos que reforzaran su tesis. En las siguientes escenas, cuando la vieja volvía con el enamorado (*Pamphilus* 441-548; *LBA* 782-823), y cuando se producía la segunda visita de la vieja a al dama (*Pamphilus* 549-650; *LBA* 824-870), había algunas variaciones: por ejemplo, algunos versos que en el *Pamphilus* estaban en boca de Pánfilo, en el *Libro de buen amor* los pronunciaba Trotaconventos, en lugar de don Melón, o la aparición en el *Libro* de la madre de la joven, en este caso doña Rama, la madre de doña Endrina, o el cambio del jardín del *Pamphilus* por la tienda del *Libro*. La última escena, la de la reunión del enamorado y la dama en casa de la vieja (*Pamphilus* 651-780; *LBA* 871-891) está bastante mal conservada, ya que falta alguna estrofa en el texto castellano. En cualquier caso, el episodio terminaba con la sarta de reproches de doña Endrina y la solución de Trotaconventos. A modo de conclusión, destaco que las variaciones que se puedan encontrar en el *Libro de buen amor* respecto al *Pamphilus* vienen dadas por la formación literaria y cultural del Arcipreste, quien adaptó, en todos los sentidos, esta comedia elegíaca.

El elemento que más caracterizó la adaptación del *Pamphilus*, y por extensión, de todo el *Libro de buen amor* fue el personaje de la alcahueta Trotaconventos. Este personaje tuvo un verdadero éxito, que culminó en *La Celestina* de Fernando de Rojas. Ya hemos visto en el capítulo referente a la influencia de Ovidio que el personaje de la alcahueta formaba parte de una larga tradición literaria, que se insinuaba tímidamente en Propercio, con Acanthis, o en Plauto, con Scapha, aunque Lecoy apuntó que estos dos autores no influyeron de forma directa sobre Juan Ruiz<sup>51</sup>. Trotaconventos descendía de Anus, del *Pamphilus*, y no de Ovidio, porque en el *Libro de buen amor* y en el *Pamphilus* la medianera servía al hombre y engañaba a la muchacha. En Ovidio, en cambio, la tarea de la alcahueta era servir de tapadera y consejera a la doncella. En resumen, el personaje literario de la alcahueta nació en Ovidio, pero la caracterización que le dio Juan Ruiz a ese personaje fue más parecida al de la alcahueta del *Pamphilus*.

La alcahueta medieval se caracterizaba por ser vieja y pobre, y por ejercer un oficio que le permitía entrar en la casa de la muchacha sin levantar sospecha alguna. Juan Ruiz la convirtió en una «buhona» (699a), una vendedora ambulante que iba de casa en casa para vender objetos a las mujeres. La alcahueta, aquí, no era una confidente con poderes sobrenaturales y que hacía filtros de amor, sino que era un

---

<sup>51</sup> F. Lecoy [1938, p. 319].

personaje que a través de la palabra, con mucha retórica, consejos y proverbios engañaba a la joven.

Francisco Rico [1967] analizó con detalle la influencia de las obras pseudovidianas sobre el *Libro de buen amor*, con el objetivo de situar esta obra en la tradición literaria occidental. Rico estudió el *Pamphilus*, *Ovidio puellarum*, *De tribus puellis* y *De Vetula*, entre otras. También lo hizo Bienvenido Morros [2004] con la misma finalidad, centrándose en las comedias elegíacas *De nuntio sagaci*, el *Pamphilus* y *De Vetula*, junto a algunas otras de menor importancia.

La temática de la comedia elegíaca *De nuntio sagaci* era simple y cómica: el protagonista enamorado de una joven doncella, cuya atención no conseguía atraer, pactó con un mensajero que intercediese ante la dama para que ésta cayera rendida a sus pies. El mensajero, sin embargo, conseguía hacer que la dama se enamorara, aunque no de su amo, sino de él, traicionando, así, al protagonista. Juan Ruiz utilizó esta obra para diversas aventuras de su *Libro de buen amor*. En la segunda aventura del *Libro*, el protagonista confió en Ferrán García, su mensajero, para que mediara entre él y una muchacha, Cruz, que era panadera y soldadera (oficios asociados a la prostitución en la Edad Media). Para la descripción de la joven, el Arcipreste también se inspiró en esta obra, aunque no se tratara de una descripción física:

Era dueña en todo e de dueñas señora.  
[...]  
Sabe toda nobleza de oro e de seda,  
conplida de todos bienes, anda mansa e leda  
es de buenas constumbres, sossegada, e queda  
non se podria vençer por pintada moneda (78a-79d).

El resultado final era, cuando menos, cómico: Ferrán García acababa enamorando a Cruz, perjudicando a su amigo. Sin embargo, había una diferencia importante entre el texto latino y el castellano, y era que en la obra original el mensajero siempre defendía y protegía a su amo; pero en el *Libro* no, puesto que Ferrán García actuaba de forma sagaz sin velar por los intereses de su señor.

En la aventura de doña Garoça, la duodécima, también se muestra la dependencia del *Libro de buen amor* respecto al *De nuntio sagaci*: la alcahueta y doña Garoça mantenían largas conversaciones a lo largo de dos días, en las que la vieja medianera trataba de convencer a la monja para que tuviera una cita con el

joven, y después convenían en cómo tenía que producirse ésta. Además, la alcahueta describía al muchacho enamorado «poniendo especial hincapié en su temperamento melancólico, en principio el más inofensivo para las cuestiones amorosas y sexuales»<sup>52</sup>. La alcahueta trataba así de calmar a la monja, inquieta antes de la cita, pero tras en el encuentro, doña Garoça colmaba a la vieja de reproches por la trampa que le había preparado. Es prácticamente el mismo esquema que encontramos en la comedia latina, excepto que en lugar de una alcahueta, en el texto latino tenemos a un mensajero sagaz.

Para la aventura amorosa protagonizada por don Hurón, Morros consideró muy probable que el Arcipreste recurriera una vez más al *De nuntio sagaci* para la caracterización del personaje. En el texto latino, el protagonista se dirigía a un mercado para recitar unas cantigas a la primera mujer que encontrase, y finalmente conseguía engañarla. En el texto castellano, en cambio, don Hurón no conseguía su objetivo, ni tan siquiera lograba atraer la atención de la muchacha. Por este motivo, Morros concluyó que «el Arcipreste ha creado a don Hurón como contrapartida del mensajero sagaz del texto latino, porque en personajes como ellos puede radicar el éxito de su empresa amorosa: está claro que no quería un buen final para su personaje»<sup>53</sup>.

Rico [1967, p. 310], por su parte, analizó la posible influencia que pudo ejercer sobre el Arcipreste la comedia elegíaca *De tribus puellis*. El texto latino narraba la aventura del protagonista «Ovidio» cuando, andando por un camino, se le aparecían tres bellas doncellas. El episodio no podía acabar mejor: tras cenar con la más bella de las tres, el protagonista acababa en la cama con ella. Aunque Rico no aportaba ningún argumento ni ejemplo que atestiguará la presencia de esta comedia en el *Libro de buen amor*, consideraba probable que Juan Ruiz leyera el texto, dada la relación del *De tribus puellis* con otros textos latinos pseudovidianos de carácter autobiográfico.

Aunque hemos visto diferentes ejemplos en los que Juan Ruiz se inspiraba en *De nuntio sagaci*, y que posiblemente también conoció el *De tribus puellis*, las obras más influyentes en el *Libro de buen amor* fueron el *Pamphilus* y *De Vetula*. Según Morros [2004, p. 69], el Arcipreste modificó algún aspecto del *Pamphilus* a través del *De Vetula*, como, por ejemplo, el cambio de condición social de doña Endrina, de

---

<sup>52</sup> B. Morros [2004, p. 72].

<sup>53</sup> B. Morros [2004, pp. 74-75].

joven soltera a viuda. Nuestro autor tenía presente el *De Vetula* ya en la descripción de la belleza ideal de la mujer, que empezaba en la copla 432. Por su parte, Rico veía en el *Pamphilus* la raíz autobiográfica de gran parte del *Libro de buen amor*, dado que la comedia elegíaca «podía leerse como narración amorosa en primera persona»<sup>54</sup>.

La autobiografía erótica *De Vetula* atribuida a Ovidio fue compuesta durante la segunda mitad del siglo XIII. Esta obra era de temática amorosa, a veces erótica, con un objetivo claramente didáctico: evitar el «loco amor». Como veremos, las coincidencias entre esta obra y el *Libro de buen amor* eran evidentes y estaban fuertemente vinculadas por lo que respecta el tema, la intención e incluso la estructura (en ambas había, por ejemplo, un prólogo en prosa y unos loores de la Virgen). En el texto latino, el «Ovidio» protagonista sentía verdadera devoción por la dama, que era bellísima, pero como los regalos que le ofrecía no tenían buen resultado decidió buscar una medianera que le facilitara el camino. La alcahueta conversaba con la muchacha sobre Ovidio, y tras un tiempo yendo y viniendo de casa en casa, concertó una cita en casa de ella, de noche. Ovidio acudió al encuentro, tras superar algún obstáculo, y cuando finalmente se metía en la cama no halló a la preciosa doncella, sino que de pronto se vio abrazando el cuerpo de una vieja. La cruda realidad era que la muchacha se había casado con otro hombre y se había marchado de la ciudad. Después de un largo tiempo, tras enviudar y con algunos años de más, la amada regresó a la ciudad y se reencontró con Ovidio, quien, finalmente, consiguió terminar la faena que empezó aquella noche. Veamos algunos ejemplos de los que proponía Rico. El primero que ofrecía era el de la inclinación natural hacia el amor de las mujeres: así lo veía «Ovidio» y también Juan Ruiz, que lo relacionaba con la astrología:

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

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

En este signo atal creo que yo nasçí  
siempre puné en servir dueñas que conosci. (153 ab)

---

<sup>54</sup> F. Rico [1967, p. 309].

Después, trataba sobre los efectos beneficiosos del amor (copla 156), dado que el amor volvía valiente al cobarde o atrevido al tímido. Ovidio, por su parte, no podía evitar hacer una descripción ideal de la doncella, como la que incluyó el Arcipreste en las coplas 432-435 y que ya hemos visto más arriba. El texto latino detallaba las partes visibles, como el pelo rubio, la frente ancha, las manos blancas, la boca pequeña y los dientes iguales. Finalmente, los deseos de Ovidio se cumplieron años más tarde, reuniéndose con la viuda; igual que Juan Ruiz se encontró, al final, con su viuda, doña Endrina. Éste quizá fuera el punto más claro en el que convergían las tradiciones del *Pamphilus* y el *De Vetula* con el *Libro de buen amor*.

En el primer encuentro entre el protagonista y doña Endrina, él pedía a su enamorada uno de los grados del amor (abrazos), pero ella se lo negó porque consideraba que abrazos y besos constituían los preliminares del acto sexual. La misma estructura encontrábamos en el *Pamphilus*, aunque con una diferencia: en el texto latino, Galatea accedía a los abrazos, besos y caricias de Pánfilo. Teniendo en cuenta el cambio de soltera a viuda del personaje, no terminaba de entenderse por qué doña Endrina no consentía el contacto físico y Galatea sí. Morros lo explicaba por la influencia del *De Vetula*, en que la muchacha ni siquiera se entrevistó con el enamorado.

La figura de la alcahueta era básica y muy importante, tanto en el *Libro de buen amor* como en el *Pamphilus* y el *De Vetula*, y aunque la caracterización del personaje fuera parecida, había algunos aspectos que permitían diferenciar las tres obras. Ya hemos visto que Ovidio recomendaba la ayuda de una cómplice para la empresa amorosa, aunque desaconsejaba totalmente mantener relaciones sexuales con ella; por ese motivo, don Amor consideraba que las mejores mediadoras eran las viejas alcahuetas. Para Morros, este hecho se explicaba mucho mejor a través del *De Vetula* que del *Ars amatoria*. Desde mi punto de vista, sin embargo, no estoy de acuerdo con el profesor Morros puesto que el personaje de Trotaconventos es la adaptación al castellano de la alcahueta del *Pamphilus*, no de la del *De Vetula*. *Pamphilus* y *De Vetula* son dos comedias elegíacas independientes, y el Arcipreste tomó elementos diferentes de una y de otra, y la figura de la alcahueta provenía del *Pamphilus*.

En el *Libro*, Juan Ruiz protagonista eligió a Trotaconventos prácticamente al azar y la recibió en su casa. En el *Pamphilus*, en cambio, el joven muchacho parecía conocer a la vieja. En el *De Vetula*, por último, el protagonista tenía que esforzarse para encontrar a la vieja apropiada, que había sido nodriza de su amada y a quien había visto mendigar en casa de una hermana suya. Por otra parte, en el *Pamphilus*, la alcahueta, como pago por sus servicios, pidió a Pánfilo tener las puertas de su casa abiertas. En el *Libro*, sin embargo, Trotaconventos no pedía tanto, sólo una ayuda para sobrevivir, por lo que el protagonista le ofreció sus riquezas y, además, un «pellote» (719). Para el encuentro con la amada, la alcahueta del *Pamphilus* la iba a buscar y hablaban en la calle, mientras que la vieja alcahueta del *De Vetula* se las ingeniaba para entrar en casa de la muchacha. Trotaconventos siguió los pasos del *De Vetula* y entró en casa de doña Endrina. Tras la primera entrevista entre Galatea y la alcahueta en el *Pamphilus*, la vieja engañó a Pánfilo haciéndole creer que Galatea estaba preparando su boda con otro joven, por lo que los ánimos de Pánfilo para seducir a la joven decayeron. En el *Libro de buen amor*, ante la misma burla de Trotaconventos, don Melón reaccionaba acusando y maldiciendo a la alcahueta. Este cambio de reacción entre Pánfilo y don Melón viene dado por la influencia del *De Vetula*. En esta obra, cuando el protagonista se dio cuenta del engaño de la alcahueta (tras acostarse con la vieja), la maldijo y decidió dejarla en la miseria como castigo. De este modo, el Arcipreste optó por una reacción de su protagonista a medio camino entre el *Pamphilus* y el *De Vetula*.

Hemos podido reseñar cómo el Arcipreste eligió los modelos de las comedias elegíacas latinas para componer gran parte de su *Libro*. Sólo se alejaba de sus referentes para hacer fracasar a su criatura. Los personajes de las comedias elegíacas seguían al «loco amor» y lo conseguían, pero Juan Ruiz, si quería aleccionar a su público sobre las consecuencias de perseguir al «loco amor» del mundo, tenía que modificar el resultado final de las aventuras amorosas de su protagonista. Me quedo con la conclusión de Morros, por clara y concisa: «para unos cuantos revolcones hay que tomarse excesivas molestias, y que en ese sentido es más fácil y mucho más productivo buscar la salvación eterna» [2004, p. 101].

A modo de conclusión, quisiera subrayar el objetivo didáctico que hemos visto a lo largo de la monografía. Ovidio compuso el *Ars amatoria* con el deseo de someter el amor a unas normas definidas para que todo el público lector de su obra aprendiera de sus consejos y los pusiera en práctica (o los evitara, a través del

*Remedia amoris*). La Edad Media recogió ese interés instructivo a través de los apócrifos ovidianos, que bajo la forma de comedias, en su mayoría, escondían el propósito de enseñar deleitando. Y ese fue, precisamente, la finalidad de Juan Ruiz, que queda bien de manifiesto en el *Libro de buen amor*. A través de la confrontación entre «buen amor» y «loco amor», el Arcipreste consiguió que el lector, si no se quedaba con la corteza de las palabras e iba al meollo de la cuestión, escarmentara en cabeza ajena y fuera consciente de los pecados que conllevaba seguir al «loco amor» del mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACCORSI, Federica, «El *Pamphilus* de Juan Ruiz», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: II Congreso Internacional. Homenaje a Alan Deyermond*, eds. Louise Haywood, Francisco Toro Ceballos, Geraldine Coates y Francisco Bautista, Ayuntamiento de Alcalá la Real-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 2009, pp. 39-47.
- ANDRÉ, Jacques, ed. y trad., Ovide, *Tristes*, París, Les Belles Lettres, 1987.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, ed. y trad., Ovidio, *Arte de amar. Remedios de amor*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- BATTAGLIA, Salvatore. «La tradizione di Ovidio nel medioevo», en *La coscienza letteraria del medioevo*. Nápoles, Liguori, 1965, pp. 23-50.
- BLECUA, Alberto, ed. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CASTRO, Américo, «El *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita», en *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 355-446.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de cultura económica, 1984, 2 vols.
- FERRARESI, Alicia de C., *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976.
- GARBÁTY, Thomas, «The *Pamphilus* Tradition in Ruiz and Chaucer», *Philological Quarterly*, 46 (1967), pp. 457-470.
- GHISALBERTI, Fausto, «Mediaeval Biographies of Ovid», *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, 9 (1946), pp. 10-59.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio, ed. y trad., Ovidio, *Amores. Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 2009.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier, «La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *Confesión del amante*», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: I Congreso Internacional*, eds. Bienvenido Morros y

- Francisco Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 2004, pp. 349-362.
- HERNÁNDEZ, Francisco J., «The Venerable Juan Ruiz, Archpriest of Hita», *La Corónica*, 13 (1984-1985), pp. 10-22.
- JURADO, José, *Bibliografía sobre Juan Ruiz y su «Libro de buen amor»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- LECOY, Félix, *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*. París: E. Droz, 1938; reimp., con apéndice bibliográfico de Alan Deyermond, Richmond, Gregg International, 1974.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan Ruiz: selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, Ediciones de la Universidad de Buenos Aires, 1973.
- LOMAX, Derek W., «Algunos autores religiosos, 1295-1350», *Journal of Hispanic Philology*, 2 (1978) pp. 81-90.
- LOPEZ ESTRADA, Francisco, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- MACLENNAN, Luis Jenaro, «Sobre el texto del *Pamphilus* en el *Libro de buen amor*», *Revista de filología española*, 68 (1988), pp. 143-152.
- MARMO, Vittorio, *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*. Nápoles, Liguori, 1983.
- MORROS, Bienvenido, «Las fuentes del *Libro de buen amor*», en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de buen amor»: I Congreso Internacional*, eds. Bienvenido Morros y Francisco Toro, Ayuntamiento de Alcalá la Real-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 2004, pp. 69-104.
- PIANEZZOLA, Emilio, ed. y trad., Ovidio, *L'arte di amare*, Bolonia, Fondazione Lorenzo Valla, 2007.
- RUBIO, Lisardo, y GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, ed. y trad., *Pamphilus de amore*, Madrid, Bosch Casa Editorial, 1977.
- RICO, Francisco, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», *Anuario de estudios medievales*, 4 (1967), pp. 301-325.
- WALSH, John K., «Juan Ruiz and the *Mester de clerecía*: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, 33 (1979-1980), pp. 62-86.

WEBBER, Edwin J., «Juan Ruiz and Ovid», *Romance Notes*, 2 (1960-1961), pp. 54-57.

Enlace digital: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>