Apolo y don Polo: parodia, desdoblamiento y posibilidades de lectura en el *Libro de Buen Amor*

Raquel Miranda
Universidad Nacional de La Pampa
Argentina

Apolo y don Polo: parodia, desdoblamiento y posibilidades de lectura en el *Libro de Buen Amor*

Resumen

Este trabajo analiza la construcción discursiva de la figura de don Polo, personaje del episodio de doña Garoça del *Libro de Buen Amor*, en relación con la figura mitológica del dios griego Apolo, sobre la base de la parodia como recurso retórico fundamental.

El rasgo sobresaliente de la figura de don Polo es la representación constante de su cuerpo a través de la degradación que la imagen del dios griego Apolo simboliza, que se puede apreciar especialmente en la óptica de la inversión, característica de la imagen carnavalesca del mundo, en la que el humor ocupa la mayor parte de las significaciones. Se analizan también otros atributos de Apolo, que resignifican la parodia y la convierten en la tesis retórica que sostiene la obra.

Palabras clave: parodia | desdoblamiento | degradación | retórica | mitología

Apollo and Don Polo: parody, doubling and possibilities of reading in *Libro de Buen Amor*

Abstract

This paper analyzes the discursive construction of Don Polo, a character in the episode of Doña Garoça in *Libro del Buen Amor*, in relation to the mythological figure of the Greek god Apollo on the basis of parody as the fundamental rhetorical form. The most outstanding feature in Don Polo's figure is the constant representation of his body through the degradation that the image of the Greek god Apollo symbolizes, which can be especially appreciated through inversion, characteristic of the carnival image of a world in which humour occupies most significations. Other attributes that Apollo possesses and which re-signify parody and transform it into the rhetorical thesis that sustains the text are also analyzed.

Keywords: parody | doubling | degradation | rhetoric | mythology

El tono paródico es una condición esencial del *Libro de Buen Amor*. La parodia no aparece esporádicamente en algunos episodios sino que es un rasgo central del arte de Juan Ruiz, tal como lo han sugerido Gybbon-Monypenny, que identifica una parodia del género cortés en el uso de la pseudo-autobiografía erótica, Otis Green, que subraya la parodia como expresión de la risa medieval,[1] y Anthony Zahareas, que la define como rasgo característico de la obra en su conjunto (Deyermond 1970: 53-78). A partir del análisis de varios episodios, Deyermond considera el uso múltiple de la parodia en el libro del Arcipreste, categoría en la que incluye las manifestaciones de humor, los efectos de la incongruencia entre estilo y tema tratado y el empleo aparentemente serio de un género o *topos* hasta que, en el último momento, el autor demuestra una intención contraria. Juan Ruiz parodia textos literarios, géneros, temas o técnicas pero también la liturgia y otras ceremonias, las formas musicales y los entretenimientos populares: "*Parody, like any literary category, overlaps other categories*" y es utilizada para varios propósitos (Deyermond: 55).

Las parodias de Juan Ruiz no pueden considerarse como una hostilidad hacia la religión ni hacia el amor cortés: para el autor del *Libro de Buen Amor*, la parodia no es meramente un dispositivo retórico sino la forma más conveniente de mirar el mundo[2] a través de un tejido ficcional que exhibe el micromundo, lo anecdótico y la presencia de un tema pero que también articula los grandes movimientos espacio-temporales que ponen

en escena las vivencias y los modos de captar y expresar la realidad estéticamente.

La utilización de la parodia propicia la percepción carnavalesca del mundo y contribuye a debilitar la seriedad retórica y el racionalismo de las obras, de tal modo que les imbuye una nueva actitud ante la representación del mundo. Pero la "carnavalización determina la formación de los géneros, es decir no sólo tocaba el contenido sino también los mismos fundamentos genéricos de la obra literaria" (Bajtín 1986: 185).[3] Desde esta perspectiva, podemos ver que el *Libro de Buen Amor* reúne muchas características que lo alinean en la misma tradición folklórica del carnaval.[4] Su principal particularidad en el orden del discurso consiste en la combinación de una amplia variedad de géneros intercalados, con distintos grados de parodia y objetivación, que refuerzan la pluralidad de estilos. Por otra parte, como principio de la carnavalización se puede destacar la desviación del curso normal de la vida, es decir la representación del 'mundo al revés', en el que se hallan suprimidas las jerarquías y distancias sociales entre las personas, lo que propicia un contacto libre y familiar entre ellas.[5] La aniquilación de las distancias elabora una nueva gama de relaciones entre los individuos que facilita la manifestación sensorial –que Bajtín denomina 'excentricidad'– de los aspectos subliminales de la naturaleza humana. Además esta actitud libre y familiar del carnaval "se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas" (173) de manera tal que en la obra se une lo sagrado con lo profano, lo grande con lo miserable, lo alto con lo bajo, lo inteligente con lo estúpido, etc.: en este contexto, tienen cabida las obscenidades, las manifestaciones corporales y la vida sensorial. Toda la representación cercana y familiar tiene como

objetivo destruir el distanciamiento característico de los géneros serios –como "la literatura trágica y aristocrática de los libros de amor y caballerías" (Green: 48)– pues lo representado convive en una zona de contacto personal o íntimo (Hall 1997: 141ss.).[6]

Las formas, los lenguajes y los temas del *Libro de Buen Amor* vuelven sobre los textos canónicos de la cultura, y la obra opera entonces como un vaso comunicante entre épocas y modos de producción y recepción. A partir de la ironía narrativa, de la poética –implícita y / o explícita– y de la alusión paródica a diversos géneros y estilos, la obra habla de sí misma como escritura de una tradición y como posibilidad de resignificación de los lenguajes y las tramas heredadas: "[...] Juan Ruiz sintió instintivamente que el arte es un juego" (Green: 51).

En este marco general, este trabajo analiza la construcción discursiva de la figura de don Polo, personaje del episodio de doña Garoça del *Libro de Buen Amor*, en relación con la figura mitológica del dios griego Apolo sobre la base de la parodia como recurso retórico fundamental.

1. La representación de Apolo en el s. I

Los mitos griegos constituyen en la actualidad temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notable y secular prestigio: son imágenes de lo que fueron a las que la literatura presta, en su camino diacrónico, máscaras y estilos renovados. Los temas y emblemas de la antigua mitología clásica sobreviven sueltos o ligados en múltiples relatos, y "se prestan a ser recontados, aludidos y manipulados por la literatura una y otra vez" (García Gual 1998: 34). Como sabemos, la mitología había derivado ya en materia literaria en la Grecia clásica, proceso que se

acentuó claramente en la época helenística. Los diferentes enfoques literarios en el tratamiento de la materia mítica de las épocas posteriores no hacen más que continuar o favorecer una transformación que ya tenía lugar en la tradición helénica.

En este sentido, la mitología provee las figuras divinas y heroicas que en la historia del pensamiento han simbolizado ideales humanos de índole variada. Los análisis sobre las corrientes filosóficas que han participado en la construcción de las figuras mitológicas en el s. I enfocan generalmente la perspectiva de la escuela estoica sin tener en cuenta las sólidas relaciones de los alegoristas de Homero con la herencia hebrea, intermediada por los exegetas alejandrinos de las Escrituras. La tendencia al monoteísmo y a un misticismo vitalista, que intentaba borrar las fronteras entre lo divino y lo humano, permitieron elaborar el sincretismo propio de esta época, que va a influir poderosamente en la futura mentalidad simbolista medieval (Alesso 2001: 52).

Según Heráclito el alegorista, Apolo es representación de la enfermedad y, a la vez, de los rayos vivificantes del sol. En la exégesis estoica representa principalmente el sol y, en forma secundaria, el arte de la adivinación y de la medicina. No obstante, los mitógrafos del s. I orientaron sus preferencias hacia la figura de un Apolo airado, tal como aparece en el comienzo de *Ilíada,* al asolar con sus flechas el campamento aqueo (Dawson 1992: 45).

A través del análisis filológico de los abundantes epítetos que diversos escritores del s. I han atribuido a la figura de Apolo, Alesso configura una matriz semántica en la que se destacan, principalmente, los siguientes sentidos:

- Apolo es denominado Χρυσάορος (de espada de oro). Por su resplandor, que lo asemeja mucho al oro cuando se lo mira, Apolo es la representación de los rayos del sol.
- Apolo es' Εκαέργης (que actúa desde lejos) porque envía sus rayos hacia la tierra desde lejos. Por otro lado, se puede entender que la gente quiere mantenerlos ἑκάς (lejos) porque en ciertas épocas corrompen el aire y son la causa de estados de pestilencia.
- Apolo es νόσος (enfermedad) porque, en las epidemias de peste, el sol es la causa principal de las muertes. Cuando el verano es seco y abrasador, los cuerpos se resienten por el cambio inusual operado en la atmósfera y se consumen bajo el flagelo de la peste: Apolo es considerado autor de las muertes repentinas porque de él dependen las estaciones del año, las cuales son causa de enfermedades en caso de desequilibrios.
- El sol, que se halla situado lejos de la tierra, preside las estaciones equilibrando los calores sofocantes y el frío como artífice de la labranza y de las semillas, de las cosechas y de los trabajos que se relacionan con el cultivo de la tierra.
- Apolo es Λυκαβάς (el artífice del año) porque después de recorrer uno a uno los doce signos del zodíaco marca el fin de la duración del año.
- Apolo podía librar de las enfermedades, aunque también es considerado como destructor el orden universal al evaporar en forma constante lo húmedo para incorporarlo al éter.
- Apolo es celebrado también con el nombre de Febo. Así como Apolo tiene dos nombres, hay dos caminos para llegar a la divinidad: uno es místico y secreto; y el otro es la vía popular destinada a la gente común, no iniciada.

Según este haz de significaciones desarrolladas por Alesso, se evidencia una inversión de estructuras de sentido en la representación de la figura de Apolo ya que aparece como entidad angélica o como demoníaca que está en contacto con el destino de las almas.[7]

2. Apolo y don Polo

Las especulaciones acerca de la etimología de "don Polo" señalan varias posibilidades acerca del origen del nombre y su significado. Sin embargo, Clarke (1972: 145-146) considera que la más probable explicación es la que vincula la denominación del personaje con una mera corrupción popular del nombre "Apolo", lo que proporciona un toque de humor a la representación del protagonista masculino del episodio de doña Garoça.[8] El uso abreviado del nombre en lugar de la forma completa "Apolo" confiere un carácter despectivo al dios griego de las artes, de los inteligentes oráculos y de la belleza masculina ya que "don Polo" se contrapone a la figura mítica en el plano de la descripción física: en efecto, el apelativo usado por Trotaconventos y consentido por el personaje masculino constituye, en el plano del significante, una síntesis del autorretrato del Arcipreste que invierte las connotaciones generalmente atribuidas al dios olímpico:

"Señora," diz' la vieja: "yo le veo a menudo:
"El cuerpo á muy grant, mienbros largos, trefudo,
"La cabeça non chica, velloso, pescuçudo,
"El cuello non muy luengo, cabel' prieto, orejudo. (1485 a – d)

"Las çejas apartadas, prietas como carbón,
"El su andar infiesto, bien como de pavón,
"El paso segurado é de bon rasón,
"La su nariz es luenga, esto le descompón. (1486 a – d)

"Las ençias bermejas é la fabla tunbal,
"La boca non pequeña, labros al comunal,
"Más gordos que delgados, bermejos como coral,
"Las espaldas byen grandes, las muñecas atal. (1487 a – d)

"Los ojos há pequeños, es un poquillo baço,
"Los pechos delanteros, bien trefudo el braço,
"Bien cumplidas las piernas; el pie, chico pedaço;
"Señora, dél non vy más: por su amor vos abraço. (1488 a – d)

"Es ligero, valiente, byen mançebo de días.
"Sabe los estrumentos é todas juglarías,
"Doñeador alegre, ¡por las çapatas mías!
"Tal ome qual yo digo non es en todas erías". (1489 a – d)[9]

Antes de que se produzca el encuentro entre la monja Garoça y el Arcipreste, Trotaconventos le proporciona a la muchacha este retrato tan prolijo de su enamorado (coplas 1485 a 1489), que, como hemos visto, ofrece dos aristas: en principio, es físico, con la enumeración de los elementos populares considerados como signo de masculinidad (cuerpo grande, miembros largos, velludo, cabello oscuro, orejas grandes,[10] nariz larga,[11] etc.); luego constituye una descripción del temperamento del joven que coincide, en general, con las características del tipo de hombre denominado sanguíneo por la medicina antigua (ligero, valiente y alegre).[12]

En la cuaderna 1499, el Arcipreste ve a la joven y detalla las cualidades de su hermosura:

En el nombre de Dios fuy á misa de mañana.
Vy estar á la monja en oración: loçana,
Alto cuello de garça, color fresco de grana:
¡Desaguisado fiso quien le mandó vestir lana! (1499 a-d)

¡Válme Santa María! ¡Mis manos me aprieto!
¿Quién dyó á blanca rrosa ábito é velo prieto?
¡Más valdrí' á la fermosa tener fijos é nietos,
Que atal velo prieto nin que ábitos ciento! (1450 a-d)

La descripción de la monja se centra en las partes visibles del cuerpo y procede por la acumulación de características opuestas a las que antes ha ofrecido del hombre: por ejemplo el "alto cuello de garça" (1499 c) de la monja se opone al "cuello non muy luengo" (1485 d) del mancebo. Es posible atribuir a esta descripción en términos opositivos una relación paródica con la creencia generalizada de que los órganos sexuales de la mujer constituían una inversión –y, por lo tanto, una degradación– de los masculinos, pues, durante mucho tiempo, se creyó que la mujer tenía los mismos órganos genitales que el hombre pero no en el exterior sino en el interior de su cuerpo.[13]

Por otra parte, en el retrato de Garoça, el autor desafía la doctrina eclesiástica sobre la virginidad y el celibato y la tradición cortesana del *fins amour* como algo extramarital y ajeno a la paternidad y adhiere a la "doctrina de la plenitud", en la que el verdadero fin del amor es la procreación natural (Green: 64).

Desde el punto de vista discursivo, la degradación de la figura de Apolo en la caricatura de don Polo puede leerse como una alusión implícita que comprueba, una vez más, la complejidad del arte de Juan Ruiz y las múltiples direcciones en que se proyectan sus significados.

Clarke (1972: 250) sostiene que, en este pasaje, el autor del *Libro de Buen Amor* parodia el modelo retórico de la *amplificatio* precisamente a través de una *amplificatio* del personaje de don Polo (el Arcipreste) como prototipo de la belleza masculina. Asimismo, a la caricatura del macho y del hombre sanguíneo de la aventura se le suma la representación irónica del retrato popular de la dama:

> *In the two portraits, underlying the parody of literary portrait, the humor differs in slant, in that the "lady" primarily provokes a smile at the expense of the male, and the garbled swarthy "Apollonian" figure reflects the taste and the low level of intelligence of the go-between and so expands on the characteristic of pseudo-sophistication [...]* (Clarke 1972: 257).

Si, como hemos dicho, la descripción física del don Polo se aleja de las representaciones típicamente asociadas con Apolo, no ocurre lo mismo con otras connotaciones semánticas del personaje. En efecto, las características del dios helénico que Alesso recoge en la obra de pensadores del s. I pueden, de algún modo, mostrar otras aristas de la figura de don Polo.

En principio debemos tener en cuenta que este amante no se acerca a la monja que desea hasta que tiene la confirmación de que recibirá sus favores, es decir que, a través de la intermediación de Trotaconventos, su arte de seducción opera desde lejos, como los rayos del sol, y poco a poco va abrasando el corazón de Garoça. Tampoco resulta casual que el protagonista, viendo desde lejos a la monja antes de acercarse a ella, lamente su estado religioso y exclame que "Más valdrí' á la fermosa tener fijos é nietos" (1450 c), en clara reivindicación del ciclo natural de la vida.

El enamorado, descripto por la vieja alcahueta como conocedor del arte y los instrumentos, logra por fin sus deseos:

> Fuyme para la dueña: ¡Fablóme e fabléla,
> Enamoróme la monja e yo enamoréla! (1502 c – d)

Luego de esta sintética confirmación de los placenteros resultados del amor, la monja muere a los dos meses, lo que conecta nuevamente la figura de don Polo con el dios Apolo, el que causa las muertes repentinas.

Sin embargo, la relación entre el personaje de Juan Ruiz y la representación de Apolo puede sustentarte con mayor solidez en el hecho de la doble denominación, alegoría de los dos caminos posibles para conocer la divinidad, como hemos indicado antes. En el caso del episodio que nos ocupa, al igual que en otros del libro,[14] estructuralmente, el autor se proyecta a sí mismo como un hombre de mundo que ha tenido experiencias de amor: un narrador que puede articular estas experiencias y, al mismo tiempo, un comentador que interrumpe la acción para explicar el sentido espiritual de sus lances amorosos. Así, el convencional dispositivo autobiográfico puede interpretarse didácticamente, ya que el marco es ejemplar, pero no sin ambigüedades dadas la ironía de Juan Ruiz y la manera en que se mezcla en su figura el amante y el moralista (Zahareas 1965: 91) y que favorece que el elogio del amor actúe como contrapunto de las indicaciones didácticas que lo condenan.[15] Es necesario, entonces, considerar las implicaciones del marco narrativo autobiográfico junto con la asunción de la 'persona' de don Polo: esta transformación del protagonista y la consecuente distancia que asume el poeta le proporcionan a Juan Ruiz mayor libertad en la expresión artística así como en el uso del material intertextual.

Así como Apolo tiene dos nombres, que simbolizan los dos caminos para lograr el conocimiento de la divinidad, uno místico y secreto y otro popular, la pseudo autobiografía que desdobla la figura del protagonista en don Polo / Arcipreste conduce a repensar el perspectivismo que caracteriza todo acto de interpretación y que Juan Ruiz ha desarrollado ya en el Prólogo y en el episodio de la disputa de los griegos y los romanos (coplas 44 a 70).

Ciertamente, después de la oración inicial, Juan Ruiz confiesa su doble intención, didáctica y estética, para los hombres y mujeres de "buen entendimiento" (prólogo en prosa, página 11, línea 15), y su intención exclusivamente estética para aquellos que no comprendan el sentido profundo del texto. Aquí se advierte la doble exégesis que permite el libro, dualidad que estará presente a lo largo de la obra y que puede sintetizarse en la oposición de un lector sutil con uno no muy letrado.

El autor utiliza la conocida disputa entre los griegos y los romanos como ejemplo didáctico de lo que ha explicado antes a propósito de cómo se debe leer el libro, pues en las coplas anteriores, el Arcipreste ruega a Dios que le conceda la gracia de poder realizar una obra alegre y a la vez virtuosa que regocije el cuerpo y apaciente el alma. A la dualidad de estos dos declarados propósitos del autor, se suma la ambigüedad que proclaman las coplas 16, 17 y 18 en las que, a través de la fórmula medieval de la corteza y el meollo, se alerta al lector de que el contenido del libro deberá elucidarse y distinguirse de su forma superficial.

En síntesis, la figura del dios griego Apolo es degradada en el episodio de doña Garoça a través de la forma reducida "don Polo", que simboliza una disminución de las dotes masculinas de belleza corporal y disposición intelectual; sin embargo, las connotaciones que Apolo adquiere en el período helenístico se evidencian en la historia en algunos detalles que caracterizan al personaje y, especialmente, en el desdoblamiento don Polo / Arcipreste que representa las posibilidades de la lectura y la diversidad de lectores que admite el texto en su conjunto.

3. Comentario final

El rasgo sobresaliente de la figura del personaje don Polo del *Libro de Buen Amor* es la representación constante de su cuerpo a través de la degradación, o sea "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto" (Bajtín 1994: 24) que la imagen del dios griego Apolo simboliza, que se puede apreciar especialmente en el tratamiento paródico que supone la óptica de la inversión, característica de la imagen carnavalesca del mundo, en la que el humor ocupa la mayor parte de las significaciones. Sin embargo, la parodia se resignifica si consideramos otros atributos de Apolo y se convierte en la tesis retórica que sostiene la obra:

> En general á todos ffabla la escriptura:
> Los cuerdos con buen sesso entendrán la cordura,
> Los mançebos livianos guárdense de locura,
> Escoja lo mijor el de buena ventura. (67 a –d)
>
> Las del *Buen Amor* sson razones encubiertas;
> Trabaja do fallares las sus señales çiertas;
> Ssi la rrazón entiendes ó en el sesso açiertas,
> Non dirás mal del libro, que agora rrehiertas. (68 a-d)

Notas

[1] "[...] el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz es fundamentalmente una explosión de la risa y alegría medieval, de aquella evasión medieval del terror de lo sagrado, la cual con todo su júbilo no lograba liberarse del sentimiento opuesto, de su profunda conciencia de lo sagrado intensificada con el miedo de la pérdida definitiva de la felicidad con la muerte. Ese abandono a la frivolidad y a la alegre parodia era esencialmente respetuoso [...]" (Green: 54-55). En coincidencia, Bajtín (1994: 79) sostiene que la literatura paródica de la Edad Media "se asocia directa o indirectamente a las manifestaciones de la risa popular festiva [...] [y] es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia".

[2] Forma posiblemente heredada de la tradición goliárdica y de la influencia árabe o hebrea, como afirma Deyermond (77).

[3] Para Bajtín (1986: 151ss.) la percepción carnavalesca del mundo se evidencia, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, en los rasgos de los géneros cómico-serios, que se desarrollan en torno de la sátira menipea y de los diálogos socráticos básicamente.
[4] Bajtín (172) define la carnavalización literaria como una transposición del carnaval al lenguaje de la literatura.
[5] Un claro ejemplo que testimonia esta desjeraquización de roles lo constituye el personaje de Trotaconventos (*Cfr.* Miranda 1999: 95-112).
[6] Las variedades de la lengua presentes en la obra también posibilitan la carnavalización a través de una problematización de la manifestación discursiva, cuyo estudio filológico y lingüístico excede los alcances de ese trabajo.
[7] La época en que Heráclito escribe es anterior a esta preocupación mística por el destino de las almas, sin embargo, hay ya conciencia de la división entre la materia, pesada e inerte, vivificada y animada por el *pneuma*; y éste, ligero y móvil, que penetra y se mezcla totalmente con la materia y puede ser concebido como fuego o calor vivificante de los rayos del sol, como razón seminal (Alesso 2001: 60).
[8] El título de *don* aplicado a una figura de la mitología clásica era probablemente un uso común de la época, como lo demuestran la denominación de otros personajes del *Libro de Buen Amor* (doña Venus) y los de otras obras de clerecía.
[9] Las citas del *Libro de Buen Amor* están tomadas de la edición de dirigida y comentada por Julio Cejador y Frauca, Clásicos Castellanos, Espasa Calpe, 1967 (10ª ed.). A continuación de cada cita se indica entre paréntesis el número de copla y el verso correspondientes.
[10] El atributo de las orejas grandes es considerado por Brun-Ros como una cualidad del "rostro no inteligente" (citado por Guiraud 1986: 22).
[11] Según Bajtin (1994: 82), la nariz era considerada un símbolo fálico en el grotesco de la Antigüedad y de la Edad Media. Era opinión muy difundida, incluso entre los médicos, que la longitud de la nariz se relacionaba con la longitud del pene, la que expresaba a su vez la virilidad del hombre.
[12] "*The physical portrait is at least in part a key to character composition, and the temperament one to both physical and character*" (Clarke 1972: 252). Esta idea de que el cuerpo es un reflejo del alma se puede encontrar también en otros textos medievales de género diverso. Por otro lado, la concepción humoral de la salud y de la enfermedad en la medicina hipocrática determinó probablemente que un preciso conocimiento de la estructura del cuerpo humano fuera considerado de relevancia secundaria. En el *Habeas hippocraticum* la anatomía es tratada de manera bastante esquemática, aunque en los textos quirúrgicos el necesario conocimiento anatómico se revela en detalle y las descripciones son claras y precisas. Por el contrario, en el período alejandrino de la medicina helenística se dieron las condiciones necesarias para que el cuerpo humano pudiera ser estudiado por Herófilo de Calcedonia y Erasístrato de Keos, médicos que practicaron disecciones y, tal vez, vivisecciones. Galeno, el médico más famoso del período grecorromano, fue el autor de los textos canónicos sobre el cuerpo humano hasta el Renacimiento, pues aunque él no era cristiano, su creencia en un Creador supremo y cuidadoso del diseño de cada parte del cuerpo humano hizo que su doctrina anatómica fuese aceptable para los Padres de la Iglesia y, a partir de esa aceptación, la Edad Media cristiana acogió como dogmas sus obras, si bien algunos de sus escritos estaban basados en ideas erróneas (*Cfr.* Pera 2002).

[13] "Galeno [s. II d.C.] [...] demostró finalmente que las mujeres eran esencialmente hombres en los cuales una falta de calor vital –de perfección– se había traducido en la retención, en el interior, de las estructuras visibles en el hombre" (Laqueur 1994: 21).
[14] *Cfr.* episodio de doña Endrina (coplas 576 a 891).
[15] El encuadre autobiográfico de la obra ha dado no pocos problemas a la crítica sobre Juan Ruiz y podemos citar varias líneas de pensamiento en torno del asunto: por un lado, el marco autobiográfico es considerado como un modelo literario que permite situar la obra en el contexto de la tradición europea; por otro, puede entenderse como una parodia de la autobiografía erótica de la literatura cortés; y por último la función de la primera persona narrativa es vista como una técnica didáctica medieval y, por lo tanto, se remarca su carácter funcional (*Cfr.* Seidenspiner de Núñez 1976: 123-124).

Bibliografía

Ediciones consultadas:

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (ed.) (1967). Juan Ruiz. *Libro de Buen Amor.* Madrid: Espasa Calpe.

JOSET, Jacques (ed.) (1974). Juan Ruiz. *Libro de Buen Amor.* Madrid: Espasa Calpe.

Bibliografía citada:

ALESSO, Marta (2001). "Los dioses griegos en el siglo I: Apolo, Atenea, Hera y Zeus" en *Synthesis* Nº 8, Revista del Centro de Estudios de Lenguas Clásicas. UNLP: 51-65.

BAJTÍN, Mijail (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais.* Buenos Aires: Alianza Argentina.

CLARKE, Dorothy Clotelle (1972). "Juan Ruiz as Don Polo" en *HR*, 40: 245-258.

DAWSON, David (1992). *Allegorical Readers and Cultural revision in Ancient Alexandria.* University of California Press.

DEYERMOND, A. D. (1970). "Some Aspects of Parody in the *Libro de Buen Amor*" en Gybbon-Monypenny, G. B. (ed.) *Libro de Buen Amor Studies*: 53-78. London: Tamesis Books Limited.

GARCÍA GUAL, Carlos (1998). "Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido" en Blesa, Túa (ed.) *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica,* Vol. I: 34-41. Zaragoza.

GREEN, Otis (1969). *España y la tradición occidental.* Tomo I. Madrid: Gredos.

LAQUEUR, Thomas (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Madrid: Cátedra.

MIRANDA, L. Raquel (1999). "Carnavalización e isotopía textual en *Satyricon, Libro de Buen Amor* y *La Celestina*" en *Circe, de clásicos y modernos*, Nº 4. (Santa Rosa, La Pampa): 95-112.

PERA, Cristóbal (2002). "La primera mirada al interior del cuerpo humano en el Renacimiento" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 620: 33-42.

SEIDENSPINER DE NÚÑEZ, Dayle (1976). "The Poet as Badger: Notes of Juan Ruiz's Adaptation of the *Pamphilus*" en *RPh*, 30, Nº 1: 123-134.

ZAHAREAS, Anthony (1965). "The stars: worldly love and free will in the *Libro de Buen Amor*" en *BHS*, 42: 82-93.

Recibido: 10 de junio de 2002
Evaluado: 24 de junio de 2002