

JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITTA, Y EL “LIBRO DE BUEN AMOR”

CONGRESO HOMENAJE A FOLKE GERNERT

AL CUIDADO DE
FRANCISCO TORO CEBALLOS



AYUNTAMIENTO ALCALÁ LA REAL
· MMXXII ·

JUAN RUIZ,
ARCIPRESTE DE HITTA,
Y EL “LIBRO DE BUEN AMOR”

MUJER, SABER Y HETERODOXIA:
LIBRO DE BUEN AMOR, LA CELESTINA Y LA LOZANA ANDALUZA

HOMENAJE A FOLKE GERNERT

AL CUIDADO DE
FRANCISCO TORO CEBALLOS

ALCALÁ LA REAL
AYUNTAMIENTO
· MMXXII ·

© Ayuntamiento de Alcalá la Real
© Autores de los artículos

Pedidos:

Ayuntamiento de Alcalá la Real
Área de Cultura. 23680 Alcalá la Real. Jaén
953 58 70 41
cultura.tecnico@alcalalareal.es

I.S.B.N. 978-84-17592-19-6

D.L. J-74-2022

Diseño:

Gabinete de Diseño y Comunicación Visual del Ayuntamiento de Alcalá la Real

Impresión:

Tres Impresores Sur, S.L. 953 58 43 94

VIEJAS COMADRES DE CUALQUIER SEXO.
EL SABER NARRATIVO DEL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Juan García Única
Universidad de Granada

DE LO HISTÓRICO A LO POÉTICO (Y VICEVERSA)

En las primeras semanas del verano de 1277, Alfonso X, el rey Sabio, enviaba sendas misiones a Logroño y a Burgos con propósitos nada conciliadores. A la cabeza de la primera de ellas iba el mismísimo infante don Sancho, futuro Sancho IV, con la orden de apresar a don Simón Ruiz, señor de los Cameros, y llevarlo a la plaza de Treviño, donde finalmente sería quemado. La segunda la comandaba don Diego López de Salcedo, merino mayor de Castilla, a quien correspondía cumplir con el mandato regio de arrestar al infante don Fadrique, hermano de Alfonso X y suegro, para más señas, del señor de los Cameros. Don Fadrique sería ejecutado en Burgos mediante ahogamiento en agua ese mismo día. Las causas que provocaron la ira alfonsí contra ambos reos siguen siendo bastante oscuras, de modo que solo en virtud de unas famosas palabras de la *Crónica de Alfonso X* sabemos que los hechos se produjeron «porque el rey sopo algunas cosas»¹. Ello ha permitido hacer no pocas elucubraciones. Se intuye la urdimbre de un complot de los ajusticiados contra el rey, pues el ahogamiento, de hecho, era el modo de ejecución reservado a los condenados a muerte por traición². Sin embargo, en algunas de las varias interpretaciones del episodio que traeremos a colación enseguida, vamos a distinguir, valiéndonos en todo momento de una famosa distinción de Aristóteles, entre dos modos de proyectar la mirada³. Uno de ellos parte de la *historia* para desembocar en la *poesía*; el otro se desarrolla en sentido inverso, pues es desde la *poesía* desde donde se pretende reconstruir la *historia*. Pero vayamos poco a poco.

Un ejemplo inmejorable de lo primero, de cómo de la *historia* se pasa a la *poesía*, lo encontramos en los *Anales de la Corona de Aragón*, de Jerónimo de Zurita. En la primera edición de la obra, de 1562, el cronista zaragozano atribuye la animadversión de Alfonso X contra su hermano Fadrique y Simón Ruiz de los Cameros al hecho de que estos, supuestamente, hubiesen ayudado a la esposa del rey, doña Violante, a cruzar en enero de 1277 la frontera de Castilla con el propósito de refugiarse en su Aragón natal, sin duda movida por el miedo a que ella misma o sus nietos, los infantes de la Cerda, fuesen ejecutados en los vaivenes de un conflicto sucesorio que, habiéndose iniciado con la voluntad del rey siendo favorable a su causa en un primer momento, empezaba a

¹ *Crónica de Alfonso X: según el MS I/2777 de la Biblioteca del Palacio Real*, Madrid, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1999, pág. 194.

² Véase la narración del episodio y sus diferentes interpretaciones en Manuel González Jiménez, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 316-322.

³ Siempre utilizaremos los términos *poesía* e *historia*, así como sus derivados (*histórico* y *poético*) en el sentido muy específico que se deriva de la *Poética* de Aristóteles. De ahí que con frecuencia aparezcan en el texto en cursiva. Solo en los eventuales casos en que figuren en redondilla habrá de entenderse que los utilizamos en su acepción más común y extendida en la actualidad.

recrudescer en su contra. Ello es plausible, pero ya en la segunda edición de los *Anales*, publicada en 1585, un lustro después de la muerte de Zurita, se sumaba una nueva interpretación bastante más pintoresca. En concreto, esta:

Escribe vn autor antiguo Portugues vna cosa, que es bien de considerar, que la causa de la muerte del infante, fue que como el Rey quiso saber por los mas enseñados en la Astrologia, a quien el daba credito, fuera de lo que deuia, qual auia de ser su fin, y le dixessen, que auia de morir desheredado del reyno de Castilla, y Leon, por hombre de su sangre, por esta razon mando matar al Infante su hermano, y a don Simon Ruyz de los Cameros, que estaua casado con hija del Infante, temiendo, que de alli le auia de venir el daño⁴.

Como resulta evidente, algo ha sucedido por el camino, pues la explicación del episodio ha ganado en intensidad dramática. Podría decirse que lo *poético* se ha antepuesto ya a lo *histórico*, y que lo ha hecho valiéndose de un motivo arquetípico: el del presagio que amenaza a un rey con verse destronado por alguien de su misma sangre.

Hay otros casos en los que la exégesis de estos fatales acontecimientos acaba por echarles encima un manto todavía mayor de dramatismo, cuando no de truculencia. Una relación de *Sucesos notables del tiempo del rey D. Alonso X el Sabio*, que se conserva en la colección Salazar y Castro de la Real Academia Española de la Historia, advierte:

Era de 1316 años. El Ynfante Don Sancho, fijo del Rey D. Alfonso e heredero, presó a D. Ramon Ruyz de los Cameros en Logroño por mandato del Rey, su padre. E en este año presó el Rey don Alfonso a Don Fadrique, su hermano, en Burgos, e mandoles meter en el castillo e meterlo en un arca que estava llena de fierros agudos e allí murió⁵.

En este testimonio, el motivo arquetípico del presagio amenazante no está presente, pero no por ello la escena deja de recrudescer ni de intensificar la crueldad. Interpretaciones más modernas, incluso cuando se han dado bajo la legitimación que proporciona el saber académico, han abundado en esa línea especulativa. Por ejemplo, Richard P. Kinkade, glosando en su día la *Cantiga 235*, fabulaba, acaso sin pretenderlo, con las motivaciones del rey para ordenar las ejecuciones, viendo en ellas, de fondo, una «homosexual relationship between Fadrique and his son-in-law Simón Ruiz»⁶. Antes que él, Jesús Montoya Martínez, en su comentario a la misma cantiga, habría querido ver lo siguiente: «La pena, que conocemos, del fuego y del agua pueden convencernos, además, que se trataría de algo relacionado con la herejía cátara»⁷.

Cuestión bien distinta es lo que nos encontramos cuando desde la *poesía* se pretende construir la *historia*. Don Pedro, conde de Barcelos, cuenta en su *Crónica Geral d'Esanha*

⁴ Jerónimo de Zurita, *Los cinco primeros libros de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Simón de Portonariis, 1585, fols. 229v-230r.

⁵ Se encuentra dicho texto en el MS 9/284 de la Real Academia Española de la Historia, con la paginación sin numerar. El año 1316 del calendario hispánico, como es sabido, se correspondería con 1278, por lo que es evidente que el dato no es del todo preciso. El pasaje lo han dado a conocer Manuel González Jiménez, «Unos Anales del reinado de Alfonso X», *Boletín de la Real Academia Española de la Historia*, 192, 3 (1995), págs. 461-492; y Derek W. Lomax, «Una crónica inédita de Silos», en *Homenaje a fray Justo Pérez de Urbel*, Vol. I, Burgos, Abadía de Silos, 1976, págs. 323-337.

⁶ Richard P. Kinkade, «Alfonso X, *Cantiga 235* and the Events of 1269-1278», *Speculum*, 67, 2 (1992), pág. 318.

⁷ Jesús Montoya Martínez, «La “gran vingança” de Dios y de Alfonso X», *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 3 (1990), pág. 57.

(1344) cómo un día el rey Fernando III, después de dormir la siesta, pidió vino y fruta para merendar; mientras su hijo, el entonces infante don Alfonso, le servía ambas cosas, la reina doña Beatriz se quedó mirándolo y rompió a llorar; preguntada por el rey acerca de la causa de su llanto, esta le revelaría que, siendo todavía niña, una griega le había predicho el futuro, vaticinándole que se casaría con un rey de España y que tendría seis hijos y dos hijas, siendo su primogénito una de «las fremosas criaturas do mundo»; solo que tal primogénito, además de ostentar un largo reinado, por «hua palabra de soberva que diria contra Deus, averya seer deserdado de toda sua terra, salvo de hua cidade en que avya de morrer»⁸. Una vez más, comprobamos que aparece el motivo del presagio, si bien ahora lo hace para interpretar la propia *historia*, la propia vida de Alfonso X, en clave *poética*. No sería, por lo demás, la primera vez que dicho tema se entrelazaría con la biografía del rey Sabio o que le andaría cerca. El mismo hermano ejecutado por el rey, don Fadrique, había patrocinado la traducción en 1253 del *Sendebär*, cuyo marco narrativo principal se construye precisamente en torno a esa idea: el rey Alcos de Judea, que anhela tener un hijo, cuando al fin consigue engendrarlo con la favorita de sus noventa mujeres, manda llamar a los sabios del reino para que lean en los astros el destino de su heredero: «Catad su estrella del mi fijo e vet qué verná su fazienda»⁹. Como no puede ser de otra manera, al infante le augurarán los astrólogos larga vida y gran poder, sin que falte por ello una sombra amenazante para el progenitor: en veinte años, se entrevé la posibilidad de que el hijo le acabe arrebatando la vida al padre. No es raro, pues, que hasta el nacimiento del rey Alfonso X se acabase impregnando de este componente más o menos fabuloso, y menos si tenemos en cuenta que, como hace tiempo observó Márquez Villanueva: «Astronomía-astrología (término este más frecuente) eran en realidad conceptos indistintos y por lo mismo carece de sentido el intento de diferenciarlos conforme al uso moderno de la obra alfonsí»¹⁰.

Hemos querido recordar estos testimonios porque, a pesar de que son diversos, en todos ellos subyace una suerte de estructura profunda que los conecta entre sí. En el paso de lo *histórico* a lo *poético*, la imposición del romance como forma narrativa, en el sentido que Northrop Frye le da a ese término por oposición al mito, implica que «la sutileza y la complejidad no han de ser objeto de predilección»¹¹. Por otra parte, se ponen en juego aquí algunas de esas funciones que Propp consideraba la base morfológica de los cuentos, y que «se alinean en un relato único y continuo»¹². Los personajes, incluidos aquellos cuya existencia histórica nos consta positivamente, se convierten en arquetipos, en «imágenes primordiales» de una psique preformada que se hace visible a través de la *fantasía creadora*, por utilizar la terminología jungiana¹³. Más recientemente, se ha querido analizar el género cuentístico, que en absoluto es ajeno a Juan Ruiz, desde los parámetros de la biología evolucionista de Richard Dawkins. En concreto, Jack Zipes intenta aplicar el concepto de meme a su análisis de los cuentos de hadas cuando observa que:

⁸ Citado de Manuel González Jiménez, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Ariel, 2004, pág. 19.

⁹ *Sendebär* (M.^a Jesús Lacarra, ed.), 3^a ed., Madrid, Cátedra, 1996, pág. 67.

¹⁰ Francisco Márquez Villanueva, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Fundación MAPFRE, 1994, pág. 197.

¹¹ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pág. 257.

¹² Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, pág. 37.

¹³ Véase Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 2009, págs. 110-111.

los memes pueden colaborar en la creación y construcción de tradiciones dando origen a acervos de cuentos, millones de ellos basados en la comunicación humana de experiencia compartida (...). Hemos hecho distinción en nuestras mentes entre cuentos que son más relevantes que otros y hemos retenido en nuestra memoria los más relevantes para contarlos y recrearlos (...), porque articulan de manera relevante temas problemáticos en nuestras vidas. Los cuentos de hadas, como nuestras propias vidas, se originaron en el conflicto¹⁴.

Recapitulando, podríamos decir que lo primero en aparecer es siempre un episodio *histórico* que, poco a poco, acaba por revestirse de elementos *poéticos*, los cuales hacen que la forma de transmitir la narrativa se simplifique y que las personas concretas se conviertan en personajes con una función arquetípica dentro de ese relato «único y continuo» del que hablaba Propp. Si adoptamos dicho ángulo, Alfonso X no es solo el rey de Castilla o una figura reductible sin más a lo *histórico*, sino una que, tamizada por el filtro de la *fantasía creadora*, que hace aflorar la «imagen primordial» del presagio, con frecuencia inscrito en el nacimiento, encarna a un personaje arquetípico en varios sentidos: por una parte, es el hijo cuyo destino de futuro rey despojado de su corona habrá de verse cumplido con el andar de los años; por otra, el monarca que, contraviniendo el designio de los astros, lucha por no ser destronado y lo hace hasta el extremo de acabar cometiendo actos horrendos. De todos esos elementos, que en sentido lato podríamos denominar *poéticos*, en la tradición acaban por sedimentar aquellos que resultan arquetípicos, o «meméticos», en palabras de Zipes. Como no podía ser de otra manera, esa «imagen primordial» del nacimiento con presagio la encontramos también en el *Libro de buen amor*; del que nos ocupamos enseguida.

LA LIBERACIÓN DEL SABER NARRATIVO

Centrémonos por un momento, pues, en el episodio del *Libro de buen amor* en el que se relata el juicio que los cinco sabios naturales (esto es, filósofos naturales) dieron en el nacimiento del hijo del rey Alcaraz. De entrada, habitualmente nos encontramos dos maneras básicas de abordar un pasaje así. Una de ellas se corresponde con el análisis filogenético, desde el cual se concibe que los textos funcionan estableciendo entre sí relaciones directas o indirectas de filiación. De esta aproximación han surgido buena parte de los mejores y más eruditos exámenes de fuentes e influencias que se han llevado a cabo a propósito del libro del Arcipreste¹⁵. La otra la reconocemos en el estudio temático, que se sustenta sobre una indagación más de fondo, que no se centra tanto en la filiación entre los textos cuanto en la identificación de las ideas que los componen. En esta misma serie de congresos se han publicado trabajos muy notables que abundan en esta línea a propósito del pasaje en cuestión. Así, por ejemplo, la investigación comparativa sobre la astrología judiciaria en el *Libro de buen amor* y *La Lozana Andaluza* que llevó a cabo no

¹⁴ Jack Zipes, *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, págs. 56-57.

¹⁵ Pueden verse, entre otros, los siguientes trabajos ya convertidos en clásicos de la bibliografía ruiciana: Luce López-Baralt, «Sobre el signo astrológico del Arcipreste de Hita», *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), págs. 157-174; Vittorio Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul Libro de Buen Amor*, Napoli, Liguori, 1983, págs. 174-186; Jacques Joset, *Nuevas investigaciones sobre el Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 61-63; y Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, págs. 56-84.

hace mucho la profesora Folke Gernert¹⁶. Así, también, y entre otras, la aproximación a la filosofía natural en el contexto del feudalismo que hiciese hace ya algún tiempo Francisco Javier Maldonado Araque¹⁷.

Por nuestra parte, vamos a ensayar una vía de aproximación distinta a las dos anteriores. No estamos diciendo que los episodios hasta ahora mencionados sean fuentes, ni directas ni indirectas, del *Libro de buen amor*, o que este lo sea de alguno de ellos. Sí, en cambio, que todos son «imágenes primordiales» que tienen su origen en arquetipos probablemente anteriores a la escritura, en los que el Arcipreste también participa. Tanto los episodios mencionados como el libro de Juan Ruiz se insertan dentro de ese gran friso en el que se despliegan por igual objetos culturales a los que solo hoy, desde nuestra gradación y nuestras categorías, le atribuimos un estatus valorativo «alto» o «bajo» que tiene más que ver con nuestra configuración mental que con la realidad del Medievo. En este origen común hay un saber narrativo, emparentado en algunos aspectos con la oralidad, que va por igual de la cuentística al *Libro de buen amor*. Sucede que los procedimientos de tal saber, una vez pasan al acervo común, se liberan. Y que al liberarse cristalizan en saberes aprovechables también desde el ámbito de la escritura. Pero ¿cómo funciona este saber?

Walter Ong, en su libro más famoso, hablaba de las «tecnologías de la palabra», señalando que la oralidad está asociada a lo que él llamaba «culturas verbomotoras», que vendrían a ser aquellas en las cuales «las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana y mucho menos del estímulo no verbal»¹⁸. Ya desde el prólogo en prosa, la memoria se revela fundamental en el *Libro de buen amor*, de acuerdo con la triada escolástica de las potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) que hace valer el autor como clave interpretativa. En primera instancia, tanto para nosotros como para el Arcipreste de Hita, diríase que la escritura es un mero registro de la memoria: «fiz esta chica escriptura en memoria de bien»¹⁹. Sin embargo, haríamos mal en descartar de entrada al *Libro de buen amor* como producción derivada también, por lo menos en parte, de esas «culturas verbomotoras» a las que alude Ong. Así, por ejemplo, cuando se habla del pecado de la acedia o pereza, la escritura va más allá de ser solo un registro, de modo que pretende convertirse en guía y desencadenante de las acciones: «¡abogado de romançe, esto ten en memoria!» (355d, 93).

Hay que tener en cuenta que, en su forma actual, el *Libro de buen amor* es un acabado artificialmente unitario que, en realidad, deriva de una serie de materiales híbridos. En el texto que hoy leemos, la tecnología de la escritura se ha ido imponiendo poco a

¹⁶ Folke Gernert, «La astrología judiciaria. Del rey Alcaraz a *La Lozana Andaluza*», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor»*. *Dueñas, cortesanas y alcabuetas. Libro de Buen Amor; La Celestina y La Lozana Andaluza. Homenaje a Joseph T. Snow*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2017, págs. 111-120.

¹⁷ Francisco Javier Maldonado Araque, «El Arcipreste y las estrellas sometidas: naturaleza, señores y esfuerzo en el juicio de los cinco sabios», en Francisco Toro Ceballos (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de Buen Amor»*. *Congreso bomenaje a Alan Deyermond*, Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2008, págs. 267-274.

¹⁸ Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pág. 123.

¹⁹ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor* (Alberto Bleca, ed.), 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2006. Dado que sigo en todo momento esta edición, en adelante me limitaré solo a consignar entre paréntesis, al final de cada cita, la referencia al verso y a la página donde se encuentra.

poco, hasta el punto de casi borrar o hacer difícilmente reconocible la impronta de la tecnología de la oralidad. A este respecto, es fundamental fijarnos en las rúbricas que, a modo de epígrafes o titulillos, inserta en el texto Alonso de Paradinas ya en el siglo XV. Y es que –hay que decirlo– detectamos un notable contrasentido aquí. Dichas rúbricas solo figuran en el manuscrito S y según parece fueron añadidas en algún momento antes de 1437, pero el texto más canónico con el que contamos hoy, que no es otro que el de la edición de Alberto Blecua que estamos empleando aquí, que a menudo es presentada como modelo de trabajo ecdótico y de reconstrucción minuciosa del texto original, no tiene ningún problema en añadir un elemento que no está en absoluto claro que surgiese del caletre del propio Arcipreste en su momento. Este contrasentido no es poca cosa, pues modifica tanto nuestra percepción de la obra como nuestra manera de leerla. Al tiempo que la asimila a las convenciones de la *summa* y, por tanto, a los usos puros de los escoliastas, observa con tino Jeremy Lawrence: «It thus imitates the *mise en page* of academic MSS and the visual methods of *ordinatio* developed by university stationers for legal and theological text-books, implying that this copy was intended for use in scholarly circles»²⁰. Podría establecerse, pues, que lo que leemos no es la reconstrucción de un supuesto original del *Libro de buen amor*; sino la de una versión, a su modo, contrafáctica de la obra²¹.

No se trata tanto de buscar las «huellas» de la oralidad, como tiende a decirse, sino de señalar que las tecnologías de la voz no están en absoluto ausentes en el *Libro de buen amor*, donde conviven con las de la escritura. Sobre todo, si hacemos el esfuerzo de imaginar las estrategias pragmáticas con que ya fueran incorporadas al centón del Arcipreste de Hita desde su primera recepción. Para entender mejor esto, hagamos una distinción entre el plano doctrinal y el plano de los saberes narrativos que se despliegan en la obra. Con respecto al primero, hemos de decir que no es descartable que el *Libro de buen amor* pueda leerse o entenderse como *summa vulgaris*, dada la presencia de asuntos de calado, como los teológicos, y la insistencia en habilitar herramientas hermenéuticas para su interpretación; pero el plano de los saberes narrativos no siempre transita por esas alturas, y menos en un libro que se dirige por igual «al cuerdo e al non cuerdo» (Prólogo, 10). Lo cierto es que tales saberes, con extraordinaria frecuencia, se derivan antes que otra cosa de las prácticas de los cuentos de comadres, de las que se vale sin problema en algunas de sus técnicas. Lo relevante para nosotros es preguntarnos cómo lo hace el Arcipreste para pasar de un plano a otro con la facilidad que nos transmite su libro. Y, para ensayar una respuesta a ese problema, recurriremos a dos ideas que, siendo en principio muy ajenas al ámbito de códigos de la obra ruiciana, pensamos que pueden ser fecundas para nuestros propósitos.

Empecemos por dejar claro que tenemos plena conciencia de que el *Libro de buen amor* no puede estar más lejos de lo que lo está del mundo de los cuentos de hadas. También por aclarar que en absoluto nos proponemos asimilarlo desde las claves que estos últimos nos proporcionan. No se trata de eso, pero sí de rescatar algunas aproximaciones críticas a ellos que, debidamente adaptadas, podrían tener posibilidades en el estudio de la obra del Arcipreste. Así, por ejemplo, Marina Warner observa cómo, a partir de fórmulas

²⁰ Jeremy Lawrence, «*Libro de Buen Amor: from Script to Print*», en Louise M. Haywood and Louise O. Vasvári (eds.), *A Companion to the Libro de Buen Amor*, Woodbridge, Tamesis, 2004, págs. 57-58.

²¹ Véase también César Domínguez, «*Ordinatio* y rubricación en la tradición manuscrita: el *Libro de buen amor* y las cánticas de serrana en el ms. S», *Revista de Poética Medieval*, 1 (1997), págs. 71-112.

como «Érase una vez», se abre la puerta a lo que ella llama Otros Mundos: «The Other Worlds which fairy tales explore open a way for writers and storytellers to speak in Other terms, especially when the native inhabitants of the imaginary places do not command belief or repudiation. The tongue can be very free when it is speaking outside the jurisdiction of religion»²². Insistamos en que no se trata de un proceso aplicable en absoluto a la labor del Arcipreste, pero aun así, sí que nos da la pista para intuir en ella un proceso similar: las tecnologías de la oralidad se valen de claves particulares para pasar de un plano a otro, y también el Arcipreste, como veremos enseguida, las utiliza –aunque sea en un sentido muy diferente– para pasar de lo doctrinal a lo mundano, campo este último en el cual el discurso de condena moral se relaja en favor del solaz que proporciona un buen relato en forma de fábula o alegoría humorística. Lo que importa es que hay un término singular, o una serie de términos, que abre la puerta de un plano al otro, posibilitando el tránsito.

Jack Zipes, por su parte, también hablando de los cuentos de hadas, se ampara en la idea de *contramundo*. A propósito de esta, escribe:

el mundo del cuento de hadas siempre ha sido creado por el cuentista y los oyentes como un *contramundo* respecto de la realidad del cuentista. Juntos, cuentistas y oyentes han colaborado mediante la intuición y la concepción consciente a formar mundos colmados de moralidad ingenua. Lo fundamental para la percepción del cuento de hadas es su pulso moral²³.

Lo que vale para el cuento de hadas, entendido como *contramundo*, podría aplicarse en nuestro caso a los numerosos *exempla* que pueblan el texto del *Libro de buen amor*. También estos podrían entenderse como narraciones colmadas de moralidad (evitaremos valorar si ingenua o no), a las que se accede directamente desde el plano de la exposición doctrinal. Vamos a llamar transpositores a esos términos clave que permiten, mediante la aplicación de una técnica propia de la oralidad, pasar de un plano a otro.

Asumamos el esfuerzo de imaginar una lectura del *Libro de buen amor* que no avance según la *ordinatio* que se deriva de las rúbricas de Paradinas, como estamos acostumbrados a hacer. En cierto modo, estas ya orientan la lectura del libro, incardinándola en la práctica del comentario escolástico. Pongamos por caso la larga secuencia donde el Arcipreste parlamenta sobre los pecados capitales. ¿Cómo la leemos hoy? De acuerdo con las rúbricas, distinguimos en el fragmento de texto dedicado a cada pecado dos partes separadas: un discurso denostador del pecado y un *exemplum* que ilustra tal discurso. La continuidad y fluidez de la lectura, que en su momento no fue sino lectura en voz alta, se ve interrumpida por esta serie de intromisiones que nos obligan continuamente a clasificar y discriminar visualmente elementos en el discurso del Arcipreste. Pero este, sin embargo, ya incluye en su fuero interno una serie de mecanismos que le permiten avanzar, pasar de un plano a otro, sin necesidad de rúbrica, porque tales mecanismos no interpelan a la vista, sino al oído.

En la parte dedicada a cada pecado hay una serie de cuaderñas destinadas al discurso moral o doctrinal de denostación. A dicha serie le sigue otra que contiene un *exemplum*, pero la transición ya se vale de una estrategia puramente verbal que hace innecesaria la rúbrica. Ello sucede porque la última cuaderña de la disquisición moral suele contener

²² Marina Warner, *Fairy Tales. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pág. 2.

²³ Jack Zipes, *El irresistible cuento de hadas*, págs. 45-46.

uno o dos versos con expresiones y verbos apelativos que emplazan al oyente a seguir manteniendo su atención centrada sobre el discurso; la primera cuaderna del *exemplum*, asimismo, lanza la narración con algún verbo en pretérito imperfecto, presente durativo o pretérito perfecto simple, propio de los comienzos de las narraciones tradicionales. Mediante esos transpositores, como hemos dado en llamarlos, el oyente se puede situar sin ningún problema. Así en el pecado de la codicia, donde encontramos el primer transpositor («*lo que contesció al perro e a éstos tal las viene*», 225d, 62) y el segundo («*Alano carnigero en un río andava*», 226a, 63)²⁴. Así en el de la soberbia: «contéscele como al asno con el cavallo armado» (236d, 65); «*Iva lidiar en campo el cavallo faziente*» (237a, 65). Así también la avaricia: «*fazes como el lobo doliente en el vallejo*» (251d, 68); «*El lobo a la cabra comiala por merienda*» (252a, 68). Así a propósito de la lujuria: «*fazes como el águila con los nesçios truhanes*» (269d, 73); «*El águila cabdal cata sobre la faya*» (270a, 73). De la envidia: «*ansí te acaesçe, por le levar ventaja, / como a los paveznos contesció a la granja*» (284cd, 76); «*Al pavón la corneja vido fazer la rueda*» (285a, 76). Sobre la gula: «*d'esto ay muchas fablas e estoria paladina; / dezírtelo he más breve por te enbiar aína*» (297cd, 79); «*Un cavallo muy gordo pasçia en la defesa*» (298a, 79). Así la vanagloria: «*dezírte he el enxiemplo; séate provechoso*» (311d, 82); «*El león orgullo[so] con ira e valentía, / quando era mançebo todas las bestias corría*» (312ab, 82)²⁵. Y así, por supuesto, la acedia: «*quieres lo que el lobo de la rapossa: / ¡abogado de fuero, ¡óy fabla provechossa!*» (320cd, 84); «*Furtava la raposa e su vezina el gallo*» (320a, 84).

VIEJAS COMADRES DE CUALQUIER SEXO

Este saber narrativo que hemos expuesto arriba entronca directamente no ya solo con las muchas fuentes (clásicas, teológicas, etc.) que se le han señalado al *Libro de buen amor*, sino también con las historias, refranes y habladurías de toda laya que acostumbran a usar las comadres, aspecto este que no por mucho más mundano se molesta el Arcipreste en absoluto en ocultar. A causa de ello, no es infrecuente encontrar sentencias como esta: «*Por eso diz' la pastraña de la vieja ardidá: / "Non ha mala palabra si non es a mal tenida"*» (64ab, 26). O esta: «*Como dize la vieja, quando beve su madexa: "Comadre, quien más non puede, amidos morir se dexa"*» (957ab, 232). Este segundo ejemplo nos resulta digno de especial mención, por cuanto la imagen de la vieja que ensaliva el hilo de la madeja nos remite a la de la hilandera anciana que cuenta historias junto al fuego. La escritora británica Angela Carter, que poco antes de su muerte compiló una conocida colección de cuentos tradicionales de todo el mundo con protagonistas femeninos, se refería en estos términos a *ella*:

Hablo de *ella* porque existe la convención europea de una cuentacuentos arquetípica: la Madre Ganso, *Mother Goose* en inglés, *Ma Mère l'Oie* en francés. Se trata de una anciana sentada junto al fuego de la chimenea que cuenta historias mientras hace girar la rueca o le da vueltas al hilo²⁶.

²⁴ Los subrayados en este ejemplo y los que siguen son siempre míos.

²⁵ Del leve grado de arbitrariedad con el que a veces se colocan los epígrafes en la versión del manuscrito de Paradinas nos habla este ejemplo, en concreto. En este caso, y a fuerza de ser coherente con los demás, la primera cuaderna del *exiemplo*, que se sitúa bajo la rúbrica, debiera ser en verdad la última en el fragmento de condena moral de la vanagloria.

²⁶ Angela Carter, «Introducción» a *Cuentos de badas de Angela Carter*, Madrid, Impedimenta, 2016, pág. 19.

La valoración que hagamos de esa figura, como la que se deduce que lleva a cabo el Arcipreste, resultará, eso sí, cuando menos ambigua. La propia Angela Carter advertía que la expresión *cuentos de marujas* no deja de ser una etiqueta denigrante que «asigna a las mujeres el arte de contar cuentos exactamente al mismo tiempo que lo despoja de su valor»²⁷. En el *Libro de buen amor*, esta ambigüedad permea toda la obra, como notamos en la insistencia con la que aparece la figura de la alcahueta o trotacoventos. Cuando el protagonista quiere entrar en relaciones con una dueña que no sale de su casa, afirma: «busqué trotaconventos que siguiese este viaje, / que estas son comienzo para el santo pasaje» (912cd, 222). Por supuesto, no deja de haber en estos versos una humorada algo procaz, mediante la cual se comparan las intenciones no del todo honestas del Arcipreste del libro para salvar los escollos que le impiden entrar en casa de la dueña con el peregrinaje a Tierra Santa. Solo la palabra que mueve a la acción será capaz de derribar esas puertas. Y solo las viejas deslenguadas, por cierto, dominan ese arte, un tanto *sui generis* desde el punto de vista moral, pero efectivo a la hora de acceder a ese espacio vedado al protagonista.

Lo curioso es que, con el correr de los siglos, con el proceso de construcción de los estados nacionales que veremos completarse a lo largo del siglo XIX, no será en la poesía de los sabios donde se reconozcan las tradiciones más genuinas de cada tradición literaria, sino en algo bastante más parecido a esas prácticas –mucho más cercanas a los libros de comadres que a la retórica clásica– que, como observó en su momento la ya citada Marina Warner, incluso a ojos de los eruditos pasarán a representar la auténtica *eloquentia nativa*, justo cuando las tecnologías de la oralidad sean asimiladas por completo mediante los códigos de las de la escritura²⁸. A ese respecto, no crea el lector que estamos confundiendo al autor del *Libro de buen amor* con sus personajes, dado que, como también decía Angela Carter, lo que importa es que «en ese proceso de reciclaje perpetuo puedan participar viejas comadres de cualquier sexo»²⁹.

²⁷ *Ibid.*, pág. 20.

²⁸ Marina Warner, «Mother Goose Tales: Female Fiction, Female Fact?», *Folklore*, 101, 1 (1990), pág. 21.

²⁹ Angela Carter, «Introducción» a *Cuentos de badas de Angela Carter*, pág. 21.