

## **Trotaconventos en la encrucijada de la oralidad y la escritura. El lenguaje-disfraz**

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

*Universidad Católica Argentina*

*CONICET*

*República Argentina*

*smcarrizorueda@gmail.com*

**Resumen:** El episodio de Da. Garoza se destaca por ser de los que han despertado mayor interés entre los estudiosos del *Libro de buen amor*. Pero puede comprobarse que los aspectos tratados con más frecuencia son aquellos propios de la cultura de las escuelas. El presente trabajo se centrará, por lo tanto, en las huellas de una cultura oral que todavía coexistía e interaccionaba con la escritura, y atendiendo, particularmente, a la construcción del personaje de Trotaconventos. Se abordarán aspectos formales como la constitución del debate por medio de narraciones y las transformaciones de los retratos duplicados; se analizará, respecto al contenido, el sentido de las fábulas en boca de la alcahueta; se indagarán cuestiones relativas al uso del lenguaje y su intencionalidad y se examinarán las consecuencias de la transmisión a través de la lectura en voz alta y la recitación.

**Palabras clave:** Trotaconventos – coexistencia de cultura oral y escrita – episodio de Da. Garoza – recitación y lectura en voz alta

### **Trotaconventos at the Crossroads of Orality and Writing. The Language-Disguise**

**Abstract:** The episode of Da. Garoza stands out for being among those who have aroused greater interest among the scholars of the *Libro de buen amor*. But it can be proven that the aspects most often dealt with are those typical of the culture of the schools. The present work will focus, therefore, on the traces of an oral culture that still coexisted and interacted with writing, and attending, particularly, to the construction of the character of Trotaconventos. It will address formal aspects such as the constitution of the debate through narratives and the transformations of the

duplicated portraits; as to the content, we will analyze the meaning of the fables in the mouth of the procuress; questions regarding the use of language and its intentionality will be investigated and the consequences of transmission through reading aloud and recitation will be examined.

**Keywords:** Trotaconventos – Coexistence of Oral and Written Culture – Episode of Da. Garoza – Recitation and Reading Aloud

El episodio de Da. Garoza se destaca dentro de los trabajos sobre el *Libro de buen amor* por ser de los que han despertado un mayor interés. Y puede comprobarse que los aspectos abordados con más frecuencia son aquellos propios de la cultura de las escuelas. Thomas Hart, por ejemplo, ha estudiado el debate de la monja y la tercera bajo la luz de la retórica aristotélica, analizando los mecanismos de defensa utilizados por cada una de las contendientes. Subraya que es notorio el recurso del *pathos* en el caso de Trotaconventos así como el del *logos* en las intervenciones de Garoza (Hart, 2007: 69-76). Respecto a las fábulas, Bienvenido Morros continúa la línea trazada por Amador de los Ríos, Otto Tacke y Félix Lecoy, al sostener que Juan Ruiz se basó, principalmente, en las versiones de Gualterio Anglicus. Pero Morros considera que, en muchas ocasiones, el análisis demuestra que el *LBA* se aleja de los hexámetros originales para recurrir a las glosas interlineales y los extensos comentarios de un manuscrito de aquellos que utilizaban profesores y discípulos en las clases del *grammaticus*, donde la obra era de lectura obligatoria (Morros, 2003: 417).

La presencia de la cultura escrita en las formas y las fuentes de este episodio se ha ido dilucidando a través de estudios como los citados. Pero, por otra parte, no podemos dejar de tomar en cuenta una advertencia de Germán Orduna, formulada en la IV edición de estas mismas jornadas. Se trata de la siguiente:

La coexistencia de cultura oral y cultura escrita produce una acción recíproca que condiciona a ambas con una paulatina erosión o absorción de la cultura oral en beneficio de la cultura escrita o literaria. [...] Con este enfoque podemos intentar una nueva caracterización de la literatura medieval considerándola como el lapso en que conviven e interactúan una cultura oral románica y la creación letrada en proporciones que varían según los géneros, las épocas y los autores (Orduna, 1993: 134-135).

Más adelante sostiene que en “una literatura medieval en castellano que respete totalmente este enfoque” se podría apreciar que “Berceo, Alfonso X, D. Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, la crónica castellana y el romancero mismo lucirían facetas no sospechadas” (*Ibid.*: 135).

Respecto al debate de la monja y la alcahueta, pueden encontrarse algunas alusiones a huellas propias de la oralidad en trabajos como, por ejemplo, el de Margherita Morreale, quien se refiere a aspectos inherentes a la transmisión oral de los *enxiemplos* y subraya:

La denominación de *fabla*, como traducción del lat. *fabula*, al ser homorreferente con *fabla* como ‘habla’ lleva implícita, más que el propio étimo, la oralidad inherente al género [...] (Morreale, 2006: 465).

Y precisa algo más adelante:

La oralidad, que damos como implícita en *fabla*, y que habría de realizarse en la recitación, se manifiesta en algunos exordios que desde el presente, reconocemos como convencionales; [...] 1348 “Era un ortelano...” [...] (*Ibid.*: 466).

Pero, indudablemente, los estudios dedicados a este episodio inclinan la balanza hacia aquellos elementos provenientes de la cultura escrita. Por tal razón, nos ha interesado, de modo particular, abordarlo mediante la aplicación de las investigaciones de Harald Weinrich acerca de diferencias formales entre los discursos de la cultura oral y la escritura. Comenzaremos por su abordaje de las construcciones de los debates (Weinrich, 1984: I, 93-94). Señala el semiólogo alemán que “[...] la diferencia es considerablemente más importante entre un discurso que parte de una *arché* narrativa y otro que se pone en movimiento desde un *problema* planteado” (Weinrich, 1984: I, 93).<sup>1</sup>

Si observamos el primer debate que aparece en el *LBA*, *De cómo el Amor vino al arcipreste e de la pelea que con él ovo el dicho arcipreste*, puede comprobarse que comienza, precisamente, cuando el “yo” narrativo “plantea un

<sup>1</sup> Resumimos aquí el apartado dedicado a las características de ambos tipos de debate y a su presencia en el *LBA* que hemos desarrollado en otro trabajo (Carrizo Rueda, 2012: 37-42).

problema” que consiste en todos los aspectos negativos que representa el amor para quien se deje seducir por él (181-422). A este argumento que el proponente despliega a lo largo de una extensa perorata, responde su oponente con un contraargumento: son los errores del amante los verdaderos culpables de sus sufrimientos y se lo demostrará mediante otra larga exposición acerca de cómo corregirlos uno por uno (423-573).

Estas dos partes de una oposición binaria netamente diferenciada ponen de manifiesto su correspondencia con la forma que Weinrich considera propia de un debate argumentativo. Subraya que en éste, ante el planteo de un argumento por parte de un proponente, la obligación del oponente es recoger el desafío para responder con una negación. La regla básica es que cada uno participe para defender, racionalmente, dos posturas claramente polarizadas. La única diferencia de la pelea con *D. Amor* y los señalamientos de Weinrich es que éste habla de una “cadena de argumentos y contraargumentos” (Weinrich, 1984: I, 94), y en *LBA* solo hay una larga exposición por parte de cada contendiente. Pero puede apreciarse que la metodología se atiene a los códigos básicos de este tipo de debate. Es conocida la utilización que hicieron la escolástica y la literatura letrada de estos debates contruidos por una cadena especulativa, donde todo fragmento narrativo está, indudablemente, subordinado a la función de defender mediante ejemplos las respectivas posturas de los antagonistas, tal como ocurre en la pelea con *D. Amor*. Pero no es el único tipo de debate testimoniado por los discursos medievales. Por eso me detendré, a continuación, en el otro que analiza Weinrich.

Se trata de aquel tipo de debate donde las narraciones pasan a desempeñar la función nuclear porque es precisamente a través de ellas que se van expresando dos posturas contrapuestas. Y, según el semiólogo, puede comprobarse, en primer lugar, que “el oyente es una persona afectada por lo narrado en su manera de ver el mundo y los que actúan en él” (Weinrich, 1984: I, 93). Weinrich explicita que el primer emisor desarrolla un relato destinado a exponer una cierta visión sobre el mundo, sobre los seres y sobre las fuerzas que los mueven. A su turno, el receptor, al convertirse él mismo en emisor, no argumenta directamente en contra de aquellos aspectos que no coinciden con su propia visión sino que responde con otro relato, pero —y esto es preciso destacarlo— que no se limita a dar una réplica en contra del anterior sino que se abre hacia otras cues-

tiones. El proceso continúa ramificándose a través de las intervenciones alternadas de los contendientes, hasta que reúnen entre ambos un conjunto de narraciones que no se refieren solamente a la cuestión inicial sino que terminan por incluirla en un amplio repertorio de asuntos. Weinrich señala que tales repertorios están encaminados, en definitiva, a que el resultado del debate, más allá del tratamiento del tema que lo suscitó, constituya, también, un florilegio de carácter sapiencial (Weinrich, 1984: I, 94).

Esta primacía de las formas narrativas que resulta evidente en el episodio de Da. Garoza y que el semiólogo estudia, paralelamente, en diferentes campos de la cultura, corresponde, según él sostiene, a circunstancias propias de la tradición oral porque dentro de ellas “la narración parece ofrecer las mejores condiciones a la memoria cultural de una civilización” (Weinrich, 1984: I, 96). Señala que, por el contrario, en una cultura escrita, “la narración pierde su antiguo privilegio mnemónico y llega a ser una técnica cultural entre otras” (*Ibid.*). Más adelante, subraya en el tránsito de la oralidad a la escritura, el desarrollo de “un largo proceso de desnarrativización acompañado de una ascensión real y axiológica de las actividades argumentativas y taxonómicas” (Weinrich, 1984: I, 100).

Podemos, en consecuencia, postular que una de las modalidades de convivencia de ambos tipos de cultura en el *LBA* es la presencia de un debate argumentativo como la *pelea*, cuyas formas narrativas se subordinan y limitan a demostrar dos puntos de vista opuestos, al lado de un debate como el del episodio de Garoza, que se desarrolla a través de las alternativas de un juego de narraciones.<sup>2</sup> Éstas van más allá del asunto que constituye el punto de partida —si la monja tendrá o no amores con el arcipreste— para ir sumando muchos otros como la traición (1348-1355), el desagrado (1357-1360), el respeto a los viejos (1361-1363), las zozobras de la vida del rico (1383-1384), los errores de la ignorancia (1389-1390), el conocimiento de sí mismo (1407-1408), la necesidad de humildad en los poderosos (1433-1434), el engaño de las lisonjas (1443ab), el miedo paralizante (1448-1450) y los peligros de las malas amistades (1476-1479). El debate se constituye, de este modo, también

<sup>2</sup> Un germen de este tipo de debate aparece cuando, para comenzar a convencer a Da. Endrina de que acepte los requerimientos de D. Melón, Trotaconventos le cuenta el *enxiemplo* de la avutarda, a lo que la joven, con el fin de justificar su rechazo inicial, responde con el *enxiemplo* del lobo que tomó por buen presagio un estornudo (746-779).

en un recordatorio a través del cual la sociedad transmite parte de su legado sapiencial. Al respecto, señala Weinrich que en una cultura oral, acercarse a la sabiduría era tener “una vida rica en narraciones” (Weinrich, 1984: I, 94). Esta observación nos permite conjeturar que el comentario irónico con el que la vieja se burla de la monja, “Señora [...] muchas fablas sabedes (1480a)” (Blecua, 2006),<sup>3</sup> no es fortuito sino que cumple con la función de revelar su fastidio porque Garoza ha resultado una persona “sabia”, con las herramientas necesarias para debatir con ella y desmontar sus argucias. Todos estos aspectos se aúnan, en definitiva, para testimoniar que incluso en el interior de este episodio conviven todos los aspectos de la cultura escrita que hemos citado al principio, con las formas de un tipo de debate que muestra las huellas heredadas de la oralidad.

Esta configuración particular que, en distintas proporciones y de diferentes formas, se presenta en textos medievales, puede contribuir a la interpretación de la función que cumplen en este episodio las narraciones de Urraca. Hay estudiosos que han manifestado su desconcierto respecto a las sentencias edificantes que aparecen en la boca de una alcahueta y algunos hasta han llegado a concluir que los contenidos didácticos en el *LBA* son pasibles de devaluarse o que el personaje de la tercera no es considerado inmoral sino que puede resultar enaltecido. Argumentos de este tipo han contribuido a las conocidas interpretaciones sobre una supuesta ambigüedad que atravesaría toda la obra.<sup>4</sup> Sin embargo, en principio, es posible argüir que si se consideran las características del tipo de debate que se acaban de reseñar, más allá del personaje que cuente las historias, importan éstas en sí, dado el valor sapiencial que representan y que debe ser transmitido y conservado. Dicho valor sapiencial como algo intrínseco a las fábulas es defendido por estudiosos como Hart, quien sostiene que, independientemente del uso intencionado que se realice de ellas, como hace la alcahueta, no se anula su enseñanza moral (Hart, 2007: 75-76). No obstante, considero que se puede llegar todavía más lejos a la hora de refutar esa presunta ambigüedad.

<sup>3</sup> Todas las citas pertenecen a esta edición.

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, el siguiente comentario de Jacques Josset respecto a la estrofa 1390: “Nótese en lo tocante a la ambigüedad que la sentencia está puesta en boca de Trotaconventos [...]” (Josset, 1974: I, 198, n. 1390).

Las acciones de Trotaconventos son el desarrollo narrativo de las características de los retratos de la tercera trazados por Amor y por el propio “yo” protagonista. Es un proceso de duplicación similar al que extrae del retrato de la mujer ideal (431-435) los rasgos de Da. Endrina que actúan avivando la pasión del enamorado cuando ella irrumpe en la plaza (653). Dichas duplicaciones dan lugar a un proceso también estudiado por Weinrich, al que denomina “descripción temporalizada” y que consiste en la narrativización de una descripción espacial. Su antecedente clásico más reconocido es la forja del escudo de Aquiles en la *Iliada* (Weinrich, 1984: I, 97-98). Volveremos más adelante sobre este tema porque comenzaremos, ahora, por revisar ciertos rasgos del personaje de la tercera.

Aconseja el Amor “[...] que la tu mensajera / sea bien razonada, sutil e costurera, / sepa mentir fermoso e siga la carrera, / [...] toma unas viejas / que andan las iglesias e saben las callejas: / grandes cuentas al cuello, saben muchas consejas, [...] / a Dios alcan las cuentas, querellando sus coitas: / ¡ay cuanto mal saben estas viejas arlotas!” (437-439). Más adelante, dirá el Arcipreste doñador: “Fallé una tal vieja qual avía menester, / artera e maestra e de mucho saber; [...] / éstas echan el laço, éstas cavan las foyas; / non ay tales maestras como estas viejas troyas, / estas dan la maçada: si as orejas, oyas [...] / non se reguardan d’ellas están con las personas, / fazen con mucho viento andar las atahonas” (698-700). Es significativo para nuestros propósitos que el Amor subraye que “saben muchas consejas” y tanto su descripción como la del futuro cliente destacan su maestría para hacer caer a las víctimas con sus engaños, su piedad hipócrita y su labia extraordinaria, ese “viento” capaz de empujar atahonas. Respecto a la facilidad de palabra y la inteligencia de Trotaconventos, dice Francisco Márquez Villanueva:

Las viejas proxenetas de la cuentística hispano-oriental actuaban a través, sobre todo, de artimañas más o menos ingeniosas. En un plano más avanzado, el personaje ya adulto y evolucionado de la alcahueta posterior *se servirá solo de su inteligencia y del valor mágico de su palabra*. El testimonio del Rey Sabio no deja lugar a dudas (Márquez Villanueva, 1993: 79, énfasis añadido).

Cita a continuación, como ejemplo, los versos referidos a una tercera en la Cantiga 64 de Alfonso X, una mujer de la que se subrayan tres características: sus propósitos “viles”, su pericia en el oficio de la “alcahuetería” y que sabía utilizarlo con “sutileza” —“*Mais aquela vella, com’era moller mui vil / E de alcoyotaria sabedor e sotil*” [...] (*Ibid.*)—. Dichas características se aunaban de tal modo que sus razonamientos perversos casi llevaron a una dama honesta a la infidelidad. Y si en este caso no logró sus objetivos fue porque intervino nada menos que la Virgen. No hay ninguna contradicción, por lo tanto, en que Trotaconventos utilice su sagacidad, su hipocresía, su facilidad de palabra y, asimismo, un amplio conocimiento de historias que transmitían la sabiduría tradicional para querer convencer a una monja de que rompa sus votos de castidad.

Quizá, todavía, nuestro modo de pensar arrastre ciertos vestigios de puritanismo victoriano y por eso nos cuesta aceptar que un personaje maligno exponga contenidos ejemplares. Pero, de todos modos, cabría preguntarse si el público medieval era capaz de diferenciar la moralidad de los argumentos de la inmoralidad de quien los formulaba. En este punto, pienso que otro aspecto de la sociedad oral aún vigente en el siglo XIV puede ayudar a solucionar tal interrogante.

En su estudio clásico sobre la fuerte presencia de la “voz” dentro de la “letra” de la “literatura” medieval, Paul Zumthor sostiene: “Todo texto medieval es oralizante” (Zumthor, 1989: 233). Antes de llegar a esta aseveración, bucea en las formas de transmisión por las que se fueron difundiendo las obras en la Edad Media y advierte que el hecho de que algunas estuvieran escritas no implicaba que se dieran a conocer solamente por la lectura. Y especifica al respecto: “Las modalidades de la escritura condicionan la lectura. Esta última, hasta mucho después de la invención de la imprenta sigue siendo difícil, e incluso por parte de los eruditos, poco frecuente” (Zumthor, 1989: 124). Describe, a continuación, los considerables obstáculos materiales que debían superar los lectores, como la gran diversidad de los estilos de escritura y de los sistemas de abreviación, las características desiguales de los soportes, los rasgos de ciertas escrituras que se volvían ilegibles, la iluminación insuficiente, el difícil manejo de los grandes volúmenes. Y destaca la necesidad que se planteó a veces de “concentrar verdaderos comités de lectores para garantizar el desciframiento correcto de un documento difícil” (*Ibid.*). Zumthor sostiene que, como consecuencia, “lectura y escritura constituyen dos actividades diferentes,

que exigen aprendizajes distintos, y no son sentidas como necesariamente unidas” (*Ibid.*). Incursiona, entonces, en la práctica habitual para tratar de superar las dificultades que era la lectura en voz alta:

Las condiciones materiales de la grafía planteaban en el descifrado casi un problema distinto para cada palabra [...]. Solo la articulación bucal permitía resolverlo en la práctica. La lectura llevaba, pues, consigo, un movimiento del aparato fonador [...] más ordinariamente la vocalización generalmente de la lectura en voz alta (Zumthor, 1989: 125).

Zumthor se refiere a los testimonios de estas prácticas que se registran de modo ininterrumpido desde el siglo V hasta el XVI y cita, por ejemplo, el del anteúltimo emperador inca, Tito Cusi Yupanqui, que describió a los españoles como “hombres barbudos que hablaban solos con hojas de telas blancas que llevaban en las manos” (Zumthor, 1989: 125-126).<sup>5</sup>

Pero la mayor parte del estudio se ocupa de otra forma oral de acercamiento a los textos que presenta rasgos en común con la lectura en voz alta y que es la recitación. Para los propósitos de este trabajo, resulta significativo el siguiente párrafo:

La voz lleva a mi conocimiento “representándolo” (en el sentido escénico del término), el discurso que encierra esa poesía. De donde se desprende una dualidad: al mismo tiempo, ese discurso se hace relato y por el sonido mismo de la voz que lo enuncia, comentario de ese relato; cada una en su función (Zumthor, 1989: 201-202).

En su edición del *LBA*, G. M. Gybbon Monypenny se refiere a la necesidad de tomar en cuenta estas formas de circulación de las obras escritas. Advierte, como Zumthor, que aún los hombres de letras preferían escuchar textos con más frecuencia que leerlos, y cita como ejemplo a D. Juan Manuel. Supone que, dado este contexto, lo más probable es que el *Libro* de Juan Ruiz haya sido

<sup>5</sup> Señala Zumthor: “La tradición monástica había valorado esa práctica desde hacía ya tiempo, considerándola como una ayuda a la meditación. El movimiento de los músculos faciales la hacía semejante al acto de nutrición, la elevación del espíritu procedía de lo que M. Jousse llamó ‘la manducación de la palabra’” (Zumthor, 1989: 126).

conocido, sobre todo, a través de lecturas públicas. Y señala la importancia de considerar esta forma de transmisión porque redundaría en un aspecto fundamental de la obra como es la identificación de los diferentes “yoes”, a los que la voz lectora se ocuparía de asignarles tonos diversos (Gybbon Monnypenny, 1989: 28). El hecho es que lectores o recitadores, en uso de las técnicas de sus oficios que, a través de investigaciones como las reseñadas, se destacan como habituales medios de difusión de textos escritos, en el caso del *LBA* representaban, muy posiblemente, no solo los distintos “yoes” sino también, las intervenciones de los diferentes personajes.<sup>6</sup>

En esta línea, no es difícil conjeturar que la voz de Trotaconventos, en el debate con la monja, sonaría alternadamente seductora, plañidera, punzante y que subrayaría todos los tonos de la hipocresía cuando la vieja se aprovechara de la antigua sabiduría de las fábulas para sus fines deshonestos. Asimismo, podemos imaginar que, por el contrario, a la hora de representar a Da. Garoza argumentando a través del florilegio tradicional, la voz lo haría con el sosiego que se consideraba signo de la verdadera sapiencia e, incluso, con un punto de gravedad que podría reflejar el respeto que le merecían todas aquellas enseñanzas. En este punto, se hace preciso recordar la situación descrita por Zumthor, antes citada, cuando “el discurso se hace relato y por el sonido mismo de la voz que lo enuncia, comentario de ese relato; cada una en su función”.

*Disfraz* designa, según la primera acepción del *DRAE*, un “artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido”. En el caso del debate, las entonaciones de la voz transmisora serían las encargadas de revelar a los oyentes que Urraca se había disfrazado con el tesoro de las enseñanzas heredadas por la comunidad para ocultar la vileza de sus intenciones. Sin embargo, es preciso destacar que estos aspectos que atribuimos a la vigencia de hábitos de la cultura oral, podrían quedar como escasos de sustento si no contáramos, asimismo, con una serie de señales inequívocas que aporta el texto escrito. En este caso, el relato va introduciendo en la escena todas las artimañas a las que recurre Trotaconventos. Son evidentes sus constantes instigaciones al hedonismo junto a las maliciosas referencias al interés como el verdadero

<sup>6</sup> Es pertinente recordar en este contexto, el señalamiento de Margherita Morreale que antes hemos citado: “La oralidad, que damos como implícita en *fabla*, y que habría de realizarse en la recitación [...]”.

móvil de la conducta humana. Así se trasluce en sus acusaciones a la monja de recibirla mal por no haberle traído un regalo, y en sus despectivas comparaciones entre el voto de pobreza conventual y los bienes materiales que puede proporcionar un amante (1392-1394; 1396-1397). Pero, además, la tercera es retratada como una excelente vendedora que sabe alabar su “producto” (1346d; 1489), insistir aunque la rechacen (1423-1424), mostrarse zalamera (1400), hacer sentir culpable a su interlocutora para ablandar su resistencia (1367-1368; 1409; 1424) y fingir ceder para ganar (1480; 1482). También sabe vender sus oficios al cliente que la ha contratado, como cuando convence a D. Melón de que está en su mano que Da. Endrina lo ame a él y no a otro supuesto pretendiente (713-715) y remata:

Esta dueña que dezides, mucho es en mi poder:  
si non por mí, non la puede omne del mundo aver;  
yo sé toda su fazienda, e quanto ha de fazer  
por mi consejo lo faze más que non por su querer (716).

O cuando después de jugar con los temores y las esperanzas del enamorado (782-814), lo atenaza con sus intereses comerciales:

Amigo, segund creo, por mí avredes conorte,  
por mí verná la dueña andar al estricote;  
mas yo de vós non tengo sinon este pellote:  
si buen manjar queredes, pagad bien el escote (815).

La descripción arquetípica de las alcahuetas que traza el retrato de D. Amor y que reitera, estrofas más adelante, el que de la propia Trotaconventos hace el Arcipreste doñeador, cobra vida a través de las acciones de esta vieja “artera e maestra e de mucho saber” (698b) que son narradas a lo largo de buena parte del *Libro*. Es sabido que muchas de ellas provienen de fuentes escritas. Pero la forma que asume el relato, en cuanto duplicación de sucesos en el tiempo de lo que antes se ha presentado como un retrato trazado en el espacio, constituye una descripción “espacializada”. Es decir que se trata de la categoría estudiada por Weinrich, a la que nos hemos referido con anterioridad, y que el semiólogo incluye entre los hábitos de “narrativización” propios de la cultura oral. Las

fuentes escritas de las acciones de Urraca han sido rastreadas por estudiosos como Bienvenido Morros, que además de incursionar en *Pamphilus* y *De vetula* propone como hipotexto *De nuntio sagaci* (Morros, 2004: 69-93). En la primera de estas comedias elegíacas, citada expresamente por Juan Ruiz —“Doña Venus por Pánfilo non pudo más fazer” (698c)— el enamorado busca una alcahueta de la que dice: “*Hic prope degit anus subtilis et ingeniosa / artibus et Veneris apta ministra satis*” (Morros, 2004: 82). Puede comprobarse que se destaca la sutileza, el ingenio y sus conocimientos para las artes de Venus pero no se encuentran ni las valoraciones morales ni las advertencias para precaverse de ellas que formulan las estrofas 697-700 del *Libro de buen amor*. Y tampoco aparecen en el extenso análisis que realiza Morros de los tres hipotextos referidos y sus claras coincidencias con la obra de Juan Ruiz, a pesar de que muchas de éstas corresponden a las conductas de la tercera, como su codicia (Morros, 2004: 83-84). Por lo tanto, puede considerarse que en este aspecto el texto se aparta de la tradición de la comedia elegíaca y sigue la línea moralizante que aparece en la cantiga de Alfonso X, donde están presentes la sutileza y la maestría en el oficio de la alcahueta pero también su vileza, que es destacada en primer término, así como su directa relación con las tentaciones pecaminosas, que es lo que suscita la intervención de la Virgen. Podemos concluir, por lo tanto, que el debate con Da. Garoza transforma los dos retratos de esas peligrosas victimarias<sup>7</sup> que discurren por la vida social, en un relato que desnuda a una de ellas, paso a paso, de todos sus disfraces y de las argucias con que se aprovecha de ellos.

Como paso previo a las conclusiones, revisaremos la alternancia zigzagueante que hemos recorrido entre oralidad y escritura. En principio, los ejemplos del debate argumentativo con D. Amor y el debate a través de narraciones de la monja y la tercera demuestran que en el *LBA* conviven formas de este mismo género que se diferencian por una mayor proximidad a la cultura escrita o a la cultura oral. Asimismo, se comprueba que en un mismo episodio, el de Garoza, la matriz narrativa del debate heredada de la oralidad recoge fábulas de los tex-

<sup>7</sup> No utilizo casualmente esta denominación sino teniendo en cuenta su etimología: “Sirviente de los antiguos sacerdotes gentiles, que encendía el fuego, ataba las víctimas al ara y las sujetaba en el acto del sacrificio” (cfr. *DRAE*, s. v.). Creo que, metafóricamente, se pueden aplicar estas acciones a la conducta de Trotaconventos en el episodio de D. Melón y Da. Endrina, cuyo carácter de advertencia ejemplar es subrayado por el texto en una larga tirada (892-909).

tos canónicos de las escuelas, como el de Gualterius Anglicus y sus comentaristas. Pero no se trata de una simple yuxtaposición sino que las reglas básicas de tal tipo de debate influyen, de algún modo, en la selección de las historias porque es preciso que éstas se vayan separando del tema originario para recordar y transmitir, de acuerdo con las necesidades de la memoria oral, un florilegio de carácter sapiencial. Dicha necesidad explica los motivos de que las fábulas, como apunta Bienvenido Morros, “no siempre establecen una estrecha relación entre el contenido de cada una de ellas y la situación a la que pretenden aplicarlas” (Morros, 2003: 430). Morros supone que las causas han de provenir de interferencias de las “interpretaciones morales de comentaristas de Gualterius Anglicus” (*Ibid.*). Pero, a mi juicio, la explicación no hay que buscarla entre las fuentes escritas sino en la influencia de formas tradicionales de difusión oral.

Hay otro aspecto que ha llamado la atención de los críticos ya acostumbrados a un tipo de unidad de las obras muy diferente del que manifiestan los textos medievales. Se trata de una estrofa del *Enxiemplo del gallo que falló el cafir en el muladar* que introduce, como señala Bienvenido Morros, una segunda moraleja referida, una vez más, a la necesidad de entender el verdadero sentido del libro (Morros, 2003: 420-422). Ante el desconcierto que causa este cuerpo aparentemente extraño se puede también proponer una explicación en dos aspectos propios de las formas de la oralidad. Uno de ellos es el de la estructura circular que describió Marshall McLuhan, en los siguientes términos: “Se toma todo el mensaje, se lo traza y vuelve a trazar, una y otra vez, siguiendo los giros de una espiral concéntrica con una redundancia similar” (McLuhan, 1969: 50). Tal tipo de estructura justificaría que el autor del *LBA* haya buscado un pretexto para reiterar un mensaje que presenta como fundamental para la interpretación de la obra.<sup>8</sup> Pero, además, el hecho de que parezca tan ajeno al contenido del episodio, se explicaría por la “discontinuidad o fragmentariedad” que según Zumthor es consecuencia de la herencia de la oralidad en los textos medievales (Zumthor, 1989: 196). Si se toman en cuenta estos dos criterios, puede deducirse que la

<sup>8</sup> El trabajo pionero de McLuhan respecto a la estructura circular y su incidencia en los discursos medievales no ha sido, a mi juicio, suficientemente aprovechado. Me he basado en él para analizar algunos importantes aspectos del *LBA*, como las frecuentes duplicaciones, entre las que figuran las de los retratos, analizadas en estas páginas (Carrizo Rueda, 2012: 30-36).

segunda moraleja no es un cuerpo extraño en el debate sino una reflexión acerca del entendimiento que para el autor debía recordarse y podía integrarse en un repositorio de sabiduría sobre los hombres y sus conductas.

La importancia de esta dimensión sapiencial del conjunto de las fábulas puede explicar, asimismo, que algunas estén en boca de un personaje vil pues, en una nueva interacción de la cultura oral con la escrita, el texto insiste en destacar las perversas artimañas de las terceras tanto a través de advertencias expresamente manifestadas como por medio del retrato “narrativizado” de las acciones de una de ellas. Y si se considera, además, la transmisión por la lectura en voz alta o la recitación, donde la voz se volvía “comentario del texto”, según Zumthor, entramos en el ámbito donde se destaca el tema del disfraz. Urraca, como otras de su oficio, se disfraza físicamente con el rosario al cuello para fingir piedad y los objetos con los que simula el oficio de buhona, como las joyas, los alfileres, las telas y el sonido de los cascabeles. Pero el más peligroso es el disfraz que construye con su lenguaje. Pueden percibirse las frases engañosas con las que trata de encubrir sus verdaderas intenciones, pero considero que con el uso de las fábulas perfecciona este artificio al recurrir a las sentencias atesoradas por la tradición de la comunidad para ocultar que sus acciones solo sirven al mundo, el demonio y la carne.<sup>9</sup>

La ambigüedad, desde esta perspectiva, no está en el texto del *LBA* sino en algunos personajes. En el caso de Trotaconventos, es el resultado de su permanente fingimiento. Puede ser lobo o cordero, según le convenga, y su verdadero rostro se encuentra tan bien embozado por sus disfraces que, incluso, puede tender trampas y disimular su malignidad ante los lectores de muchos siglos después.

## Referencias bibliográficas

BLECUA, Alberto, 2006, edición, introducción y notas, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra.

CARRIZO RUEDA, Sofía M., 2012, “La descripción narrativizada, el debate por *enxiemplos* y la estructura reiterativa en el *LBA*. Cruces de la oralidad con la cultura escrita y el epi-

<sup>9</sup> Bienvenido Morros es de los autores que argumentan a favor de los valores cristianos y la intención moralizante del episodio (Morros, 2003: 460).

- sodio de D. Garoza”, en *Estudios de Literatura Medieval. Veinticinco años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, editado por Antonia Martínez Pérez y Ana Baquero Escudero, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 29-41.
- GYBBON MONNYPENNY, G. M., 1988, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Castalia.
- HART, Thomas, 2007, *Allegory and other matters in the 'Libro de Buen Amor'*, Londres, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar (no. 58), Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
- JOSSET, Jacques, 1981, edición, introducción y notas, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MCLUHAN, Marshall, 1969, *La comprensión de los medios como la extensión del hombre*, México, Editorial Diana.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, 1993, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos.
- MORREALE, Margherita, 2006, “La fábula en la Edad Media: El *Libro* de Juan Ruiz como representante castellano del *Isopete*”, en *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, Madrid, Gredos, pp. 457-482.
- MORROS, Bienvenido, 2003, “El episodio de Da. Garoza a través de sus fábulas”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LI.2, julio-diciembre, 417-464.
- , 2004, “Las fuentes del *Libro de Buen Amor*”, en *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de Buen Amor*, al cuidado de Bienvenido Morros y Francisco Toro, Alcalá La Real, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles y Ayuntamiento de Alcalá la Real, pp. 69-104.
- ORDUNA, Germán, 1993, “La coexistencia de cultura oral y producción literaria”, en *Studia Hispánica Medievalia III*, editado por Rosa E. Penna y María Rosarossa, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 128-136.
- WEINRICH, Harald, 1985, “Al principio era la narración”, en *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos hispánicos*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 89-100.
- ZUMTHOR, Paul, 1989, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra.