

Olivier Biaggini

Urraca, la Virgen y el libro: sobre la lista de los nombres de la alcahueta en el *Libro de buen amor*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXIX, 2013, 65-86

URRACA, LA VIRGEN Y EL LIBRO: SOBRE LA LISTA DE LOS NOMBRES DE LA ALCAHUETA EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

Si bien los críticos han señalado desde hace tiempo que la yuxtaposición puede considerarse el principio compositivo básico, aunque no exclusivo, del *Libro de buen amor* en su conjunto¹, menos atención se ha prestado a aquellos pasajes que, dentro del mismo *Libro*, usan y abusan libremente de ella como instrumento retórico, ostentando enumeraciones y listas. No pretendo establecer una lista de las listas contenidas en la obra ni esbozar una tipología de las mismas, pero entre las más logradas manifestaciones del afán enumerativo de Juan Ruiz me inclinaría a destacar las series de comparaciones encadenadas (en las coplas 16-18, que definen la dualidad del significado del libro, o en el episodio final de las «dueñas chicas», 1610-1615) y, desde luego, las acumulaciones léxicas que más propiamente han de recibir la denominación de listas. A esta segunda categoría, en la que se encuentran enumeradas cosas tan eclécticas como los electuarios usados por las monjas (1334-1338), los instrumentos musicales que no convienen a los cantares arábigos (1513-1517) o los catorce defectos del alcahuete llamado don Furón (1620), pertenece la lista de los nombres que no hay que dar a la alcahueta (924-927).

Se admite que el episodio que acoge estos cuarenta y dos nombres acumulados no formaba parte de la versión primitiva de la obra (anterior a 1330), puesto que sólo aparece en el manuscrito S, que transmite un segundo «estadio recepcional» de la obra, fechado en 1343 (Pérez López: 2002). En dicho episodio, situado después de la adaptación del *Pamphilus*, que relata la seducción de doña Endrina mediante la intervención de la vieja alcahueta Trotaconventos, el arcipreste, enamorado de una «apuesta dueña» (910b),

* Recibido: 8 de agosto de 2013. Aceptado: 31 de octubre de 2013.

¹ Véase por ejemplo el juicio de Félix Lecoy: «Cette affabulation [...] a été combinée sans souci aucun de vraisemblance dans l'enchaînement, mais sans mépris non plus [...]» (Lecoy: 1938: 360). La yuxtaposición, al prescindir de un hilo narrativo único, no excluye sin embargo efectos de simetría y otros sutiles recursos de la *dispositio* (Ly: 1993).

vuelve a recurrir a una tercera, llamada Urraca, que puede ser la misma Trotaconventos u otro personaje diferente (Willis: 1963-1964). Sin embargo, pierde su confianza tras haberla llamado «picaza parladera», broma que la vieja recibe como un insulto y que la conduce a revelar el secreto (*poridad*) de la empresa amorosa para castigar a tan deslenguado cliente. A partir de este escarmiento del arcipreste-protagonista, el arcipreste-narrador pretende aleccionar a su lector-oyente sobre la forma adecuada de tratar a la mensajera de sus amores:

Prové lo en Urraca, dó te lo por consejo,
que nunca mal rretrayas a furto nin en conçejo,
desque tu poridat yaze en tu pellejo,
que como el verdadero non ay tan mal trebejo.

A la tal mensajera nunca le digas maça;
bien o mal commo gorgee, nunca le digas picaça,
señuelo, cobertera, almadana, coraçã,
altaba, trainel, cabestro nin almohaça.

Garavato nin tía, cordel nin cobertor,
escofina nin avancuerda..., nin rascador,
pala, aguzadera, freno nin corredor
nin badil nin tenazas, nin anzuelo pescador.

Canpana, taravilla, alcayata nin porra,
xáquima, adalid, nin guía nin handora;
nunca le digas trotera, aun que por ti corra;
creo que si esto guardares, que la vieja te acorra.

Aguijón, escalera nin abejón nin losa,
traílla, nin trechón, nin rregistro nin glosa;
dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa,
nonbres e maestrías más tienen que rraposa. (923-927)²

De hecho, estos múltiples nombres descartados preparan la promoción de un único nombre adecuado, el apodo de «buen amor» que Urraca elige para sí misma y del que supuestamente deriva el título del libro («Por amor de la vieja, e por decir razón, / 'buen amor' dixe al libro, e a ella toda saçón», 933ab). Abordar esta lista supone por lo tanto adentrarse en la poética del *Libro* más allá de los límites del episodio particular en que se inserta.

El estudio de las listas literarias ha suscitado estos últimos años un nuevo interés, con unas publicaciones importantes que no descuidan sus manifesta-

² Aquí y a continuación cito el *Libro de buen amor* por la edición de G. B. Gybbon-Monypenny (Juan Ruiz: 2003).

ciones medievales³. Como discurso acumulativo la lista suele distinguirse formalmente –e incluso visualmente– del texto en que se inserta y destaca como un elemento aparte, caracterizado por su sintaxis mínima (o parataxis) que parece asignarle el estatuto de apéndice textual, regido por sus propias reglas de construcción⁴. Sin embargo, en el caso de una lista versificada como la de Juan Ruiz, el patrón métrico escrupulosamente respetado contrasta cómicamente con el impulso caótico y exuberante propio de la enumeración (Walsh: 1983: 151). En todo caso, es evidente que la lista se presta a un modo de lectura singular, a la vez más laborioso y más lúdico, que, como veremos, también supone un peculiar esfuerzo memorístico⁵. Además, al presentar a sus lectores unas cosas concretas susceptibles de nombrar a la alcahueta, la lista los invita a descodificar sus sentidos figurados, haciendo de estas estrofas una sección textual saturada de metáforas eclécticas. Por fin, esta lista tiene la graciosa particularidad de enunciarse negativamente, como una preterición, exhibiendo los nombres que preconiza callar e instaurando, por lo tanto, otro desfase cómico. La proliferación de la palabra otorga irónicamente a la alcahueta una nueva dignidad, haciendo de ella el objeto principal del discurso en lugar de la dama. Sin embargo, el exceso de elementos caracterizadores también contribuye a diluir la caracterización: el referente de semejante catálogo de nombres acaba desapareciendo en la maraña inextricable de las palabras heteróclitas. En este sentido, la agresión verbal reside menos en el significado individual de cada nombre que en el efecto caótico y hasta cacofónico de la lista entera. Por fin, la profusión verbal equivale a la palabra imposible (927c), lo que remite a un último grado de comicidad, basado en la parodia de discursos serios –en este caso, listas de nombres de la Virgen– en los que también se suele recurrir al tópico de lo indecible.

³ En la encrucijada de la lingüística, la historia literaria y la filosofía, dos libros de carácter general (Belknap: 2004; Sève: 2010) pueden ser completados por un sinfín de artículos, entre los cuales sólo destacaré uno de los más recientes por su carácter sintético (Rabatel: 2011). Por otra parte, el ensayo de Umberto Eco (Eco: 2009) enfoca la lista como un objeto a la vez lingüístico y visual al incluir en su campo de estudio las representaciones seriales de la pintura. Respecto a las listas medievales, es imprescindible el libro de Madeleine Jeay (Jeay: 2006), aunque se limita a la literatura francesa en verso. Esta investigadora dirige el proyecto *Hyperliste* en la McMaster University (Canadá) cuya meta es reunir y publicar un amplio corpus de listas de los siglos XII a XVI.

⁴ En este sentido Philippe Hamon define la lista como un elemento ajeno al cuerpo del texto que lo acoge, un objeto inasimilable, un «quiste textual» que amenaza la estabilidad del enunciado (Hamon: 1993: 13).

⁵ En su ensayo sobre la configuración manuscrita y la primera recepción del *Libro*, John Dagenais señala que en el manuscrito T un lector medieval agregó a la copla 1620, que enumera los defectos de don Furón, unos números marginales que, a la izquierda de cada verso, computan los elementos de la lista (Dagenais: 1994: 155). El anuncio de «quatorze cosas» en el verso 1619d lo incitó a averiguar la exactitud de la cuenta, haciéndolo partícipe del juego de la lista, aunque se puede también que estos *marginalia* fueran destinados a facilitar la memorización.

En primer lugar, intentaré dar una definición retórica de la lista a partir de las artes poéticas medievales con el fin de subrayar su singularidad. Luego, propondré leerla como una parodia de las letanías de nombres de la Virgen y, aunque no hay prueba de que Juan Ruiz conociera la obra de Gonzalo de Berceo, analizaré la lista de nombres marianos contenida en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* como un modelo posible para la enumeración del *Libro de buen amor*. Por fin, teniendo en cuenta que este episodio, a pesar de su carácter aparentemente digresivo, desemboca en la justificación del título del libro, trataré de explorar el sistema de representación que asocia a María y a la alcahueta Urraca con el lenguaje y la composición literaria.

1. HACIA UNA DEFINICIÓN RETÓRICA DE LA LISTA DEL ARCIPRESTE

La lista de los nombres de la alcahueta resulta de la combinación paradójica de los dos principios retóricos opuestos, *amplificatio* y *abbreviatio*, que las artes poéticas medievales consideraban las dos operaciones centrales de la composición literaria. Por un lado, la lista es a la vez resultado y agente de una amplificación. A pesar de la regularidad métrica que mantiene un equilibrio formal con las cuadernas que la rodean, la lista se puede percibir como una excrecencia del texto que, por su carácter pletórico y abierto, ostenta una aptitud de expansión ilimitada. Al yuxtaponer más de cuarenta denominaciones aplicables a la vieja sin ninguna jerarquía sintáctica ni conceptual y al sugerir que es imposible registrarlas en su totalidad, la lista parece funcionar como un mecanismo de adición léxica virtualmente infinito. Desde el punto de vista de la preceptiva retórica, la repetición de expresiones paralelas corresponde a la *expolitio* y a la *interpretatio*, procedimientos básicos de la *amplificatio*⁶: los substantivos enumerados remiten a la *expolitio*, o duplicación de expresiones relativas a un mismo objeto, porque al compartir la función de poder nombrar a la alcahueta actúan como elementos sustituibles los unos por los otros, pero además, al admitir ciertos subgrupos de palabras que pueden considerarse sinónimas⁷, la lista recurre puntualmente a la *interpre-*

⁶ Según la *Rhetorica ad Herennium*, la *expolitio* se define como la duplicación de palabras o expresiones que, aunque parecen variar, se aplican a una misma cosa (Achard: 1989: 201). Frente a la *expolitio*, la *interpretatio* consiste en duplicar una palabra o expresión sustituyéndola por otra de igual sentido (Achard: 1989: 177). En la *Poetria nova* de Geoffroi de Vinsauf, derivada en gran parte de la *Rhetorica ad Herennium*, una definición conjunta de estos dos procedimientos encabeza la lista de las modalidades de la *amplificatio* (vv. 220-225, Faral: 1958: 204).

⁷ Carmen Parrilla, al señalar la presencia de unos dobles sinónimos dentro de la lista también observa que los dos miembros de la pareja se reparten dentro la construcción métrica con ciertos efectos de paralelismo, sea reunidos en un único hemistiquio, sea colocados en las dos extremidades del verso. De estas relaciones internas deduce que más allá del efecto de concatenación, la lista pretende subrayar los vínculos semánticos que unen a sus elementos (Parrilla: 2008: 315).

tatio, o yuxtaposición de expresiones de significados equivalentes. Por otra parte, al asignar cada uno de sus elementos a la caracterización de una persona, la lista en su conjunto queda asimilable a una *descriptio*, que también se consideraba un recurso de *amplificatio*⁸. En el caso de la descripción de una persona, desde el *De inventione* de Cicerón, se admitía que las características sujetas a amplificación podían ser el nombre, la naturaleza, la forma de vida, la condición, el hábito, los afectos, los gustos, los designios, las obras, los hechos y las palabras (Faral: 1958: 78)⁹. En la lista del arcipreste, parece que el afán descriptivo y amplificador se reduce al nombre, aunque es evidente que esta restricción formal de la descripción a la primera característica de la persona sólo es un hábil desvío para hablar más extensamente de las otras y, en particular, de las que tienen que ver con sus actividades profesionales. De hecho, la lista, antes de acumular los epítetos, designa a la persona a partir de su oficio: «A la tal mensajera... ». Aunque los tratados medievales no preconizan el empleo de una lista de nombres para componer la *descriptio*, algunos de ellos contemplan la posibilidad de la *interpretatio nominis*, que consiste en explotar la carga semántica del nombre propio en una perspectiva laudatoria o reprensora¹⁰. El chasco sufrido por el arcipreste surge precisamente de la aplicación escrupulosa de este procedimiento retórico: al llamar a Urraca «picaça parladera» no hace sino extraer de su nombre, como si éste fuera un nombre parlante, un elemento que la caracteriza¹¹.

⁸ «Descriptiones dilatant materiam» escribe Geoffroi de Vinsauf (Faral: 1958: 271). La *descriptio*, como forma de *amplificatio*, consiste en desplegar retóricamente una después de otra las características de la cosa o persona descrita con el fin de componer su elogio o vituperio. Matthieu de Vendôme, que dedica gran parte de su *Ars versificatoria* a las modalidades de la descripción, insiste en la necesidad de acumular los epítetos para describir a una persona: «Non enim aliqua persona uno vel duobus vel paucis potest sufficienter intitulari epithetis» (Faral: 1958: 133). Bien se ve cómo en la descripción late la posibilidad de la lista. Las dos figuras se asemejan por su estructura enumerativa pero también, más radicalmente, por la relación que establecen con su objeto. Como la lista, que supone una reducción del lenguaje a su función referencial, la descripción tiende a borrar su estatuto de figura retórica. En efecto, su poder amplificador es tal que, en su forma ideal, es capaz de hacer olvidar su propia naturaleza verbal: la *Rhetorica ad Herennium* define la descripción (*demonstratio*) a partir de su efecto, que consiste en restituir la cosa con tanta viveza como si uno la tuviera ante los ojos («ut [...] res ante oculos videatur», Achard: 1989: 224). Véase el análisis de Philippe Hamon sobre la relación fundamental entre discurso descriptivo y lista (Hamon: 1993: 52-60).

⁹ Matthieu de Vendôme no menciona explícitamente el nombre entre las propiedades de la persona descrita, aunque no deja de remitir al *De inventione* cuando incluye sin explicitarlas «ceterae proprietates quae a Tullio personae attributa vocantur» (Faral: 1958: 119).

¹⁰ Matthieu de Vendôme escribe: «Argumentum sive locus a nomine est quando per interpretationem nominis de persona aliquid boni vel mali persuadetur» (Faral: 1958: 136).

¹¹ Sobre las connotaciones de la picaza en el folklore y las múltiples resonancias del nombre de Urraca, véase el estudio de Louise Vasvári (Vasvári: 1995).

Por otro lado, la lista también obedece a una lógica de abreviación. En primer lugar, cada uno de sus elementos se reduce a un sustantivo –excepcionalmente completado por un adjetivo– y la técnica de yuxtaposición empleada para concatenar tan escuetas expresiones en una sola oración hace alternar la coordinación y el asíndeton (*dissolutum* o *disjunctum*)¹². Además, en la mayoría de los casos, la atribución de los epítetos al personaje de la alcahueta resulta sorprendente o incluso enigmática. La lista, a pesar de su tendencia a la proliferación, asigna a la mensajera unas definiciones mínimas que parecen cada una exigir una glosa o un esfuerzo interpretativo particular por parte del lector u oyente: desde el punto de vista de su recepción, al igual que una sentencia lapidaria o alusiva, es un discurso para ser amplificado y comentado. En segundo lugar, leídos en el contexto del *Libro* entero, varios nombres que integran la lista pueden hacer referencia de forma más o menos evidente a otros episodios relatados por el arcipreste. Para once de ellos (*maça, señuelo, cobertera, almadana, cobertor, avancuerda, corredor, anzuelo pescador, xáquima, trotera, aquíjón*) John Walsh aduce una o varias citas procedentes de otros pasajes de la obra –principalmente los consejos de don Amor y el episodio de doña Endrina– que emplean el mismo vocablo en relación con la alcahuetería o la seducción, llegando a la conclusión de que la lista desempeña un papel recapitulativo: «To some extent, then, the list of names in the interpolation is a rehearsal of the image of the bawd that Juan Ruiz uses elsewhere in his work –a festive recounting of the techniques of his cunning professionals» (Walsh: 1983: 161). Esta idea resulta muy coherente con la hipótesis formulada por el mismo crítico de que en los episodios sólo presentes en el manuscrito S, único testimonio de la versión de 1343, se puede percibir la reacción del autor a la recepción que su público reservó a la versión anterior de la obra¹³. Esta posible asunción de los gustos de los receptores se acompañaría lógicamente de una mirada retrospectiva sobre la obra ya compuesta y de una mayor conciencia literaria. En este episodio, la marca de esta reflexión metaliteraria se materializa en el paso del nombre de la alcahueta al nombre del libro, pero también importaría rastrear en detalle los elementos narrativos o doctrinales que proceden directamente de otras sec-

¹² Geoffroi de Vinsauf recomienda el asíndeton, u omisión de conjunciones, como uno de los siete procedimientos de la *abbreviatio*: «conjunctio ne sit / Nodus clausarum, sed eas sinat ire solutas» (Faral: 1958: 218-219). La *Rhetorica ad Herennium* ya lo relacionaba con la *brevitas*: «Dissolutum est quod, coniunctionibus uerborum e medio sublatis, separatis partibus effertur [...]. Hoc genus et acrimoniam habet in se et uehementissimum est et ad breuitatem adcommodatam.» (Achard: 1989: 179-180). Esta energía (*acrimonia*) y esta vehemencia propias del *dissolutum* lo predisponen a regir una lista de insultos.

¹³ «The revised text of MS S contained material that played well to the poet's demanding public; with Juan Ruiz, interpolation is in itself a guarantee that the material was acclaimed, or that it was intended to delight and surprise what had become a devoted following.» (Walsh: 1983: 152-153).

ciones de la obra, en particular de la adaptación del *Pamphilus*¹⁴. Desde el punto de vista retórico, esta lista se emparenta por tanto con una *enumeratio*, no sólo como figura sino sobre todo como técnica conclusiva y rememorativa¹⁵. A diferencia de la recapitulación preconizada por la tratadística, sin embargo, no pasa revista a los elementos ya evocados en el *Libro* en el orden de su aparición, sino que lo hace de forma dispersa e indirecta, requiriendo la colaboración activa de su receptor para establecer las conexiones textuales a partir de discretas alusiones. En este sentido, el término de *percursorio* elegido por Carmen Parrilla (Parrilla: 2008: 314-315) para designar la lista del arcipreste me parece muy exacto¹⁶. Aunque semejante recapitulación se asemeja a una serie de guiños más que a una herramienta de lectura racionalizada, exige una intensa actividad memorística por parte del receptor. Así, a partir de la carga semántica de las palabras de la lista, se le deja al intérprete atento la responsabilidad de establecer relaciones múltiples entre este episodio dedicado a Urraca y aquellos a los que alude tal o tal elemento de la lista, principalmente la adaptación del *Pamphilus* y el parlamento de don Amor que la precede.

Combinando amplificación y abreviación, la lista es un objeto retórico de estatuto híbrido. Resulta de una enunciación contradictoria, a la vez exu-

¹⁴ El episodio de la «apuesta dueña», en su estructura narrativa, reproduce el esquema global de la aventura de don Melón y doña Endrina, adaptación del *Pamphilus*, y Carmen Parrilla demostró que ha de leerse en la continuidad de las estrofas conclusivas de ésta (892-909), pretendidamente dedicadas a instruir a las «dueñas» sobre el peligro de la seducción (Parrilla: 2008). Las variaciones del episodio frente a su modelo tienen que ver con el cambio de destinatarios internos (los apóstrofes ya no van dirigidos a un público femenino sino al seductor que quiere recurrir a los servicios de una tercera), típico del *Libro de buen amor* (Lawrance: 2005), y con el papel concedido a la alcahueta (aquí, el arcipreste delega totalmente a Urraca la empresa de seducción y su esfuerzo personal se concentra en granjearse la benevolencia de la vieja, como si ésta se hubiera sustituido a la dama). La relación entre la adaptación del *Pamphilus* y esta nueva aventura se plasma en la trasplatación, con algunas modificaciones, de dos estrofas de un episodio al otro (699-700 y 937-938). Por otra parte, el episodio acoge varios elementos procedentes de la doctrina impartida por don Amor en las coplas 423-575, entre los cuales destaca el consejo de tratar a la alcahueta con «buen amor» (443b).

¹⁵ En la *Rhetorica ad Herennium*: «Enumeratio est per quam colligimus et commoneamus quibus de rebus uerba fecerimus, breuiter, ut renouetur, non redintegretur oratio» (Achard: 1989: 80).

¹⁶ El término no aparece en el *De inventione*, en la *Rhetorica ad Herennium*, y tampoco en los tratados medievales editados por Edmond Faral, pero la *percursorio*, en la retórica ciceroniana, se asemeja a lo que hoy llamaríamos un recorrido alusivo: es una serie de menciones rápidas sin desarrollar. En el *De oratore*, a las figuras que explican y amplifican los hechos se oponen las que permiten captarlos con rapidez: «et huic contraria saepe percursorio est et plus ad intelligendum, quam dixeris, significatio» (Cicerón: 1961: 84). La *percursorio* da a entender más de lo que dice y, por tanto, invita al receptor a amplificar los elementos voluntariamente silenciados por el orador.

berante y minimalista, como si pretendiera alcanzar cierta exhaustividad y al mismo tiempo socavar tan ilusoria pretensión. Se intuye así que el arcipreste, al emplear la preterición como modalidad enunciativa, no hace sino explicitar una tensión entre decir y callar que ya rige cualquier lista. La *praeteritio*, promesa no cumplida de omitir un argumento¹⁷, podría definirse también como una *amplificatio* disfrazada de *abbreviatio*. Como estrategia retórica y argumentativa, este recurso permite al locutor fingir que no considera fehaciente el argumento que enuncia para sustraerlo al examen probatorio y, sin embargo, valerse de él como de cualquier otro argumento (Snoeck-Henkemans: 2009): el locutor parece retirar su adhesión a su propio enunciado, como si éste perteneciera a un discurso ajeno. El caso examinado no es la única preterición empleada por el arcipreste en el *Libro*¹⁸ pero cobra una forma muy inhabitual al implicar directamente la enunciación del interlocutor: el «no diré lo que digo» de la preterición canónica deja paso aquí a un «nunca digas lo que digo» que significa por parte del locutor una doble ruptura en el compromiso enunciativo. Por un lado el arcipreste se retira de su propio discurso y, por otro, intenta enmascarar esta inconsecuencia implicando la enunciación ajena y disfrazando la preterición de consejo práctico. En muchos aspectos, esta forma de decir sin comprometerse recuerda la lógica del argumento de autoridad tal como el arcipreste lo practica y parodia¹⁹.

2. LA PARODIA DEL MODELO MARIANO

La dimensión paródica de la lista de los nombres de la alcahueta ya ha sido explorada. Aunque no menciona este episodio en particular, sigue siendo muy esclarecedor el ya antiguo estudio de Alan Deyermond sobre la parodia en el *Libro de buen amor*: más que como un simple recurso literario, Deyermond la define como una forma de ver el mundo, siendo sus dos

¹⁷ La *Rhetorica ad Herennium* la llama *occultatio*, aunque en su definición aparece el verbo *praeterire*: «Occultatio est cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nomine dicere id quod nunc maxime dicimus» (Achard: 1989: 174).

¹⁸ Jeremy Lawrance, además de la *aposiopesis* que da por concluido el vituperio que el arcipreste dirige a don Amor (422), señala una *praeteritio* que, en el elogio del amor, revela su única tacha (161). Estas reticencias retóricas del discurso están relacionadas con las diferentes figuras de destinatarios y, como los apóstrofes, colorean el decoro o *ethos* del texto (Lawrance: 2005: 120-121).

¹⁹ Pienso en particular en la justificación aducida por el arcipreste en torno a su famosa referencia a Aristóteles: «Si lo dixiese de mí, sería de culpar; / dize lo grand filósofo, non só yo de rrebtar» (72ab). Además de aclarar el contexto del naturalismo aristotélico, Francisco Rico, en su estudio fundamental dedicado a este episodio (Rico: 1985), sugiere que la argumentación del arcipreste ostenta una torpeza voluntaria no exenta de ironía. Este discurso de mala fe puede incluso desembocar en una parodia de los usos y abusos del recurso a la *auctoritas* (Biaggini: 2013).

modalidades –empleadas independientemente o de modo conjunto– la inversión del modelo y la asociación incongruente de éste con otro elemento (Deyermond: 1970: 76-77). En esta perspectiva, John Walsh propone leer la lista de nombres como una parodia de dos posibles modelos, religioso el uno y legal el otro: la enumeración de epítetos o nombres aplicados a Dios tal como se encuentra en *Els cent noms de Deu* de Ramon Llull o, posteriormente, en la *Vida de Jesucrist* de Francesc Eiximenis; las series de nombres ofensivos que se incluyen en los fueros para estipular el importe de la multa que deberá pagar quien los profiera en contra de otra persona (Walsh: 1983: 155-158). Respecto al primer modelo la parodia funcionaría principalmente como inversión: mientras que los nombres de Dios conforman una amplia materia encomiástica, los de la tercera componen claramente un discurso de escarnio. Sin embargo, también interviene en ella la lógica de la asociación incongruente: el mero hecho de aplicar a una vil alcahueta un esquema de pensamiento de procedencia teológica constituye un acto paródico. Frente al segundo modelo sólo impera el principio asociativo, lo que confiere a la parodia una mayor sutileza puesto que sólo se deja detectar por el cambio de contexto, en el acto enunciativo más que el enunciado: el esquema de la prohibición legal de los insultos se traslada casi tal cual al discurso del arcipreste pero mientras que en el fuero pretende mantener la justicia y el orden público, en boca del seductor sirve para instruir a los lectores masculinos en el arte de tratar con deferencia a la mensajera de sus amores. En este caso no se invierte pero sí se subvierte el modelo inicial.

Los modelos parodiados, por provenir de la teología y del derecho, es decir los dos ámbitos del saber considerados los más elevados en las jerarquías medievales, vienen revestidos de una autoridad que queda totalmente trastornada y desvirtuada una vez interpretada en su nuevo contexto, el de los pretendidos castigos del arcipreste al aprendiz de seductor. Como el ribaldo romano del *exemplum* preliminar que se las daba de sabio tras haber adoptado la indumentaria del maestro universitario, el arcipreste desacredita su propio discurso al envolver las razones del loco amor en el ropaje solemne de la lista. Además, dejando de lado la parodia, la comicidad también se debe al contexto del fracaso amoroso: el que alecciona no fue capaz de aplicar a su propia situación el precepto de la palabra comedida y, más radicalmente, la profusión acumulativa de la lista certifica que tampoco el disgusto sufrido le enseñó la contención verbal. Por lo tanto, la preterición mueve a risa por su contradicción intrínseca entre preconización del silencio y palabra exuberante pero también, en su contexto narrativo, muestra que el arciprestenarrador no ha superado los errores del arcipreste-protagonista en cuanto al uso inoportuno del lenguaje. La parodia sólo es un aliciente más en este sistema de contradicciones y desajustes internos.

Aunque el modelo legal propuesto por Walsh resulta muy convincente y puede suscitar el examen de otros episodios del *Libro* a la luz de fuentes del

mismo tipo²⁰, el modelo religioso no me parece totalmente pertinente una vez contextualizada la parodia. ¿Por qué el texto presentaría a la alcahueta como una figura invertida de Dios cuando es más bien la dama quien, según la lógica del amor cortés, queda abusivamente divinizada?²¹ A lo largo de la obra, la tercera, como medianera entre el amante y su diosa, aparece más bien caracterizada como una figura que a la vez imita e invierte la de Virgen²². De hecho, en el episodio considerado, la elección de contratar a la vieja en lugar de «otro Ferrand García», es decir un mensajero masculino susceptible de extralimitarse en sus funciones hasta gozar por su propia cuenta de los favores de la dama, viene precisamente subrayada por una invocación a la Virgen: «de mensajero malo guarde me Santa María» (913d). Mientras que Ferrán García, emisario desleal, le hizo padecer «el mal de la cruzada» (121d) al arcipreste, éste espera ahora que la trotaconventos le conceda sin peligro «el santo pasaje» (912d)²³. Por lo tanto, adopto la hipótesis, ya formulada por

²⁰ A este respecto puede llamar la atención la fraseología empleada en otra lista del arcipreste, la de los instrumentos musicales que no convienen a los cantares arábigos (1513-1517). Además de compartir con la enumeración de los nombres de la alcahueta su principio de enunciación negativo (aquí también se trata de enumerar profusamente los elementos que conviene descartar), la lista de los instrumentos se concluye con la referencia a una multa («caloña») que debe pagar quien imponga a los refinados universitarios de Boloña instrumentos musicales inadecuados: «comme quier que por fuerza dizen lo con vergoña; / quien ge lo decir feziere pechar debe caloña» (1517cd). En su edición, Alberto Blecua (Juan Ruiz: 1992: 390) señala una «parodia del lenguaje de los fueros» pero no la pone en relación con el uso de la lista. Si bien es probable que el verbo *dezir* remita aquí al hecho de tocar un instrumento, como se deduce de la nota de Blecua, no parece imposible tampoco que conserve su significado básico: los instrumentos musicales son considerados tan indignos de los cultos clérigos boloñeses que su nombre mismo resulta indecoroso, de tal forma que quien se lo haga mentar debe pagar una multa. En este caso, además que a las listas de insultos contenidos en los fueros, la parodia se aplicaría a las blasfemias.

²¹ Recuérdesse que en la adaptación del *Pamphilus* el seductor incurre en la blasfemia de poner su amor por doña Endrina por encima de su amor por Dios: «En el mundo non es cosa que yo ame a par de vós; / tiempo es ya pasado de los años más de dos / que por vuestro amor me pena. ¡Amo vos más que a Dios! / Non oso poner persona que lo fable entre nós» (661).

²² Dayle Seidenspinner-Núñez estudia el sistema de asociaciones paródicas que el *Libro* teje entre cristiano-María-trinidad, amante-tercera-dama y otras estructuras triádicas (Seidenspinner-Núñez: 1981: 59-76).

²³ La expresión «mal de la cruzada», según demostró Michael Gerli (Gerli: 1985b), remite al adulterio femenino por alusión a la situación de relativa libertad en la que se hallaban las mujeres cuyos maridos habían emprendido un viaje a Tierra Santa. En cuanto al «santo pasaje», puede referirse tanto a la cruzada como a la busca de salvación que ésta simboliza. Al aplicarse a la aventura amorosa, la expresión recuerda la lógica del episodio de la sierra que empieza como una «loca demanda» (950b) y, tras un recorrido iniciático, se acaba en Santa María del Vado, lugar «muy santo e muy devoto» (1044b).

André Michalski (1973: 63) pero poco desarrollada por la crítica²⁴, de que el modelo religioso parodiado podría ser una letanía de nombres marianos y, tal vez, la del prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

En sus composiciones líricas, Juan Ruiz aplica a menudo una estructuración serial a la materia mariana, aunque la serie en cuestión no es una lista abierta de nombres sino el esquema cerrado de los siete gozos²⁵. Por otra parte, si bien no abunda el discurso dedicado a María en las cuadernas del *Libro*, se conoce, dentro del *mester de clerecía*, un antecedente famoso de lista de nombres de la Virgen, la del prólogo de Berceo a sus *Milagros*. A pesar de no haber ninguna prueba de que Juan Ruiz conociera el texto de Berceo, tampoco se puede descartar la posibilidad de que se inspirara en él o, por lo menos, en una lista del mismo tipo, tan frecuente en la producción mariana.

En la famosa alegoría en torno a la cual construye su prólogo, Berceo dedica un mayor espacio textual a las flores innumerables que a ningún otro elemento del prado mariano (12 cuadernas de las 46 que contiene el prólogo): dichas flores representan los nombres de la Virgen, en particular las denominaciones que se le asignan tradicionalmente a partir de una lectura *tipológica* del Antiguo Testamento²⁶. La serie de los nombres marianos mencionados resulta bastante copiosa (25 o más, según los criterios adoptados) pero no presenta el mismo grado de concentración que la lista del arcipreste. Berceo se vale puntualmente del asíndeton para engastar varios epítetos dentro de un solo verso («Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada», 39a²⁷), pero en otras ocasiones justifica la inclusión de tal o tal nombre mediante una pequeña glosa que recuerda su procedencia bíblica (por ejemplo, dedica toda la estrofa 40 al bastón de Moisés). Un punto común de las dos listas estriba en la tensión que ostentan entre el orden métrico y el desorden de los términos enumerados. Aunque se pueden distinguir unos subgrupos de elementos coherentes dentro de cada lista, ésta no sigue un orden de

²⁴ No citan este estudio los artículos que John Walsh, Louise Vasvári y Dominique Breton dedican a los nombres de la alcahueta (Walsh: 1983, Vásvári: 1995, Breton: 2005), aunque el último los analiza como una parodia de una lista de nombres marianos: «La liste des quarante-deux noms que Trotaconventos refuse est construite comme une figure de réticence paradoxale sous forme de litanie à l'envers des noms de la Vierge» (Breton: 2005, 75).

²⁵ De las diez composiciones líricas marianas incluidas en el *Libro*, cuatro enumeran los siete gozos de la Virgen, repartidas en dos parejas simétricas, una en la parte prologal (22-32 y 33-43) y otra en la parte final (1635-1641 y 1642-1649).

²⁶ Sobre el empleo de la *tipología* (o técnica exegética fundada en la prefiguración) en el prólogo de los *Milagros* y en la obra entera, es imprescindible el estudio de Michael Gerli (Gerli: 1985a). Al entretrejer su propio sistema alegórico y la exégesis sagrada, Berceo intenta legitimar su proyecto de escritura apoyándolo en la autoridad de María, figura que aquí no sólo es objeto sino también garante del poema que se le dedica (Biaggini: 2004).

²⁷ Aquí y a continuación cito los *Milagros de Nuestra Señora* por la edición de Fernando Baños (Gonzalo de Berceo: 1997).

exposición que se imponga de forma evidente. En el caso de Berceo, este efecto de dispersión, que contrasta con la rigidez del molde métrico, sugiere una semejanza entre la *dispositio* del texto y la diseminación de las flores del prado, haciendo de esta parte del prólogo un verdadero *florilegium* de nombres marianos. La función memorística de la lista de los nombres de la Virgen es doble: por un lado, evidentemente, exige que el receptor identifique las referencias externas al Antiguo Testamento o a la tradición mariológica para sacar provecho de las correspondencias metafóricas; por otro lado, como en el *Libro de buen amor*, la lista puede servir de instrumento de memorización, recapitulación y meditación sobre las bondades de María tales como se manifiestan en los milagros de la colección. Otro punto de contacto es el carácter inacabado, abierto y virtualmente infinito de la lista, lo que ambos textos dan a entender mediante el recurso al tópico de lo indecible o de lo inagotable. La parte del prólogo de Berceo dedicada a las flores se acaba con un apóstrofe a los oyentes que pretende hacerles intuir los límites del intento literario:

Señores e amigos, en vano contendemos,
 entramos en grant pozo, fondón no'l trovaremos;
 más serién los sus nomnes que nós d'ella leemos
 que las flores del campo, del más grand que sabemos. (42)

La constatación de la innumerabilidad, concretada aquí por las metáforas de un pozo sin fondo o de un inmenso campo de flores, remata también la lista del arcipreste, mediante la imagen de la zorra, animal polifacético que tiene tantos nombres como recursos y astucias: «dezir todos sus nonbres es a mí fuerte cosa, / nonbres e maestrías más tienen que rraposa» (927cd)²⁸. En ambos casos, la lista incluida en el texto, necesariamente limitada, se da como una versión a la vez parcial y degradada de otra lista, posiblemente infinita, cuyo modo de existencia resulta paradójico porque permanece fuera del texto y más allá de cualquier esfuerzo enunciativo. Ambos poetas manifiestan explícitamente la función agonística de la lista (Jeay: 2006: 57-112; Sève: 2010: 135-154) para expresar la resistencia del objeto a su verbalización y versificación («en vano contendemos» en Berceo, «es a mí fuerte cosa» en Juan Ruiz), si bien no atribuyen el mismo significado a esta experiencia de la impotencia del lenguaje.

Para Berceo, la multiplicación de los nombres de la Virgen no significa que resulten improcedentes para designarla. Al contrario, la lista desemboca en una definición de María como sede y principio de cualquier nominación adecuada:

²⁸ André Michalski justifica el paralelismo que establece entre las dos listas por este recurso común al tópico de lo inagotable (Michalski: 1973: 63).

Non es nomne ninguno que bien derecho venga
 que en alguna guisa a ella non avenga;
 non á tal que raíz en ella non la tenga,
 nin Sancho nin Domingo, nin Sancha ni Domenga. (38)

Tal vez esta sorprendente cuaderna, que enuncia dos afirmaciones complementarias, no haya recibido toda la atención que merece. La idea expresada por los dos primeros versos generaliza, teoriza y legitima el empleo de la lista exegética de nombres marianos: cualquier nombre apropiado, es decir que se adecua a la cosa designada, puede designar también a María en virtud de dicha adecuación. Aunque el texto no propone ningún criterio que permita determinar si un nombre viene «bien derecho» o no, se podría reconocer en esta propuesta teórica el principio de la significación *per res*, propia de la exégesis espiritual de la Biblia (Dahan: 1999: 299-358). Más original es la aserción contenida en los dos últimos versos, recíproca de la anterior: no sólo la Virgen puede recibir cualquier nombre que se ajuste a su referente sino que, a la inversa, todos los nombres adecuados tienen su raíz en ella, vale decir que en María se origina y se garantiza el principio mismo de nominación. No en vano los ejemplos aducidos son los nombres Sancho, Domingo y sus equivalentes femeninos: más allá de un posible juego semántico basado en su etimología que remitiría a la persona de la Virgen²⁹, parece explicarse su elección por ser nombres de los más corrientes y comunes (la conjunción *nin*, con el sentido de «ni siquiera», induce un razonamiento *a fortiori*) al mismo tiempo que son inequívocamente nombres propios, es decir palabras reducidas a su función referencial por permitir una «designación rígida» (Jonasson: 1994: 16-19). En efecto, uno de los principios enunciativos de la lista consiste en reducir –o fingir que reduce– el lenguaje a la referencialidad, tratando las palabras como si fueran equivalentes transparentes de las cosas que designan (Hamon: 1993: 43-44 y 52-60) (Jeay: 2006: 27-42). Así como la Virgen puede ser llamada por cualquier nombre derecho, ella confiere derechamente a cada uno su nombre propio. La lógica de la anécdota alegórica sugiere incluso que María produce sus propios nombres, así como las flores brotan del prado, y que ella misma asume la infinidad de esta producción³⁰. Para Berceo, María es lenguaje: en su encomio, el poeta la enfoca como un principio lingüístico, lo que tiene consecuencias cruciales, según veremos, en cuanto a la concepción literaria del poema mariano.

²⁹ Ana Diz señala que los nombres Domingo y Sancho, como derivaciones de *dominus* y *sanctus*, se aplican perfectamente a la Virgen en su forma femenina, lo que sugiere un juego sobre la palabra *raíz* del verso 38c, a la vez causa y origen etimológico (Diz: 1995: 196).

³⁰ Berceo contó anteriormente que cuando los hombres o las aves (vale decir los autores de la tradición mariológica) cogían en el prado todas las flores que querían (o sea, le aplicaban a la Virgen todos los nombres que se les ocurrían), su esfuerzo no agotaba la profusión del prado sino que la reforzaba («por una que levaban tres o cuatro nazién», 13d).

Para Juan Ruíz, Urraca y la alcahueta tópica retratada por la lista están explícitamente vinculadas también con el poder del lenguaje y la composición literaria, puesto que del apodo que la vieja se da a sí misma, «buen amor», deriva el título del *Libro*. Aunque no lo considero argumento fehaciente para establecer una filiación entre ambos textos, importa señalar primero en este episodio dedicado a Urraca la presencia de una estrofa que comparte muchos rasgos con la 38 de los *Milagros*. Después de haberse humillado ante Urraca para aplacar su saña, el arcipreste obtiene que la vieja vuelva a servirle como mensajera de sus amores:

La mi leal Urraca, ique Dios me la mantenga!,
 tovo en lo que puso: non lo faz toda Menga.
 Diz: «Quiero me aventurar a que quier que me venga
 e fazer que la pella en rrodar non se tenga. (939)

Más allá del empleo de tres palabras iguales en la rima, ambas estrofas relacionan a su personaje femenino con la mujer común y corriente designada como Domenga o Menga. Se trata de recalcar el protagonismo excepcional de María o de Urraca, pero mientras que en Berceo la superioridad de la Virgen se define de modo inclusivo (de María deriva la nominación adecuada de las otras personas), el arcipreste alaba a Urraca por su lealtad exclusiva, distinguiendo su (re)nombre de la anonimia genérica de las demás mensajeras. En el cuarto verso la pelota que rueda, imagen quizás no exenta de connotaciones eróticas (Paredes: 2008: 298), remite sobre todo al proceso de seducción siempre activo y al sinfín de recursos del que dispone la alcahueta para hacer cara «a que quier que [le] venga». Sin disponer de la regeneración infinita del prado mariano, la alcahuetería de Urraca tiene su impulso y vigor intrínsecos. Sin embargo, aunque la estrofa proclama la lealtad de la vieja, alude sutilmente a su carácter cambiadizo y voluble. Literalmente, la locución *tener(se) en* se aplica sucesivamente a Urraca para subrayar su constancia («tovo en lo que puso») y a sus actividades que, muy al contrario, se caracterizan por su movimiento, propio de la aventura («non se tenga»): la única firmeza de la alcahueta reside en su mutabilidad y adaptabilidad a todas las circunstancias.

La parodia, al asimilar dos figuras femeninas que se oponen en casi todos sus rasgos, tiende a valorar su semejanza profunda que, como ya he señalado, reside en su papel de mediación. Parece improbable que los términos de una de las dos listas puedan aparecer en la otra y, sin embargo, depende de las connotaciones propias de cada palabra. Por ejemplo, no resultaría tan incongruente que el nombre de «puerta», asignado por Berceo a la Virgen («pora nós es abierta por darnos la entrada», 36b), se aplicase también a la alcahueta, especialista en el arte de abrirse paso en casas ajenas, o que los bastones y varas de la simbología mariana apareciesen men-

cionados al lado de la «maça» o de la «porra» que designan a la tercera. A la inversa, los epítetos «cobertera», «coraça» o «cobertor», propios de la alcahueta de Juan Ruiz, cuadrarían fácilmente con la función defensiva asumida por María que, en los *Milagros*, es «talaya» y «defensión» (37b). Al cotejar la lista del arcipreste con otras listas de nombres marianos que la de Berceo, encontraríamos tal vez unos entrecruzamientos inesperados debidos a la inmensa plasticidad de cualquier metáfora cuando su expresión se reduce a una sola palabra. Respecto a la lista de Berceo, es de notar la presencia de una ocurrencia común que, lógicamente, se refiere directamente a la función mediadora: la Virgen es llamada «guiona» en Berceo (32b) y la alcahueta, «guía» en Juan Ruiz (926b). De nuevo, esta coincidencia no nos dice nada sobre una posible filiación entre los dos textos. En cambio, nos invita a explorar una semejanza entre ellos, relativa al papel que conceden al concepto de *guiar*.

En primer lugar, Juan Ruiz emplea varias veces este concepto en sus propias composiciones marianas. Aunque se trata evidentemente de un tópico de la mariología, la posición estratégica que concede a la primera ocurrencia del verbo revela que, entre los atributos de María, la acción de *guiar* es para él prevalente: en la parte prologal, el primer poema dedicado a la Virgen es un zéjel cuyo estribillo reza «O María, / luz del día, / Tú me guía / toda vía» (20), dejando, por otra parte, unos ecos literales en el Ave María incluido en la parte final del libro, como si se tratara de un contrapunto destinado a reforzar la simetría entre prólogo y epílogo³¹.

En segundo lugar, tanto en Berceo como en Juan Ruiz, este concepto no se refiere solamente a la misión concreta de la medianera –como salvadora, para la Virgen, o seductora, para la alcahueta–, sino que se aplica, directa o indirectamente, a la propia composición de la obra. En el prólogo de los *Milagros*, además de definir a María como fuente de todos los nombres adecuados, Berceo le concede un protagonismo en la escritura misma: «la Gloriosa me gué que lo pueda cumplir» (45c); «Terrélo por miráculo que lo faz la Gloriosa / si guiarme quisiere a mí en esta cosa» (46ab); «tú me guía en ello, ca eres piadosa» (46d). La idea de la escritura inspirada por la Virgen, propia de una autoría conjunta, no es nada original pero Berceo la renueva al elegir una formulación que pone al mismo nivel el tema tratado por la obra (los milagros de María) y su tratamiento mismo (que él considera un milagro más de María). Esta fusión entre el discurso y su referente no sólo confirma que la Virgen es lenguaje –o, por decirlo de otro modo, que su figura coincide exactamente con el conjunto de los discursos de la tradición mariana– sino que traslada la función de mediación al campo de la escritura. Para que María encuentre un lugar en el sistema de autoría de la escritura religiosa,

³¹ En esta composición, el verbo vuelve a aparecer dos veces en imperativo: «tú me guarda, piadosa / e me guía» (1664ij) y «Tú me salva e me guía / e me guarda toda vía» (1672de).

Berceo llega incluso a afirmar su participación en la composición de los Evangelios, también a partir del verbo *guiar*³².

En el *Libro de buen amor*, Juan Ruiz retoma explícitamente la tradición de la Virgen inspiradora: el papel de guía que le atribuye en sus composiciones líricas se aplica tanto a la salvación como a la composición poética³³. Si por otra parte el término «guía» aparece entre los nombres asignados a la alcahueta (aunque literalmente se trata de *no* asignárselos) ya se puede intuir que Urraca y sus colegas, aunque no son instancias inspiradoras, también imperan como medianeras literarias.

3. DEL NOMBRE AL TÍTULO: LA LISTA COMO PUENTE ENTRE URRACA Y EL LIBRO

Por su relación singular con el lenguaje y con la lista que (no) la describe, la alcahueta puede convertirse en imagen del libro. En primer lugar, existe una adecuación entre el oficio de la alcahueta y la paradoja enunciativa de la lista de sus nombres. Si la preterición que produce la lista combina el callar y el decir, recordemos que entre los términos enumerados se encuentran elementos que pueden remitir a la retención de la palabra o al secreto («cobertera», «coraça», «cobertor») mientras que otros subrayan la propensión al exceso verbal («picaça», «canpana», «glosa»). Por la coexistencia de estos dos subgrupos de calificativos divergentes, la tercera coincide con la figura retórica que se refiere a ella: la preterición es su modo de ser y su modo de obrar. Así como la escritura del poema mariano es, para Berceo, un milagro de la Virgen, el lenguaje de la lista paradójica parece surgir de las propias contradicciones que conforman el oficio de la alcahueta.

En segundo lugar, el contexto narrativo proporciona una confirmación exacta de esta adecuación entre la persona y su descripción contradictoria. Antes de que el arcipreste la llamase «picaça parladera», la vieja respetaba la

³² Berceo presenta así el proceso de escritura de los Evangelistas: «Cuanto escrivién ellos ella lo enmendava, / esso era bien firme lo que ella laudava; / parece que el riego todo d'ella manava, / cuando a menos d'ella nada non se guiava» (22). No sustituye la inspiración divina por la mariana pero para mejor valorar ésta omite hablar de aquélla. Los evangelistas, productores humanos del Texto Sagrado, fueron a la vez autores que lo *dictavan*, asumiendo personalmente un parte de la autoría, y copistas que lo *escrivién*, lo que recuerda que en última instancia el *auctor* principal es Dios, aunque la inspiración divina no está explícitamente mencionada. Berceo inserta a María en el dispositivo tradicional de la doble autoría haciendo de ella una enmendadora del texto y confiriéndole por lo tanto un grado de responsabilidad intermediario entre el de copista y el de autor. *A fortiori*, María puede ser considerada inspiradora y coautora de las obras que, como la de Berceo, se dedican a loarla.

³³ En el zéjel anteriormente citado, primer cantar mariano incluido en el *Libro*, se lee: «Gana me graçia e bendición, / e de Jesú consolación, / que pueda con devoción / cantar de tu alegría.» (21). En la composición lírica siguiente, también dedicada a los gozos de la Virgen, el verbo *cantar* deja paso al verbo *escribir*: «quieras me oir: / que de tus gozos aña / escriba yo prosa digna, / por te servir.» (33).

regla de la *poridad*³⁴ en el proceso de seducción, pero tras recibir el apodo infamante, da a éste una aplicación literal, poniéndose a hablar para que fracase la empresa amorosa: «toda la poridat fue luego descubrilla» (921d). La alcahueta primero encubre y después descubre el secreto de los amores del arcipreste, que por su parte se ve obligado también a invertir su actitud frente a la vieja, sometiéndose a ella por necesidad: «la liebre del covil saca la la comadreja; / de prieto fazen blanco volviendo le la pelleja» (929cd). Si el seductor-cazador se encuentra ahora irónicamente en la posición de la presa³⁵, la imagen de la inversión del color de la piel del animal que pasa de negro a blanco³⁶ se aplica también a lo que la alcahueta reivindica en las estrofas siguientes, es decir su capacidad para anular la palabra pronunciada: «yo lo desdiré muy bien e lo desfaré del todo / así como se desfaze entre los pies el lodo» (931d). Como cualquier depositario de un secreto Urraca puede revelarlo, pero su verdadero talento en el episodio consiste en neutralizar esta revelación y restablecer el secreto a pesar de lo dicho. El arte de desdecir o deshacer la palabra pronunciada no consiste en anular una enunciación, lo que resulta imposible³⁷, sino en desacreditar al enunciador: la vieja se hace pasar por loca al andar desnuda por las calles y de su actitud la gente deduce que su anterior revelación no era digna de fe. La anécdota, que propone una reflexión sobre la noción de autoridad y de crédito, no deja de remitir a la propia preterición del arcipreste, que también consistía en privar el discurso de garante enunciativo.

³⁴ El respeto de la *poridad* aparecía entre los preceptos enunciados por don Amor (566-568) y, más generalmente, ya se indicaba que una palabra inoportuna del amante puede acarrear el fracaso de su proyecto amoroso: «muchos pierden la dueña por dezir neçedat» (566c).

³⁵ Sobre el motivo de la caza como metáfora de la seducción en el *Libro*, véase el estudio detallado de Dayle Seidenspinner-Núñez (Seidenspinner-Núñez: 1981: 59-76). La asociación de la vieja alcahueta con la comadreja estriba tanto en las características del animal, que se introduce fácilmente en lugares ajenos (pensemos también en otro mensajero, don Furón), como en un juego paronímico («comadreja» contiene «comadre» y «madre»).

³⁶ Louise Vasvári (Vasvári: 1995: 458-461), a partir de ejemplos folklóricos que asocian la picaza, pájaro blanco y negro, con el sexo femenino, sugiere que esta sentencia podría aludir a la actividad de la alcahueta como restauradora de virginidades. Sin excluir esta posible dimensión erótica, cabe señalar que los motivos de la reversibilidad o del contraste entre blanco y negro se encuentran también en varias declaraciones que pretenden advertir en contra de una interpretación superficial del *Libro*. Pensemos en las estrofas 16-18 que contraponen varias veces una negra apariencia y una blanca substancia, o en las paradojas relativas a la interpretación del libro («Do coidares que miente, dize mayor verdat», 69a; «fasta que el libro entiendas, dél bien non digas nin mal, / ca tú entenderás uno e el libro dize ál», 986cd). En mi opinión, estas semejanzas contribuyen a presentar a la alcahueta como metáfora del libro.

³⁷ El título IV de la *Segunda Partida*, que pretende regular la palabra del rey, insiste en la imposibilidad de anular un acto enunciativo, expresando esta idea en su primera ley («ca despues que salle [la palabra] de la boca, non puede omne faze que non sea dicha», Alfonso X: 1991: 56) y en su última («por que después que fueren dichas [palabras malas o villanas] non la pueden tornar que dichas non sean», Alfonso X: 1991: 58).

En tercer lugar, no es casualidad que entre las denominaciones aplicadas a la alcahueta se encuentren términos tan inoportunos como «registro» o «glosa», que más bien parecen reservados a aplicaciones textuales. Estas dos palabras, que son las últimas de la enumeración, podrían fácilmente designar la propia lista que las enumera, remachando la idea de que la alcahueta coincide con los medios expresivos que la designan. Por otra parte, Dominique Breton ha mostrado cómo en esta lista se va preparando ya la asociación entre la vieja Urraca y el libro, que comparten el nombre de «buen amor» (Breton: 2005). La mayor parte de los términos designan instrumentos, lo que recuerda la famosa autodefinición del libro de la parte prologal («De todos instrumentos yo, libro, só pariente», 70a) y, entre ellos, los que remiten al acto de cavar, taladrar o rascar pueden aludir a la naturaleza dual del significado atribuido al texto. En efecto, como fea envoltura que contiene una preciosa substancia, la letra se ofrece a las efracciones de la lectura penetrante³⁸. La alcahueta hereda esta dualidad: como «cobertera» o «cobertor», se asemeja a la «negra cobertera» (17c), imagen de la corteza literal del texto que el lector tiene pretendidamente que superar³⁹; como «glosa», más bien queda asociada con la emergencia del supuesto significado profundo que resulta de una asidua actividad interpretadora, según lo revela después una de las más famosas estrofas de la parte conclusiva del libro («Fiz vos pequeño libro de testo, mas la glosa / non creo que es chica, antes es bien grand prosa», 1631ab). Todos estos elementos proyectados en la figura de la alcahueta ya la construyen como un equivalente metafórico del libro.

Por lo tanto, las cuadernas 932 y 933 no ofrecen un guiño aislado sino la plasmación de múltiples correspondencias y metáforas que justifican que Urraca y el libro reciban el mismo nombre:

«Nunca digades nonbre malo nin de fealdat;
 llamat me Buen Amor e faré yo lealtat;
 ca de buena palabra paga se la vezindat;
 el buen dezir non cuesta más que la nesçedat.»

Por amor de la vieja, e por decir razón,
 ‘buen amor’ dixé al libro, e a ella toda saçón;
 desdeque bien la guardé ella me dio mucho don;
 no ay pecado sin pena, nin bien sin gualardón.

³⁸ James Burke propone una lectura del *Libro* a partir del concepto de penetración, que abarca tanto la representación del acto sexual o de la Crucifixión como el discurso hermenéutico, que invita a «puntar» (70), es decir a recortar, seleccionar y asimilar la materia textual (Burke: 1998: 164-182).

³⁹ El tópico de la corteza y el meollo en el *Libro* (aunque Juan Ruiz no emplea estas palabras exactas, que remiten más bien al prólogo de los *Milagros* de Berceo) ha sido estudiado por Eduardo Urbina: éste muestra que no se usa tanto para jerarquizar los sentidos del texto, sino para evidenciar su reversibilidad (Urbina: 1983).

Este «nunca digades» de Urraca parece haber inspirado directamente el «nunca le digas» que encabeza los cuarenta y dos nombres prohibidos de la lista: al asumir por su propia cuenta las palabras de la vieja el arcipreste parece someterse a ella pero, evidentemente, la preterición socarrona que le permite enumerar en detalle los apodosos ofensivos demuestra al contrario insumisión y libertad enunciativa. En la estrofa 932, el «nonbre malo» del primer verso se contrapone a las tres expresiones que mencionan los versos siguientes («Buen Amor», 932b; «buena palabra», 932c; «buen dezir», 932b), subrayando la idea de una auto-referencialidad del nombre «Buen Amor», que coincidiría con sus buenas cualidades. Asimismo, en los dos primeros versos, mediante un juego paronímico que se añade a la rima, la «fealdat» se convierte en «lealtat»: como condición de sus buenos servicios, la alcahueta exige una verdadera conversión del arcipreste a una nueva práctica del lenguaje. La vieja requiere cierta cortesía por parte de su cliente, preocupación irónica dado el contexto de su oficio pero que revela cómo la figura de la alcahueta se ha sustituido simbólicamente a la dama en el episodio. Sin embargo, a lo largo del *Libro*, el sintagma «buen amor» dista mucho de ser unívoco⁴⁰ y por esta reivindicación de la alcahueta, el precio que se le atribuye tiende a devaluarse: al querer elevarse adoptando un nombre intachable, el personaje vil consigue sembrar dudas acerca del valor de dicho nombre que, en este caso, puede incluso referirse al «loco amor». Este juego en torno al valor de las cosas y de las palabras que las designan queda corroborado por el verso 932d: por una parte, su aserción sentenciosa se lee como una invitación a la cortesía, ligada al carácter desinteresado de la palabra benevolente⁴¹; pero, por otra parte, el verbo *costar* no deja de aludir al uso mercantil que la mensajera hace del discurso y, leído en esta perspectiva, el verso significaría que la buena palabra no tiene más valor que la mala, anulando así cualquier jerarquía entre ellas. Al señalar la equivalencia entre

⁴⁰ Se puede advertir que desde su primera ocurrencia (16-18), que se manifiesta bajo la forma de una lista, el tópico de la corteza y el meollo contribuye a desestabilizar el significado del sintagma «buen amor» al ponerlo al mismo nivel que «buen bevedor», creando una confusión entre dos acepciones muy distintas del adjetivo (18cd). Pese a que el «buen amor» se identifica con el amor divino en el prólogo en prosa (propio de la versión transmitida por el manuscrito S), los episodios amorosos del cuerpo de la obra en que aparece lo asocian más bien con el amor cortés, transposición mundana del anterior, sin excluir, por ironía o contaminación, que remita también puntualmente a la lujuria. Jacques Joset, entre otros, ha dedicado varios trabajos a esta pluralidad de acepciones, dentro y fuera del *Libro* (en particular Joset: 1988: 129-147).

⁴¹ Este verso recuerda la declaración final de Juan Ruiz en la que pide a los lectores que respeten la gratuidad del libro en virtud de su «buen amor», que es también señal de su nobleza: «Pues es de buen amor, enprestad lo de grado: / non desmintades su nonbre, nil dedes rrefertado; / non le dedes por dineros, vendido nin alquilado; / ca non ha grado nin gracia nin buen amor conprado» (1630). La aplicación al libro de la imagen de la «pella» (1629d), antes utilizada por Urraca para definir su propia actividad (939d), confirma también la correspondencia entre éste y la alcahueta.

todas las palabras, Urraca también sugiere su arbitrariedad. En este contexto de sospecha respecto al lenguaje, el sintagma «buen amor» pierde toda su carga semántica distintiva y, en rigor, no vale más que «picaça parladera» o que los cuarenta y dos nombres agresivos que el seductor recomendaba callar. Único nombre válido desde el punto de vista de la vieja, es también el que más directamente resume la inestabilidad semántica de todo lenguaje.

La adopción para el libro del título *buen amor*, sacado del apodo que la alcahueta se da a sí misma, viene justificada por dos argumentos igualmente falaces. «Por amor de la vieja» no convence, porque la riña entre ambos personajes demuestra el carácter utilitario e interesado de la relación que los une, lo que el verso 933c recuerda oportunamente⁴². Interpretado literalmente, «por dezir razón» tampoco puede ser un argumento serio cuando todo el episodio se presenta como una reflexión sobre la arbitrariedad del lenguaje. Sin embargo, a la luz de los juegos verbales que ya en la lista de los nombres definían a la alcahueta como un objeto lingüístico, no parece tan descabellado que el libro herede de ella su título. El paralelismo no es estrictamente moral (no implica que el buen amor promovido por el *Libro* sea siempre un loco amor disfrazado), sino más bien estructural y simbólico: como instrumento ofrecido al lector en su búsqueda del amor mundano o del amor divino, el libro, al igual que la alcahueta, tiene una función de medianero⁴³. Llevando este juego de correspondencias hasta sus últimas consecuencias, Louise Vasvári llega incluso a poner en relación el cuerpo abierto del libro (“[...] e con tanto faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré”, 1626cd) con el cuerpo abierto (boca y sexo) de la mujer pública que es la alcahueta (Vasvári: 2004). Aplicado a Urraca o al libro, el sintagma «buen amor» ya no vale por su contenido semántico, que parece diluirse a lo largo de sus múltiples ocurrencias contradictorias, sino por ser emblema de la reversibilidad de la palabra, tal como la practica la alcahueta, y de la plurivocidad del libro entero. En este sistema, la lista actúa de puente, o de medianero entre los medianeros: descripción reticente de la alcahueta, exhibe al mismo tiempo la libre enunciación que impera en el libro.

OLIVIER BIAGGINI
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
LECEMO/CREM

⁴² Además, es posible detectar un juego de palabras en la locución «por amor de», que puede denotar tanto un sentimiento del arcipreste por la vieja como una simple causa desprovista de dimensión afectiva (en el sentido de «por mor de»).

⁴³ Véase el capítulo 5, «The Book as Go-between», del libro de Seidenspinner-Núñez (Seidenspinner-Núñez: 1981: 77-93, especialmente 88-89).

BIBLIOGRAFÍA

- ACHARD, Guy (Ed.) (1989) *Rhétorique à Herennius*. París. Les Belles Lettres.
- ALFONSO X. (1991) *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio*. Edición de Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores. Granada.
- BELKNAP, Robert E. (2004) *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven y Londres. Yale University Press.
- BIAGGINI, Olivier. (2004) «Marie et les figures: la figuration mariale dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo». *Sociocriticism*. 19-20. 245-280.
- BIAGGINI, Olivier. (2013) «Figures du sage et du savoir païens dans le *Libro de buen amor*». *e-Spania*. 15. <http://e-spania.revues.org/22403>
- BRETON, Dominique. (2005) «Du point à l'ouvrage: la "subtile ordonnance" de l'écriture». *Libro de buen amor de Juan Ruiz*. Nantes. Éditions du Temps. 71-87.
- BURKE, James. (1998) *Desire Against Law. The Juxtaposition of the Contraries in Early Spanish Literature*. Stanford. Stanford University Press.
- DAGENAIS, John. (1994) *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossig the Libro de buen amor*. Princeton. Princeton University Press.
- DAHAN, Gilbert. (1999). *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval (XII^e-XIV^e siècle)*. París. Cerf.
- DEYERMOND, Alan. (1970) «Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*». «*Libro de Buen Amor*» *Studies*. Londres. Tamesis. 53-78.
- DIZ, M. Ana. (1995) *Historias de certidumbre. Los Milagros de Berceo*. Newark. Juan de la Cuesta.
- ECO, Umberto. (2009) *Vertigine della lista*. Milán. Bompiani.
- FARAL, Edmond. (1958) [1924] *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. París. Honoré Champion.
- GERLI, Michael. (1985a) «La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*». *Bulletin of Hispanic Studies*. 61-1. 7-14.
- GERLI, Michael. (1985b) «El mal de la cruzada: Notes on Juan Ruiz's trova cazurra». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 9. 220-227.
- GONZALO DE BERCEO. (1997) *Milagros de Nuestra Señora*. Edición, introducción y notas de Fernando Baños. Barcelona. Crítica.
- HAMON, Philippe. (1993) *Du descriptif*. París. Hachette.
- JEAY, Madeleine. (2006) *Le commerce des mots: l'usage des listes dans la littérature médiévale, XII^e-XV^e siècles*, Ginebra. Droz.
- JONASSON, Kerstin. (1994) *Le nom propre: constructions et interprétations*. Lovaina la Nueva. Duculot.
- JOSET, Jacques. (1988) *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*. Madrid. Cátedra.
- JUAN RUIZ. (1995) *Libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecua. Madrid. Cátedra.
- JUAN RUIZ. (2003) [1988] *Libro de buen amor*. Edición, introducción y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Madrid. Castalia.
- LAWRANCE, Jeremy. (2005) «'Dueñas señoras, consentid entre los sesos una tal bavoquía': las mujeres y el humor en el *Libro de buen amor*», *El Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Carlos Heusch (coord.). 115-128.

- LECOY, Félix. (1938) *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*. París. Droz.
- LY, Nadine. (1993) «L'art de la "dispositio" dans le *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita». *Bulletin Hispanique*. 95. 379-452.
- MICHALSKI, André. (1973) «La parodia hagiográfica y el dualismo *eros-thanatos* en el *Libro de buen amor*». *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época*. Manuel Criado de Val (coord.) Barcelona. Seresa. 57-77.
- PAREDES, Juan. (2008) «"Como pella a las dueñas, tómelo quien podiere". De cómo el Arcipreste de Hita dice que se ha de entender su libro». *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "ibro de buen amor"*. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates (coords.). Alcalá la Real. Ayuntamiento de Alcalá la Real. 297-301.
- PARRILLA, Carmen. (2008) «Instruyendo a las dueñas en el *Libro de buen amor*». *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor"*. Francisco Toro Ceballos, Louise Haywood, Francisco Bautista y Geraldine Coates (coords.). Alcalá la Real. Ayuntamiento de Alcalá la Real. 303-316.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis. (2002) «La fecha del *Libro de buen amor*». *Incipit*. 22. 95-132.
- RABATEL, Alain. (2011) «Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation». *Poétique*. 167. 259-272.
- RICO, Francisco. (1985) «'Por aver mantenencia'. El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*». *El Crotalón*. 2. 169-198.
- SEIDENSPINNER-NÚÑEZ, Dayle. (1981) *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the Libro de Buen Amor*. Berkeley-Los Ángeles-Londres. University of California Press.
- SÈVE, Bernard. (2010) *De haut en bas. Philosophie des listes*. París. Seuil.
- SNOECK HENKEMANS, Francisca. (2009) «La prétérition comme outil de stratégie rhétorique». *Argumentation et analyse du discours*. 2. <http://aad.revues.org/217>
- SPITZER, Leo. (1968) [1955] «En torno al arte del Arcipreste de Hita». *Lingüística e historia literaria*. Madrid. Gredos. 87-134.
- URBINA, Eduardo. (1983) «Now you see it, now you don't: The Anthitesis *corteza/meollo* in the *Libro de buen amor*». *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. John S. Geary (coord.). Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 139-150.
- VASVÁRI, Louise O. (1995) «Múltiple transparencia semántica de los nombres de la alcahueta en el *Libro de buen amor*». *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Juan Paredes Núñez (coord.). IV. 453-463.
- VASVÁRI, Louise O. (2004) «The Novelness of the *Libro de buen amor*». *A Companion to the Libro de Buen Amor*. Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (coords.) Woodbridge. Tamesis. 165-181.
- WALSH, John K. (1983) «The Names of the Bawd in the *Libro de buen amor*». *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*. John S. Geary (coord.). Madison. The Hispanic Seminary of Medieval Studies. 151-164.
- WILLIS, Raymond S. (1963-1964) «Two Trotaconventos». *Romance Philology*. 17. 353-362.