

“POR LA FABLA SE CONOÇEN LOS MÁS DE LOS CORAZONES:  
YO ENTENDERÉ DE VOS ALGO, E OIRESES LAS MIS RAZONES”.

LA FABLA Y EL FABLAR EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

María Teresa Miaja de la Peña  
*Universidad Nacional Autónoma de México*

Uno de los muchos caminos para acercarse al *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita es, sin duda, el de su propuesta de *ars amandi*, como enseñanza o castigo para los amantes en el recorrido del cortejo amoroso, asunto que ha sido amplia y sabiamente tratado por la crítica. Teniendo en consideración, por una parte, dichos estudios y, por otra, el peso de la oralidad en la literatura de la época, mi propuesta es acercarme al tema desde el aspecto de la construcción discursiva de dicho saber a través del aprovechamiento del acto de *fablar*. Entendido éste tanto en su connotación de ‘hablar’, como de ‘conversar’, es decir de comunicarse, según yo, en el *Libro*, con el propósito predominante de cumplir con uno de los requisitos del *ars amandi*, el de seducir y convencer por medio de la palabra.

En la literatura medieval la fuerza de la voz está presente aún en los textos escritos. Aspecto fundamental para su composición y transmisión, como bien lo han demostrado Margit Frenk y Paul Zumthor, entre otros. Letra y voz, voz y audición conforman la cadena de comprensión y asimilación de los textos. De ahí que en muchos de ellos el modelo de transmisión se vea reflejado en su composición. Ejemplo de esto lo encontramos en el ‘oficio juglaresco’ que despliega en su obra Gonzalo de Berceo, por mencionar sólo uno de los *mesteres de clerecía* del siglo XIII, quienes hacían gala de ello en su propuesta poética. Buen aprendiz de ese ‘oficio’ es, sin duda, Juan Ruiz, quien en su *Libro* ostenta su dominio de los diversos géneros poéticos, narrativos o líricos (cuaderna vía, lírica, –cantigas, loores, gozos, trovas, etc.) y en la elección del que considera adecuado para marcar los distintos tonos y ritmos que requiere en la construcción de sentido en su texto. Heredero de ese saber y encargado de culminarlo: “por vos dar solaz a todos, fablévos en juglaría” (1633b)<sup>1</sup>. El verso, la palabra, el sonido y la voz justos y en el momento adecuado. Pensemos tan sólo en el contraste entre la trova cazorra y el planto a Trotaconventos, por dar algún ejemplo. Cada uno contiene en sí lo que expresa y con ello cumple la función para la que fue creado. De igual manera observamos cómo cuando en el texto se utiliza el vocablo *fabla o fablar*, la fuerza e intención de éste conlleva un sentido por parte del autor, es decir la de un manejo del ‘oficio’ o la técnica de la oralidad en el entramado del texto, que mucho tiene que ver con su proyección y difusión. *Fabla, fablar, dextr, ascuchar* son términos que se repiten a lo largo y ancho del *Libro* mismo que no se distingue por ser paradigma del silencio y la medida. Su autor condena a los *parleros*, pues no hay peor defecto en los demás que aquel que reconocemos propio. Juan Ruiz se pone en la mira al convertirse, por motivos retóricos o no<sup>2</sup>, en protagonista del

<sup>1</sup> Cf. Menciones sobre el recurso de juglaría: 894a, 896d, 1095d, 1234d, 1315d, 1440b, 1633b.

<sup>2</sup> Al respecto Jacques Joset comenta: “Dentro del yo esencialmente ficticio del *Libro*, cabe señalar la importancia de la faceta <poética>. Desde el principio de la obra, Juan Ruiz se nos aparece como *poeta* religioso,

viaje iniciático, o de *Bildungsroman* como lo llama André Michalski, en el camino del *ars amandi* y, con ello, en el primero en adueñarse de la *fabla* y el *fablar*.

En *La letra y la voz*, Paul Zumthor distingue dos categorías, la de la *tradición oral* y la de la *transmisión oral*. Para él, “la primera se sitúa en el tiempo: la segunda, en el presente de la realización” (19). Yo añadiría a éstas la de la *introspección oral*, en la que el autor se vale de las técnicas de las dos primeras como andamiaje para la construcción de su texto, la cual se sitúa en el interior de éste creando con ello un particular estilo. En el caso del *Libro*, un texto que refleja la función de la oralidad en el escrito, es decir un estilo verbal en el que los recursos léxicos y sintácticos contribuyen a su composición. Lo que Bajtín denomina género discursivo<sup>3</sup>. Por otra parte, Zumthor afirma que prefiere el “término *vocalidad* a la palabra *oralidad*”, en tanto: “La vocalidad es la historicidad de una voz: su empleo”, pues es gracias a ella que “se produce el lenguaje, en cuanto a que en ella y por ella se articulan las sonoridades significantes” (23–24). Qué mejor ejemplo que el *Libro* del arcipreste en él que la presencia de la voz es anunciada dentro del texto y va dirigida a una comunidad que se identifica con el código propuesto y es capaz, por ende, de interpretarlo. Una de las claves para establecer ese nivel de comunicación reside en el uso de fórmulas<sup>4</sup>, recurso ampliamente aprovechado por los juglares, en el propio texto. Otra, es la del uso de recursos retóricos<sup>5</sup>, los cuales van más dirigidos a darle el sentido que se quiere transmitir. Así, tenemos dos niveles, uno de forma y otro de fondo. El primero nos remite al carácter oral del *Libro* y el segundo, a su intención didáctica–doctrinal, *ars predicandi*. (“que los cuerpos alegre e a las almas preste” (13d)) Conjuntando con ello las dos formas de recepción en la Edad Media: *audire et legere*. Con la clara advertencia de que en el *Libro*, “lo que semeja non es, oya bien tu oreja” (162d)<sup>6</sup>, asunto que tiene que ver con la lectura y el lector y que ha sido ampliamente trabajado por Lawrance y Kinkade.

Sin embargo, lo que aquí nos interesa es la construcción de un discurso interno en el propio texto. Por lo que nuestras preguntas son: ¿quiénes *fablan* en el *Libro* y que connota su *fablar*?, ¿cómo se *fabla* en el *Libro*? Y, ¿qué significa la *fabla* en el *Libro*?

#### ¿QUIÉNES *FABLAN* EN EL *LIBRO* Y QUÉ CONNOTA SU *FABLAR*?

Para responder a la primera pregunta diré que los que *fablan* son aquellos que tienen una enseñanza o un propósito que compartir y en todos los casos éste acto connota sabiduría u “oficio”.

didáctico; el protagonista de las aventuras amorosas es poeta: su talento le sirve para seducir; los personajes de la obra le reconocen como *trovador*; cuando descubre el autor su nombre al público, lo da como el de un poeta.” (xvii–xviii).

<sup>3</sup> Para Bajtín los ‘géneros discursivos’ son aquellos en los que el uso de la lengua elabora tipos relativamente estables de enunciados (248). En ellos se da entre el “hablante” y “el oyente” una comunicación que implica al que “comprende”, es decir, una “corriente discursiva única”, que conlleva una “comprensión silenciosa” que resurge en la conducta del oyente, una “activa comprensión preñada de respuesta” (257–258).

<sup>4</sup> Para encontrar las fórmulas típicas con que los juglares se dirigían a su público, Gybbon-Monypenny remite a las cc. 14–16, 181, 892, 1266, 1269, 1606, 1629, 1633 (28).

<sup>5</sup> Anthony N. Zahareas en su libro *The Art of Juan Ruiz, Archeprest of Hita* propone una serie de recursos retóricos como claves para entender el *Libro*, entre los que destacan la *apostrophiatio* (doble sentido), la *occupatio* (apología simulada), la *digressio* (interrupción), la *interpretatio* (arte de la variación), y la *amplificatio* (arte de la elaboración).

<sup>6</sup> Según Osmar Sánchez Aguilera las posturas de Lawrance y de Kinkade respecto al público o auditorio receptor del *LBA*, como real o ideal, tienen que ver más con la lectura que con lo que propongo en este trabajo. (20).

De estos, los primeros serían los que representan la *auctoritas*, comenzando por la Biblia<sup>7</sup> en tanto representa la sabiduría consagrada, fijada, por la palabra escrita.

En general a todos habla la escriptura:  
 los cuerdos con buen seso entenderán la cordura;  
 los mançebos livianos guárdense de locura:  
 escoja lo mejor el de buena ventura. (67)

A ésta le siguen las enseñanzas que reflejan pensamiento, es decir razón, ya sea de índole filosófica, religiosa, moral o literaria. No olvidemos que tanto el saber teológico como el filosófico se encuentran presentes en el entramado del texto, como parte de un saber discursivo escolástico que se comparte con el saber común, mismo que está ya “internalizado en el público de la época”. De ahí que el autor pueda establecer con éste vínculos entre lo discursivo y la experiencia, entre lo teórico y lo práctico, como bien ha señalado Faverón–Patriau, retomando las ideas expuestas por Lawrence<sup>8</sup>. (27)

Por otra parte, tenemos la sabiduría que proviene del saber popular y que se expresa en la *fabla* a través de *fabula* (relatos sin garantía histórica, cuento, fábula); *fari* (hablar como sinónimo de sentencia, refrán, consejo) o *fabliella* (proverbio, refrán). Ahora bien, quienes se adueñan en el *Libro* de todos estos saberes son principalmente tres de sus personajes, en tanto ellos son los que dominan la *fabla*: el protagonista o *yo* narrador, don Amor (y con él doña Venus), y la medianera Trotaconventos–Urraca; todos ellos fundamentales para la elaboración retórica del discurso en el texto.

#### EL PROTAGONISTA O YO NARRADOR

Para este personaje la *fabla* implica la posibilidad de poder conversar con la amada y no aprecia el verdadero y enorme potencial de ésta, no como instrumento de compasión, sino de convencimiento y de seducción. Él pretende transmitir sus “quexuras”, convencido de que “porque por la mi fabla venga a fazer mesura; / debiéndole de mis coitas, entenderá mi rencura: / a vezes de chica fabla viene mucha folgura” (652). Apreciación muy semejante a la de la dueña; ambos “neófitos” en los menesteres amorosos. De ahí que asimismo sueñe con un encuentro en él que su madre “no sospeche contra mí que ando con seso vano; / tienpo verná que podremos fablarnos este verano” (686cd).

De ahí que no sea sino a partir de las enseñanzas de don Amor y doña Venus que el galán reconozca que “otra non me queda, sinon lengua e parlares” (649d). Mismos que no pueden ser los propios y que requieren de intermediaria. Por más que quiera expresar sus sentimientos el miedo, la prudencia, la fama le impiden “*fablar* en amores” (654a) públicamente, por aquello de que “*Fablar* con muger en plaça es cosa muy descubierta” (656a). Torpe amante lo intenta con supuesta discreción e ingenuo saber y por ello

<sup>7</sup> Jacques Joset anota al respecto: “*la escriptura*: ‘el libro’, pero quizá con asimilación huidiza con la <Escritura> *par excellence*, es decir la Biblia. Muy posible, dada la mentalidad medieval que interpreta toda escritura según los principios de exégesis bíblica” (34).

<sup>8</sup> Gustavo Faverón–Patriau refiere en su trabajo a Jeremy Lawrence y comenta: “La discusión de temas extraídos del discurso filosófico se da en un nivel que hace suponer la ilustración de su auditorio, y obviamente de su autor, pero no necesariamente una gran sofisticación ni una ensimismada referencia libresca (“The Audience”, 221)”. Lo que Lawrence observa como discurso compartido entre el autor y sus receptores es “the universally known and watered-down version of the scholastic view of the World”: los elementos básicos de la escolástica vueltos saber común, envoltorio internalizado de las ideas de cualquier medieval con cierta educación.” (“The Audience”, 223)

fracasa, debe entonces comprender y aprender cómo, dónde, con quién, y cuándo, es decir las reglas del cortejo amoroso.

#### DON AMOR Y DOÑA VENUS

La *fabla* de estos dos personajes está siempre relacionada con las enseñanzas y *castigos*. De ahí que sea ésta un acto de transmisión de saberes fundamentalmente. De ahí que ambos den consejos sobre: cómo hablar: “si loçanas encuentras, fáblasles entre dientes” (373d); “sospirando le fabla ojos en [e]lla puestos” (549d); “quien muy ayna fabla nginguno non lo entie[n]de/ quien fabla muy paso enojase quien le atiende” (551ab); “En todos los tus fechos, en hablar e en ál, /escoge la mesura e lo que es comunal:/ como en todas las cosas poner mesura val,/ así sin la mesura todo pareçe mal.” (553); “do te fablare de amor, sey[le] tú placentero,/ ca el que calla e aprende, éste es manzellero.” (561); “Do fablares con ella, si vieres que ay lugar;/ poquillo como a miedo non dexes de jugar” (629ab); debe dejar “que la muger comience hablar de amor primero” (1483b), “esto dixo doña endrina esta dueña de prestar;/ onrra es & non desonrra en cuerdamjente hablar;/ las dueñas & mugeres deuen su rrespuesta dar/ a qualquier que las fablare o con ellas rrazonare.” (679); las maneras de hablar: “Abaxe más la palabra, díxel que en juego fablava” (659a); “non oso poner persona que lo fable entre nos.” (661d); “Reçelo he que non me oídes esto que os he hablado:/ fablar mucho con el sordo es mal seso e mal recabdo” (663ab); “yo torné en la mi fabla que tenía començada:”(669d); “A persona deste mundo yo non la oso hablar;/ porque es de grand lynaje E duena de grand solar; / es de mejores parientes que yo E de mejor lugar;/ en le dezjr mj deseo non me oso aventurar” (598); “non la consyntira hablar contigo en poridat” (643b); “vo a hablar con la dueña quiera djos que bien me Responda” (650b); sobre qué hablar: “quando fablares con dueñas dile doñeos apuestos/ los fermosos rretraheres tien para dezir aprestos” (549c); “Sobre todas las cosas fabla de su bondad;/ non te alabes dèlla, que es gran torpedat.” (566ab), y dónde hablar: “Pero tal lugar non era para hablar en amores”; (654); “Fablar con muger en plaça es cosa muy descubierta” (656a); “El yerro que otro fizo, a mí non faga mal;/avet por bien que vos fable allí so aquel portal:/ non nos vean aquí todos lo[s] que andan por la cal;/ aquí vos fable uno, allí vos hablaré ál.” (669); “luego que tu la vieres comjençal de hablar;/ mill tienpos & maneras podras despues fallar,/ el tyenpo todas cosas trae a su lugar” (647bcd).

#### LA MEDIANERA

Uno de los grandes aciertos de Juan Ruiz es, sin duda, la construcción de su personaje Trotaconventos, medianera paradigmática en “aqueste oficio bivo” (717b) y digna de reconocimiento tal que a su muerte se hace acreedora de un *planto* inolvidable y único, tanto por su contenido como por el hecho de haber sido dedicado a ella por un clérigo proclive a las aventuras amorosas. En ella se unen, como bien ha sido señalado, además de los dones personales aquellos que su oficio demanda. De los primeros, el ser vieja y leal, de los segundos, dominar como nadie la *fabla* y el *fablar*. En esto se distingue por su dominio del arte de *fazer* cantigas, narrar *fablas*, enunciar *fabliella*, *fari* e *pastrañas*.

En el episodio de doña Endrina se evidencia el oficio de Trotaconventos, tomado de los modelos de “Panfilo e Nasón” (429d), en el proceso de convencimiento y seducción, porque es sin duda la medianera quien primero se apropia y gana el corazón de la dueña para entregarlo rendido al amante. Esto se da por su capacidad de *fablar* y es en su *fabla*, en su “lengua”, como más tarde afirmará Celestina, en donde reside la vida y fuerza del

proceso del cortejo y su concreción. Los amantes se ven, se “otean”, pero difícilmente pueden “oirse”, es entonces la voz la auténtica realidad de la medianera, ya que sin ella, sin su fabla no puede establecerse el enlace entre ambos. En la dueña porque su condición la obliga a ser digna poseedora de una “boca pequeña”, en él enamorado por su tendencia a ser “parlero”, indiscreto, mintroso. El “mal de amores” sufrido por ambos debe ahogarse en el silencio, a menos que lo canalicen y expresen a través de su voz. De ahí que se le deba gratitud y respeto, pues su saber tiene que ser reconocido y apreciado para que rinda los frutos esperados, los del “buen amor”, su verdadero nombre.

Nunca diga[de]s nombre malo nin de fealdad,  
 llamatme “buen amor” e faré yo lealtat,  
 ca de buena palabra págase la vezindat:  
 el buen decir non cuesta más que la neşçedat. (e. 932)

De la Anus del “oscuro dramaturgo medieval” (Lázaro, 220), autor del *Pamphilus*, a la creación de Trotaconventos, la vieja Urraca, de Juan Ruiz se da un cambio maravilloso en relación a la figura de la tercera, pues se pasa de la figura sórdida de las lenas latinas, como viejas de repugnante oficio, salidas del mundo de los burdeles o las mancebías, nostálgicas de sus antiguos esplendores y, en muchos casos por ende, bebedoras, como Dipsias y Vetula, y más adelante Celestina y Gerarda, a la hábil “consejera” de amores, que a través de sus “sutiles palabras” presta sus servicios a los enamorados, tendiéndoles redes imaginarias a través de su dominio de la *fabla* y el *fablar*. Al cederle el “enfermo de amor” su *fabla* y con ella su secreto y su corazón esta se adueña de ellos y, gracias al poder de la palabra, somete a los amantes a su libre voluntad y destino.

Para concluir podemos decir que gracias a la fabla y el hablar sabemos que “... el amor sienpre fabla mintroso” (161d), que es “fablador” (155b) y *fabla* “con gran sinpleza porque muchos enlazas.” (372d); en oposición al narrador quien presume, como buen juglar, de su “hablar más apostado” (15d); por su parte la *fabla* de la mensajera torpe es de “parlera” (81); la de los “garçones folguines” es una “fabla, varona” (389a); la de un rival amoroso que hace sufrir al galán por celos “temiendo que a tu amiga / otro le fabla en locura” (277b); aunque él mismo le advierte a la dueña “cuidades que vos fablo en engaño e en folía” (670c), “Fablo en aventura con la vuestra mocedad,/ cuidades que vos fablo lisonja e vanidad;” (672ab); “fazles muchos plazer/ fablales bien con maña” (638b); con “luenga fabla” que trae “chico provecho” por aquello de que ‘quien mucho fabla yerra’ dízelo el derecho”; (733ab); y concluye: “Del que mucho fabla ríen/ quien mucho ríe es loco.”; así que el mejor consejo es: “piensa bien lo que fablas o calla fazte mudo” (722d).

Es decir que la *fabla* y el *fablar* tienen entonces diversas funciones y significados en el *Libro*, mismos que incluso definen su estilo y propósito<sup>9</sup>. Considero que la reiterada alusión al acto de *fablar* en el *Libro* guarda, como otros muchos aspectos del mismo, una clave importante para la comprensión de la obra. Por una parte, creo que tiene mucho que ver con la intención de crear un texto de origen clerical, *ars predicandi*, con marcas de saber (letrado y religioso), pero de fuerte arraigo juglaresco, acorde con la moda y el gusto de la época, de ahí sus notables rasgos de oralidad, humor y sensualidad. Por

<sup>9</sup> Zumthor afirma que “Cuando la vocalidad de un texto se inscribe en su designio inicial, una característica general caracteriza su estilo” (196).

otra, un claro dominio de la función de la palabra al ser expresada y escuchada como instrumento de convencimiento y seducción en el aprendizaje del *ars amandi*, aunque de ello resulte que, pese a que “la buena fabla siempre faz de bueno mejor.” (424d) el *Libro* nos previene del peligro de su mal uso o aprovechamiento:

Toda maldad del mundo e toda pestilencia  
sobre la falsa lengua mintrosa paresçençia;  
decir palabras dulzes que traen abenençia,  
e fazer malas obras e tener malquerencia. (417)

Doble y ambiguo juego en el que la *fabla* y el *fablar* cumplen la más delicada y compleja labor, la del convencimiento y la seducción en el amor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Michael M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. (Trad. Tatiana Bubnova).
- Faverón-Patriau, Gustavo. “Piensa bien qué fables, o calla, fazte mudo’: Los límites de la ambigüedad en el *Libro de buen amor*”, *Medievalia*, 37, 2005, pp. 27–38.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. La lectura en tiempos de Cervantes. México: FCE, 2005.
- Gybbon–Monypenny, G.B. *Libro de buen amor*. Madrid: Castalia, 1990.
- Joset Jacques *Libro de buen amor*. Madrid: Espasa Calpe, 1974.
- Kinkade, R.P., “*Ioculatores Dei*: el *Libro de buen amor* y la rivalidad entre juglares y predicadores”, en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita, el “Libro”, el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: SERESA, 1973, pp. 115–128.
- Lázaro, Fernando. “Los amores de don Melón y doña Endrina. Notas sobre el arte de Juan Ruiz”, *Arbor*, XVIII, 1951, pp. 210–236.
- Lawrance, Jeremy H., “The Audience of the *Libro de buen amor*”, *Comparative Literature*, 36, 1984, pp. 220–237.
- Michalski, André. “La parodia hagiográfica y el dualismo eros–thanatos en el *Libro de buen amor*”, en Manuel Criado de Val (ed.), *El Arcipreste de Hita, el Libro, el autor, la tierra, la época. Actas del Primer Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*. Barcelona: SERESA, 1973, pp. 57–77.
- Mirrer, Louise. “Observaciones sobre la viuda medieval en la literatura (*Libro de buen amor*) y en la historia”. *Asociación Internacional de Hispanistas: Actas Irvine, 1992*. University of California, 1992, pp. 9–15.
- Sánchez Aguilera, Osmar. “En general a todos fabla la escriptura’. (De lectores y lecturas en el *Libro de buen amor*)”, *Medievalia*, 36, 2004, 17–27.
- Zahareas, Anthony N. *The Art of Juan Ruiz, Archeprest of Hita*. Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.
- Zumthor, Paul. *La letra y la voz de la ‘literatura’ medieval*. Madrid: Cátedra, 1989.