

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

“TRAYES LOS OMNES ÇIEGOS, QUE OYEN TUS LOORES”. LA FUNCIÓN DE LOS SENTIDOS EN EL CORTEJO AMOROSO EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR*

MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
Universidad Nacional Autónoma de México

“CON SAETAS DE AMOR QUANDO LOS SUS OJOS ALÇA”, *LBA*, 653D
“DUEÑAS, AVED OREJAS, OÍD BUENA LIÇIÓN, /ENTENDET BIEN LAS FABLAS,
GUARDATVOS DEL VARÓN”, *LBA*, 892 AB

Resumen: Es innegable la importancia del papel que juegan los sentidos en el proceso del cortejo amoroso en el *Libro de buen amor*, por ello me propongo analizar el sentido y la función que representan el acto de mirar y el acto de escuchar, como parte del discurso retórico propio del *Ars amandi*, a partir de aquellos fragmentos en los que el autor hace hincapié en el acto de otear a la dueña-presa elegida o de que esta escuche las *fablas*, *pastrañas*, *juguetes*, *rizetes* y *falsos falagos*, que envuelven el engaño del galán en palabras *fermosas*, que conforman cantigas, cuentos o fábulas, generalmente puestas en boca de la Trotaconventos, como un recurso que apela desde la experiencia sensorial a la imaginación, a la memoria, al pensamiento para despertar el deseo y con ello lograr la entrega amorosa.

Palabras clave: *Libro de buen amor*, cortejo, seducción, mirar, escuchar.

Abstract: The role of the senses in the process of the loving courtship in the *Libro de buen amor* is unquestionable; I propose to analyze the meaning and function that the act of looking and the act of listening represent, as a part of the rhetorical discourse proper to the *Ars amandi*, from those fragments, in which the author remarks on the act of looking at the *dueña* as an chosen prey, and at the act listening, when she listens to the *fablas*, *pastrañas*, *juguetes*, *rizetes* and *falsos falagos*, that envelop the deceit of the lover in *fermosas* words, that express cantigas, stories or fables, often in mouth of the Trotaconventos, as a

resource that calls from the sensorial experience to the imagination, to the memory, to the thought, to awaken the desire, and with that, to achieve the loving surrender.

Keywords: *Libro de buen amor*, courtship, seduction, looking, listening.

El amor entra por la mirada y la seducción por el oído, como bien señalan los versos del epígrafe, en donde los ojos hieren cual saetas y las orejas deben protegerse de las palabras engañosas emitidas por el enamorado. Ojos y oídos, que para Jesús Silva-Herzog Márquez,¹ en la pintura del Bosco titulada *El campo tiene ojos y el bosque tiene oídos*, son sentidos cargados de fuerte simbolismo, en tanto el campo equivale al espacio visual y el bosque al de la cacería, ambos asociados al cortejo amoroso en el que se otea a la presa y en el que ésta queda cercada y es fácilmente atrapada. Sabemos que todo cortejo amoroso depende siempre de los sentidos y que estos dos marcan el inicio de lo que habrá de devenir entre los amantes. La vista constituye el primer contacto entre los amantes, como bien queda establecido en *El arte de amar* de Ovidio y en el *Pamphilus de amore*, antecedentes directos del *ars amandi* en el *Libro de buen amor* y, éste de *La Celestina*. La mirada debe ir seguida por el oído, que será la vía para escuchar las *fablas*, *pastrañas*, *juguetes*, *rizetes* y *falsos falagos*, que envuelven el engaño del galán en palabras *fermosas*, que conforman cantigas, cuentos o fábulas, generalmente puestas en boca de la alcahueta, cuya voz establece el vínculo ente los amantes.

De ahí la innegable importancia del papel que juegan la mirada y el oído en el proceso de enamoramiento, en especial en el *Libro de buen amor*,² obra que recoge las *ars amatorias* ovidianas y medievales, descritas por Francisco Rico,³ como parte del *corpus eroticus* ovidiano, especialmente con el *Ars amatoria* y las comedias elegíacas: *Pamphilus de amore*, *Ovidius puellarum* y *De Vetula*, debido a que según el crítico:

«La clerecía medieval ponía de relieve en los erótica de Ovidio rasgos esenciales del *Libro de buen amor* (autobiografía, didactismo) y mantenía los ojos atentos muy

1. Jesús SILVA-HERZOG MARQUÉZ. "Dos lecturas de El Bosco", en *Letras libres*. Núm. 212, pp. 36-37.
2. Juan RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. Jacques JOSET, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
3. Francisco RICO, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», en *Anuario de estudios medievales*, 4 (1967) p. 305. Artículo que es ampliamente comentado por Francisco JAVIER GRANDE QUEJIGO, en «La moralización ovidiana en el *Libro de buen amor* y la *Confesión del amante*», en Juan RUIZ, *Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, ed. Bienvenido MORROS y Francisco TORO, Alcalá la Real, 2004, pp. 349-362.

en primer término (y no poco erradamente) a algunos motivos centrales en la obra del Arcipreste (“muchas engañosas maneras que usan para pecar y engañar”).

Ambos motivos han sido revisados en relación a otros textos medievales, en especial en libros de caballería y en novelas sentimentales, como un recurso que apela desde la experiencia sensorial a la imaginación, a la memoria, al pensamiento. En el caso de la obra del Arcipreste, su función pareciera ir encaminada a despertar el deseo y con ello lograr la entrega amorosa, pues tanto las imágenes visuales como las auditivas participan en el proceso de convencimiento de las dueñas para aceptar los requerimientos del enamorado. Como bien enseña Ovidio:

«[...] la pasión amorosa domina la voluntad del amante. En el momento en que alguien se enamora pierde su voluntad y es cegado por el deseo de poseer el corazón de la amante. Pierde la capacidad de decidir, de pensar y no puede percibir la realidad tal cual, pues es dominado por una fuerza extraña que debilita sus facultades racionales y se comporta conforme a sus inclinaciones físicas y emocionales».⁴

El acto visual cumple una primordial función en la que se planta la semilla del deseo, de la elección y, tras ello, a través del oído, germina la aceptación y la entrega. De ahí que se haya llegado a destacar la presencia de referencias a la visión y a la mirada, y al oído y al peligro de escuchar en la literatura medieval. Procesos descritos como enamoramiento *ex visu* en el que la atracción nace al ver una imagen, un retrato de la dama o a ella misma, tópico frecuente en este tipo de obras y en otras que tratan el amor *hereos*.⁵ Deseo y pasión incontenibles que entran por los ojos antes que por cualquier otro sentido, en tanto el amor entra al alma del amado por los ojos. Según James F. Burke «En la Edad Media eran las mujeres quienes podían y sabían ejercer potencia visual»,⁶ misma que no

4. Fernando DELMAR, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p.143.
5. Michael E. GERLI, en «El placer de la Mirada: voyerismo, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*» en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. Ignacio ARELLANO y Jesús M. USUNÁRIZ, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2003, p.192-193, comenta que para Ricardo CASTELLS, *La Celestina* se sitúa «dentro de la tradición médica del amor *hereos*, o mal de amores; específicamente en una veta onírica del morbo que presenta el acontecer dramático como las visiones y sueños fantasmagóricos de un melancólico enamorado» (en *Fernando de Rojas and the Renaissance vision: phantasm, melancholy and didacticism in Celestina*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000). Para el crítico, en concordancia con Ricardo CASTELLS y James BURKE, este aspecto es uno de “los elementos constitutivos” de la obra.
6. James F. BURKE, «La Mirada de la Celestina, ¿masculina o femenina?» en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Aengus WARD, Jules WHICKER y Derek W. FLITTER, 1995, p. 93.

sólo puede hacerle a uno caer locamente enamorado sino también hacerle gran daño y producir resultados atroces como los descritos por Enrique de Villena en su *Tratado de aojamiento*⁷ o, mal de ojo, tan temido en la época como, asimismo, lo fue “el ojo de Dios”. La mirada entonces adquiere una fuerza que se presenta como sobrenatural, e incluso mortal,⁸ ya que es en los ojos y sobre quienes estos se posan que reside el codiciado “galardón” a alcanzar.

De igual manera el oído y, a través de él, el acto de escuchar, conlleva una participación en el proceso amoroso: el enamoramiento *ex auditu*. San Isidoro de Sevilla describe el acto de la siguiente manera: «Al oído (*auditus*) se le llama así porque recoge ([*h*]aurire) las voces; es decir, al vibrar el aire capta los sonidos».⁹

En tanto el cortejo implica la participación de todos y cada uno de los sentidos, es en sí un llamado a lo sensorial, al deseo, a la pasión, a la entrega. Cada uno de los sentidos ocupa un lugar y propicia la llegada del siguiente, como bien los describe San Isidoro en sus *Etimologías*.¹⁰ Por su parte, Fernando Delmar,¹¹ en su libro *El ojo espiritual*, refiere a San Agustín, quien afirma que «la potencia de ver excede a los otros sentidos corporales ya que nos enseña más diferencias de las cosas porque es el más espiritualizado y sutil y está mejor capacitado para aprehender las especies de los objetos».

De ahí que ambos sentidos fueran asociados en muchos tratados médicos, filosóficos y teológicos de la Edad Media a la memoria y al conocimiento. Algo comprensible si pensamos en el carácter gráfico y oral de la transmisión del saber en términos de la lectura y la escritura. Aunque asociarlos al cortejo amoroso pareciera tener otro sentido no es así si pensamos en ellos como vehículos de comunicación, que es lo que tenemos en el caso del cortejo amoroso en el *Libro*,

7. *Ibid.*

8. Francisco Rico (2008, p. 23), en su Prólogo a *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, obra tantas veces relacionada por la crítica con *La Celestina*, señala que «aojar es ‘dañar con mal de ojo’, y ya se sabe que muchos «suelen morir de ojo» y, «aojar vale también [para] ‘enamorar’ (no en balde se ha explicado a cultos y a cazurros como «entra el amor» por los ojos», de lo que deviene la relación entre enamorarse como ‘morir de amor’ por el hechizo de la mirada Francisco Rico, Introducción a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 13-101.

9. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 849.

10. Establece San Isidoro: «18. Cinco son los sentidos del cuerpo: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. De ellos, dos se abren y se cierran, y otros dos están siempre abiertos. 19. Se denominan sentidos porque gracias a que el alma gobierna sutilísimamente al cuerpo entero con la energía del sentir. De ahí que se hable de *presencia*, porque se encuentra ante los sentidos (*prae sensibus*); del mismo modo que decimos *prae oculis* cuando algo se encuentra ante los ojos. 20. La *vista* es lo que los filósofos denominan “humor vítreo” [...] 21. Y se le llama «vista» porque es *vivacior*, más importante y más veloz que los restantes sentidos, y tiene una función mucho más amplia, como le sucede a la memoria entre los restantes cometidos de la mente», *ibid*, pp. 847-849.

11. *Ob.cit.*, p. 18.

como veremos a partir del análisis de las marcas léxicas relacionadas con el acto de mirar y con el acto de escuchar, con las que se construyen peculiares campos semánticos, como dos vías de aproximación y enamoramiento a lo largo de la obra, a partir del análisis de los cinco fragmentos clave puntualmente señalados por Barry Taylor,¹² relacionados con dicho cortejo en el *Libro*; y de la voz narrativa presente en cada uno de los relatos, con el propósito de determinar el sentido y función de estas dos vías de enamoramiento en la obra. Proceso que tiene que ser entendido como un recorrido iniciático o de aprendizaje, en el que cada etapa conlleva una enseñanza. De ahí que las etapas queden claramente demarcadas precisamente a través de la presencia de dichas marcas léxicas.

I. En el *Libro de buen amor* el marco narrativo inicial se ocupa del cortejo de la primera dueña. Incluye dos fábulas de Esópo, narradas por la protagonista a la medianera, y cierra con un cuento ejemplar, en voz del narrador: que corresponden a los relatos 2, 3 y 4 del *Libro*. Las tres narraciones son introducidas por el verbo *decir* en distintos tiempos y personas y, sobre todo, expresado con distinta intención: «*Dixo* la dueña cuerda a la mi mensajera» (c. 81 a); «*Diz*: «Quando quier casar omne con dueña mucho onrada» (c. 98 a); «Porque creas el curso d'estos signos atales, / *dezir* he un juicio de cinco naturales» (c. 129 a)

El marco narrativo sirve para dar pauta al viaje iniciático en el *ars amandi*. En su disertación sobre el signo de Venus y sobre su *fabla mintrosa*, enseñanza que comparte con las dueñas alertándolas contra el amor, el Arcipreste incluye una cuaderna que va antecedita de otra en la que refiere a «una escritura» y seguida por otra en la que reitera una «conseja». El fragmento resulta interesante por el uso de tres de los términos para reforzar la enseñanza, presentándola desde diferentes formas de *auctoritas*.

«*Diz* [que] por las verdades se pierden los amigos,
e por las *non decir* se fazen desamigos:
ansí entendet sano los *proverbios antigos*,
e nunca vos creades loores enemigos». (c. 165)

En este primer marco encontramos solo un par de referencias a la vista en tanto el Arcipreste es rechazado por la dueña “guardada”, es decir, bien cuidada por sus padres, además de que él demuestra ser un torpe amante que abiertamente confiesa su fracasado intento:

12. Los marcos narrativos del *Libro* han sido estudiados y ordenados por Barry TAYLOR, «*Exempla and Proverbs in the Libro de Buen Amor*», en *A Companion to the Libro de Buen Amor*. Louise M. HAYWOOD and Louis O. VASVÁRI (Editoras). London: Tamesis, 2004, pp. 101-104.

1. «Nunca desde esa ora *yo más la pude ver*:
enbióme mandar que punase en fazer
algún triste ditado, que podiese ella saber,
que cantase con tristeza, *pues la non podía aver*» (c. 91)

Es importante destacar que en esta cuaderna el juego entre los verbos «ver» y «aver» va más allá del de una ingeniosa o tramposa rima, pues nos remite al hecho de que una vez oteada la dueña, su entrega es inminente, es decir que la mirada y la entrega están asociadas en el proceso del cortejo amoroso.

«Yo, *desque vi la dueña partida e mudada*,
dix: “Querer do no m’quieren, faría una nada:
responder do non m’llaman, es vanidat provada» (c. 106 abc)

«Sabe Dios que aquesta *esta dueña é á quantas yo vi*,
siempre quise guardarlas e siempre las serví» (c. 107 ab)

Asunto que le da pie a comenzar una nueva búsqueda amorosa, asimismo fallida, en esta ocasión por haber hecho una mala elección, que al igual que en la c. 91, el “ver” y el “aver” van de la mano en el proceso del cortejo amoroso.

2. «E yo, como estava solo, sin compañía,
codiciava tener lo que otro para si tenía:
puse el ojo en otra, non santa más sandía;
yo cruiziava por ella; otro *la avíe baldía*». (c. 112)

En el siguiente fragmento el Arcipreste da por primera vez consejo a las dueñas sobre el peligro de caer en las redes de la *fabla mintrosa* en la que se encubre el loco amor, y la importancia de *oír* con atención, porque las palabras pueden ser engañosas. Este tema volverá a surgir más adelante en la tercera fábula inserta en el cuarto marco, el del pasaje del cortejo a Doña Endrina:

3. «Una tacha le fallo al amor poderoso,
[...] es ésta: que *el amor sienpre fabla mintroso*». (c. 161 ad)

«Ca segund *vos he dicho en la otra conseja*,
[...] lo que semeja non es, *oya bien tu oreja*» (c. 162 ad)

II. El segundo marco se ocupa del cortejo de una nueva dueña, es también puesto en voz del narrador, e incluye una sola fábula, que cuenta la conocida

historia del ladrón que pretende engañar al perro con un trozo de carne. Lección importante para que las dueñas no se dejen seducir por los halagos, pues como bien lo dice el texto: «quien toma debe dar, *dizelo sabio en viso*», (c. 173). Destaca en este fragmento la importancia del oído, y el saber escuchar, asunto que ya había sido anunciado en el anterior.

4. «[...] el ladrón por furtar algo, *començóle a falagar*» (c. 174)

III. El tercer marco, el más extenso de todos, incluye un *fablieu*, diez fábulas de Esópo, relacionadas con los pecados capitales, dos *fablieux*, y un cuento moral, todos en boca de Don Amor. Incluye los relatos del 6 al 19. Curiosamente en siete de ellos no se apela al *decir* (7, 8, 9, 10, 11, 12 y 19). Este es el fragmento central dedicado a la Pelea con Don Amor, que concentra las enseñanzas de sobre el cortejo amoroso. De ahí que las marcas de convencimiento hablen de “fazañas, fablas, estoria paladina, enxiemplo, dezires”, todos ellos como formas de enseñanza: «siempre tiras la *fuërça*, *dizenlo en fazañas*» (c. 188); «d’esto ay muchas *fablas e estoria paladina*» (c. 297 c); «*dezirtelo* he más breve por te enbiär aina» (c. 297); «*dezirte* he el enxiemplo; séate provechoso» (c. 311); «[...] abogado de fuero, ¡oy’ *fabla provechosa!*» (c. 320); «[...] entiende bien la *fabla* e por qué te lo *digo*» (c. 407); «*Dezirte hé la fazaña* de los dos perezosos» (c. 457); «Del que olvidó la mujer te *diré la fazaña*» (c. 474 a)

En este fragmento tanto la vista como el oído adquieren gran relevancia y en cada una de las narraciones aparece el hecho de saber ver y saber escuchar como una lección para el cortejo amoroso, en ocasiones en boca de Don Amor y en otras en las intervenciones del Arcipreste acusándolo de falso, traicionero, envidioso y perezoso:

5. «[...] si el tu amigo *te dize [della] fabla* ya quanta
tristeza e sospecha tu coraçón quebranta» (c. 276 cd)

«El çelo sienpre nasçe de tu enbidia pura,
temiendo que a tu amiga otro le fabla en locura» (c. 277 ab)

«[...] pensando estás triste, tu ojo non se erzía,
do ees la fermosa, oteas con raposía» (c. 319 cd)

El Arcipreste continúa resaltando los terribles efectos de Amor en sus víctimas, en tanto trastoca la conducta o la percepción de los amantes, en especial en torno a lo que aquí nos interesa, a causa de la intervención de la mirada o el oído.

6. «plázete con qualquier *do el ojo as puesto*:
bien te pueden dezir “antojo” por denuesto» (c. 404)

«perder seso e fabla, sentir muchos dolores:
traes los omnes çiegos, que creen en tus loores» (c. 405 cd)

«Toda maldad del mundo e toda pestilençia
sobre la falsa lengua mintrosa paresçençia;
dezir palabras dulzes que traen abenençia,
e fazer malas obras e tener malquerençia» (c. 417)

«del bien que omne dize, si a sabiendas mengua,
es el coraçón falso e mintrosa la lengua;
¡confonda Dios al cuerpo do tal coraçón fuelga!
¡lengua tan enconada Dios del mundo la tuelga!» (c. 418)

IV. El cuarto marco se centra en el cortejo de Doña Endrina e incluye tres fábulas, que ocupan los lugares 20 a 22 en la relación de relatos en el *Libro*: una narrada por Trotaconventos a la dueña y otra como respuesta de ésta a la primera y, por último, una en la que el narrador alerta y castiga a sus lectoras:

Según Gariano,¹³ es el cortejo de don Melón a doña Endrina, “el pasaje más movido” del *Libro*, pues constituye una puntual lección del *ars amandi*, en la que la fábula analizada juega un importante papel.

Pese a la aparente disparidad, las tres fábulas conforman una curiosa unidad, pues parecen cumplir más una función de advertencia que argumentativa en el pasaje. Aunque cada una de ellas proviene de una voz distinta el mensaje en todas es de alerta, en tanto advierte de un peligro, envuelto este en algún engaño: «En muchas engañadas castigo e seso tome» (c. 906 a), y este representado en un determinado animal, plenamente codificado en la tradición faunística presente en la cuentística medieval.

Las imágenes faunísticas, propias de las tres fábulas, nos remiten a una realidad brutal en la que los animales son engañados y convertidos en fáciles presas de los depredadores. En ellas aparecen primero las aves, la cautelosa golondrina y las torpes e ingenuas avutardas; luego el lobo que va tras sus víctimas (carneros, cabritos, puerca) y, por último, el león, la raposa y el burro. Esta última constituye sin duda la lección más fuerte de todas las que aparecen en el *Libro*, pues en una sola cuaderna resalta la importancia de no dejarse engañar por la *fabla mintrosa* y por la necesidad de usar el “buen entendimiento”.

13. Carmelo GARIANO, *El mundo poético de Juan Ruiz*. Madrid, Gredos, 1974, p. 81.

7. «*Dueñas, aved orejas, oíd buena liçión,
entendet bien las fablas, guardatvos del varón*» (c. 892 ab)

De lo contrario, la mujer corre infinitos peligros, semejantes a lo que le sucedió al burro con el león y el lobo en la fábula.

8. «Ya sabedes nuestros males e nuestras penas parejas,
sabedes nuestros peligros, sabedes nuestras consejas:
¿e non me dades respuesta nin me *oyen* vuestras orejas?
Oitme vos mansamente las mis coitas sobejas!» (c. 604)

«*Non veen los vuestros ojos la mi triste catadura?*
Tirat del mi coraçón tal saeta e tal ardura» (c. 605 ab)

La discreción y el recato deben ser virtudes propias de las mujeres, incluso cuando estén implícitamente aceptando participar en el cortejo.

9. «*Toda muger que mucho otea o es risueña,
dil sin miedo tus deseos, non te enbargue vergüeña*» (c. 610 ab)

«*Maguer te diga de non e aünque se te asañe,
non canses de seguirla, tu obra non se dañe:
faziéndole serviçio tu coraçón se bañe:
non puede ser que s' non mueva canpana que se tañe*» (c. 623)

«*Do fablares con ella, si vieres que ay lugar,
poquillo como a miedo non dexes de jugar*» (c. 629 ab)

«Quando vieres algunos de los de su conpañã,
fazles muchos plazerres, *fáblales bien con maña:*
quando esto [oy'] la dueña, su coraçón se baña;
servidor lisongero á su señor engaña» (c. 638)

«[...] *ado muchos les dixieren tus bienes e tus loores,*
mayor será tu quexa e sus deseos mayores» (c. 639 cd)

«*En quanto están ellos de tus bienes fablando,*
luego está la dueña en su coraçón pensando
si lo fará ó non: en esto está dubdando;
desque vieres que dubda, vela tú afincando» (c. 640)

«Asaz te he ya dicho, más non puedo aquí estar;
luego que tú la vieres, comiénçal de fablar» (c. 647 ab)

Lecciones que son puestas en práctica en el fragmento de Doña Endrina, en especial en relación a la discreción que debe tener el enamorado.

10. «¡Ay, Dios! ¡Cuán fermosa viene Doña Endrina por la plaça!
 [...] *Con saetas de amor fiere, quando los sus ojos alça»* (c. 653 ad)

*«Pero tal lugar non era para fablar en amores;
 a mí luego me vinieron muchos miedos e temblores»* (c. 654 ad)

*«Unas palabras tenía pensadas por le dezir;
 el miedo de las conpañas me façien ál departir»* (c. 655 ab)

*«Fablar con muger en plaça es cosa muy descubierta:
 [...] ado es lugar seguro, es bien fablar, cosa çierta»* (c. 656 ad)

*«El yerro, que otro fizo, a mí non faga mal;
 avet por bien que vos fable allí so aquel portal:
 non vos vean aquí todos lo[s] que andan por la cal;
 aquí vos fable uno, allí vos hablaré ál».* (c. 668)

Donde se privilegia la discreción en la mirada:

*«Paso a paso Doña Endrina so el portal es entrada,
 bien loçana e orgullosa, bien mansa e sosegada,
 los ojos baxo por tierra, en el poyo asentada;
 yo torné en la mi fabla, que tenía començada»* (c. 669)

*«Id e venit á la fabla otro día, por mesura,
 pues que oy non me creedes o non es mi ventura;
 it e venid a la fabla: esa creençia atán dura,
 usando oir mi pena, entendredes mi quexura»* (c. 675)

Y la siguiente, en la que queda claro el compromiso de la medianera.

12. «Dixo: “Yo iré a su casa de esa vuestra vezina,
 e le faré tal escanto, e l’ daré tal atalvina,
 por que esa vuestra lлага sane por mi melezina.
 Dezidme quién es la dueña.” Yo le dixé: “Doña Endrina”» (c. 709)

Dos cuaternas resumen la enorme importancia de la mirada y el oído:

13. «¡Ay, ojos, los mis ojos! ¿Por qué vos fustes poner
en dueña que non vos quier' nin catar nin ver?
*Ojos, por vuestra vista vos quesistes perder:
penaredes, mis ojos, penar e amortesçer!*» (c. 788)

« ¡Ay, lengua sin ventura! ¿Por qué quieres dezir,
por qué quieres fablar, por qué quieres departir
con dueña que non te quiere nin escuchar nin oir?
¡Ay, cuerpo tan penado, cómo te vas á morir!» (c. 789)

Por último, en este cortejo escuchamos la voz de la alcahueta relatando con gran orgullo su éxito en la seducción de la dueña, en donde el sentido dominante es el del oído, basado en la *fabla* con la que esta convence a la dueña de aceptar los amores del amigo.

14. «Amigo», diz la vieja, «en la dueña lo veo
que vos quiere e vos ama e tiene de vos deseo:
*quando de vos le fablo e a ella oteo,
todo se le demuda el color e el aseo*» (c. 807)

«Yo a las de vegadas mucho cansada callo,
ella me diz que fable, que non quiera dexallo;
fago que non me acuerdo, ella va començallo,
óyeme dulcemente, muchas señales fallo» (c. 808)

«En el mi cuello echa los sus braços entramos,
ansi una grand pieça en uno nos estamos,
siempre de vos dezimos, en ál nunca fablamos,
quando alguno viene, otra razón mudamos» (c. 809)

«Cada que vuestro nonbre yo le estó *deziendo*,
otéame e sospira e está comediendo,
aviva más el ojo e está toda bulliendo:
paresçe que convusco non s' estaría dormiendo» (c. 811)

V. El quinto marco lo constituye el debate entre Doña Garoça y Trotaconventos, quienes alternan la narración de las nueve fábulas, que van del relato 23 al 32, que son los últimos del *Libro*. El recurso utilizado es similar al que aparece en

el pasaje anterior en el que se alternan las voces: dueña, medianera, narrador. Sin embargo, en este fragmento lo que se establece es un diálogo entre doña Garoça, la monja y Trotaconventos, la medianera, en forma más puntual y elaborada, en tanto con ello se construye, mediante la narración de las nueve fábulas, una diatriba entre ambas.

La voz narrativa de cada una queda claramente señalada en la introducción o en el cuerpo del relato, a través del verbo decir: *diz*, *dezirte*, *decir*, *dirévos*, *dixo*. La primera en tomar la palabra es la monja, quien además queda caracterizada como sensata.

15. «*diz*: «Así me contesçe con tu consejo vano
como con la culebra contesçió al ortelano» (c. 1347 cd)

Cada una de las fábulas es anunciada con la misma fórmula que caracterizaba a las del tercer marco, el de los pecados mortales, apelando a la experiencia previa en situaciones semejantes mediante la comparación, “como le sucedió a...”, salvo en la fábula de la raposa a la que le quieren sacar el corazón, la cual equivale a la del “burro sin orejas ni corazón”, puesta en voz del narrador en el cuarto marco, convirtiéndose con ello en la lección central del *Libro*. La dueña que pierde lo más importante, la honra, por *prestar oídos* a las *falsas fablas* y engaños envueltos en *buenas palabras* y *dulces falagos*.

16. «Falsa onra e vanagloria e el *rizete falso*
dan pesar e tristeza e daño sin traspaso» (c. 1442 ab)

Como podemos observar en el episodio se da mayor importancia a la *fabla*, y por tanto al oído, por parte de la monja Garoça y de la Trotaconventos

17. «La dueña *dixo*: «Vieja, non lo manda el fuero
que la muger comiençe *fablar* de amor primero;
cumple *otear* firme, que es çierto mensajero.»
«Señora, el ave muda», *diz*, «non faze agüero» (c. 1483)

«Levól una mi carta a la missa de prima,
tróxm’ buena respuesta de la *fermosa rima*;
guardas tenié la monja más que la mi esgrima;
pero de buena fabla vino la buena çima» (c. 1498)

«En el nonbre de Dios fui a misa de mañana,
vi estar á la monja en oración: loçana» (c. 1499 ab)

Los amantes se ven, se *otean*, pero difícilmente pueden *oírse*, más allá de sus corazones, es entonces la voz de la medianera la única auténtica realidad, 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”, a diferencia del 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 la voz que los une. 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”, el verdadero nombre de la alcahueta, para que en su persona, no en la del enamorado, se cumpla la entrega amorosa.

«Otéome de unos ojos que parescían candela;
yo suspiré por ellos, diz mi corazón: “¡Helá!”
fui para la dueña, *fablomé e fablelá*,
enamorom’ la monja e yo enamoréla» (c. 1502)

CONCLUSIONES

Este análisis ha considerado los cinco marcos, definidos por Barry Taylor, relacionados con el cortejo en el *Libro*, en el que ha quedado claro que, de todos ellos, los cruciales son el tercero y el cuarto. Uno porque contiene insertas, en las más variadas formas de *exempla* todas las enseñanzas que Don Amor da al Arcipreste en torno al *ars amatoria*, y el otro porque, pese a que incluye solo tres fábulas, en él queda contenida la puesta en práctica del cortejo amoroso.

Respecto a las voces narrativas, tenemos las siguientes en los respectivos marcos: 1.- La protagonista y la medianera, el narrador; 2.- El narrador; 3.- Don Amor; 4.- Trotaconventos, Doña Endrina y el narrador; 5.- Doña Garoça y Trotaconventos.

En cuanto a las marcas léxicas relacionadas con el acto de mirar y con el de escuchar, con el propósito de determinar el sentido y función de estas dos vías de enamoramiento en la obra, observamos lo siguiente: En el primer marco son siete las alusiones a la palabra, es decir, al oído y cuatro relacionadas con la mirada, por lo que en este predomina el oído sobre la vista. En el segundo marco solo aparecen dos referencias al oído. En el tercero, tenemos una rica y variada serie en torno al oído, en la que se mencionan siete posibles formas de seducir por la palabra y cinco relacionadas con la mirada. En el cuarto marco, en el que se pone en práctica el cortejo amoroso entre Don Melón y Doña Endrina, inspirado en el *Pamphilus*, inspirado en el Pamphilus como fuente directa, aparecen como fuente directa, aparecen 26 menciones relacionadas con el oído y diez con la mirada.

Por último, en el quinto marco, que contiene la diatriba entre Doña Garoça y Trotaconventos, hay cuatro referencias al oído y tres a la mirada. Lo que nos da un total de 46 alusiones al acto de escuchar y 22 al de mirar.

Es evidente que ambos sentidos, la vista y el oído, juegan un importante papel en el proceso del cortejo amoroso, de ahí que funcionen fuertemente asociados como parte del discurso retórico propio del *Ars amandi*. Cada uno cumple una función específica, el primero, con la selección de la presa y el segundo, con su seducción. Hemos visto cómo y en qué momentos aparecen uno y otro a lo largo del *Libro* y su muy significativa presencia en los pasajes clave de la obra. Si bien la mirada cumple una función importante, es el oído el elemento fundamental en el cortejo amoroso, en tanto es gracias a la seducción por la palabra, *ex auditu*, como se apela desde la experiencia sensorial a la imaginación, a la memoria, al pensamiento, para despertar el deseo y con ello lograr la deseada entrega amorosa.