

## EL LIBRO COMO PERSONAJE LITERARIO EN LA OBRA DEL ARCIPRESTE DE HITA

José María Bellido Morillas

De las dos ventajas primordiales que la escritura ofrece al poeta, esto es, la congelación, fijación y conservación exacta de la cadena hablada que compone su obra,<sup>1</sup> y la capacidad metalingüística y deíctica de recurrir y referirse a los elementos de dicha fijación material (citas facilitadas por divisiones gráficas, numeraciones, letras capitulares...; auxilio de ilustraciones y “paratextos”; bromas y efectismos a lo Sterne...), los autores literarios pueden servirse de las dos o utilizar únicamente la primera (caso de registros directos de lo oral, textos dramáticos en general, productos de *escritura automática*...). De emplear también la segunda, se puede evidenciar y hacer patente la existencia material del texto que se lee (las líneas o versos, las ringleras de letras: *lo negro*, hablando en términos contemporáneos, por más que el tropo sea antiguo),<sup>2</sup> o mover la atención del lector no sólo hacia las letras sino a su soporte (*lo blanco* y *lo negro*). Otra posibilidad es referirse sólo al soporte.

En el primer caso, los autores medievales españoles utilizarán términos como *trobos*, *rimas*, *ditados*, *versos* (*Libro de Buen Amor*, pról., 89-90), *romanze* (13b) *escriptura* (67a), *prosa* (“de un confesor sancto quiero fer una prosa”, Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*),<sup>3</sup> *leer* (“quiero leer un liuro de un rey noble pagano”, *Alexandre*, 5a),<sup>4</sup> *seer* (*Alexandre*), los traslaticios *carrera*, *curso*, *vía* (“curso rimado per la quaderna via”, *Alexandre*; “prosigamos el curso, tengamos nuestra vía”, Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, 8d)... para recordar y referirse a la *figura* repetida y organizada de las letras. Debe recordarse, sin embargo, que *figura* y *potestas* están estrechísimamente ligadas, y que lo referido a una vale para la otra: la mayoría de estas formas y buena parte de las fórmulas deícticas, anafóricas y catafóricas de pausa, comienzo y final de las obras escritas son válidas también para la recitación de los rapsodas y los textos de transmisión oral, de donde proceden muchas de ellas (nítidamente, *dezir*, 17c; “fablar curso rimado per la quaderna via”, *Alexandre*, 2c).<sup>5</sup> Prueba inequívoca de la unión entre *figura* y *potestas* nos la da 1631ab, en donde se habla de particularidades gráficas de la escritura (rápidamente nos viene la imagen del texto

<sup>1</sup> “La memoria del hombre desleznadera es; esto dice el decreto”, pról., 48, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. de G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid, Biblioteca Clásica Castalia, 2001 (en adelante, citaremos por esta edición).

<sup>2</sup> Recuérdese el acertijo veronés de finales del siglo XI (ed. electrónica de Ulrich Harsch, Bibliotheca Augustana, Universidad de Augsburgo, 2000): “Se pareba boues/ alba pratalia araba/ & albo uersorio teneba/ & negro semen seminaba”. Se interpreta que los bueyes son las palabras, los blancos prados el papel, el blanco arado el cálamo y la negra simiente la tinta.

<sup>3</sup> Gonzalo de Berceo: *Vida de Santo Domingo de Silos*, ed. de Florencio Janer, Barcelona, Orbis-Fabri, 1994.

<sup>4</sup> *Libro de Alexandre*, ed. de Florencio Janer, Barcelona, Orbis-Fabri, 1994.

<sup>5</sup> Incluso puede darse el caso de que el texto escrito y sus marcas gráficas sean por su sentido más “orales” que el recitado al que supuestamente sustituyen, como ocurriría con los *AOI* del manuscrito oxoniense de “La gesta que Turoldo decanta” si, como propone Crowley, vinieran de *adaudi*, hipótesis que no es ciertamente la más verosímil de las verdades sobre este particular, aunque sí la más tranquilizadora (interpretarlos como cifras, como marcas de copista o como iniciales exigiría el esfuerzo de una investigación y la buena fortuna de un hallazgo que corroborara la teoría: la de Crowley es, en este sentido, una *lectio facillima*).

acosado por el *commentum* de los márgenes o la parte inferior de la página, y que nos da quizá la más segura interpretación del “y añadir e enmendar” de 1629b: el texto está acabado y bien cerrado por el punto -la *pella a las dueñas* debe estar bien cosida para que puedan jugar con ella-, pero el libro está abierto para recibir nuevas trovas y recreaciones a modo de glosas sin que pueda discriminarse entre la metáfora del texto, el texto (presente, *testo*, y futuro, *glosa*) y su sentido (en el que en este trabajo no entraremos):

Fiz vos pequeño libro de testo, mas la glosa  
Non creo que es chica, antes bien es grand prosa

En cualquier caso, en el *Libro de Buen Amor* hallamos una alusión inequívoca a la *figura*: en fea letra está saber de grand dotor (18b), quizá no referida sólo a los manuscritos sino a las cartas de *recipe*, antecedente del motivo popular contemporáneo de la mala letra de los médicos e inteligible tal vez por una mezcla de desprecio hacia las labores amanuenses y deseo del prestigio que se cree ir unido a la obscuridad.

Por la misma reserva que nos ha obligado a tener esa íntima ligazón de *figura* y *potestas* al considerar la cadena escrita, fundiremos el segundo y el tercer caso en una única categoría, es decir, la referencia al *libro*, entendido como continente (el códice o volumen) y como contenido, material (la escritura) y simbólico (el discurso, cuyo continente es la escritura). Obrando así, el verso “ansí en feo libro está saber non feo” (16c) no ofrecerá problema alguno, y será irrelevante si la fealdad del libro es externa (mala encuadernación, mala calidad cartácea: se trataría por tanto de una metáfora más de las aducidas en esa estrofa y las siguientes, aun violando la lógica que hace a Borges recordar que en un acertijo -en el fondo, una metáfora- cuyo resultado es *ajedrez*, la única palabra que no puede aparecer es *ajedrez*, y aquí aparecería *libro* -pero con el significado de “volumen”- para representar *libro* -con el significado de “discurso”-: el Arcipreste habría hecho con nitidez esa precisión y división que nosotros, a efectos puramente prácticos y expositivos, hemos desechado), o estética o moral (a pesar de haber expresado que su obra es *un dezir fermoso e saber sin pecado*: se trataría de la resolución de las metáforas, aunque interpuesta entre ellas -si bien concluye la estrofa y es término de la comparación iniciada en el verso siguiente-), por más que la segunda interpretación se nos presente como la más correcta.

Con todo, hay un fragmento en el que se expone comparativamente el tamaño del libro (1632ab), entendiéndose éste por tanto sólo como “volumen”:

De la santidat mucha es bien grand liçionario,  
Mas de juego e de burla es chico breviario.

*Leccionario* y *breviario* ofrecen menos problemas que *glosa* y *texto* por usarse simplemente como designación de formatos bibliográficos, pero la imaginación y representación material de esta metáfora exigiría que se extrajesen y compilasen en dos tomos distintos las burlas y las veras, de modo que ni aun en este caso conseguiríamos despegarnos del discurso.

De dos formas puede hacerse la referencia al *libro*: considerándolo como objeto y ser inanimado, o dotándolo de un carácter orgánico, vital, agente y paciente y próximo a la forma de los personajes literarios. Siendo claro que el libro como ser material aparece en la obra del Arcipreste de Hita, procederemos a estudiar en cuál de estas dos formas lo hace y con qué matices.

El primer tipo de alusiones puede manifestarse de una forma convencional y alejada de la realidad tangible a la que pretende referirse (es el caso del *explicit* en un códice), o bien describir el soporte inmediato sobre el que escribe el autor o bien el soporte ideal en el que prevé que llegará a manos de los lectores (“*lepidum novum libellum/ arida modo pumice expolitum*”, Cat., I 1-2). Juan Ruyz llama a este soporte (soporte de un soporte como es la escritura, conviene aclarar) *libro* y *librete*, diminutivo aplicado frecuentemente a volúmenes misceláneos de carácter preponderantemente lírico (con cabida también para el *epyllion*, la sátira y los poemas épico-cómicos, como podemos considerar al de Don Carnal y Doña Cuaresma), obra de un solo autor (este último rasgo, junto al estar en el mismo volumen, es lo único que aglutina las composiciones del libro, lo que más las aproxima a ser englobadas en un género<sup>6</sup> -¿género libro?- y a verse dotadas de título -en defecto de Menéndez Pidal, el *Libro de Buen Amor* podría haber seguido el ejemplo del *Liber Catullianum* y llamarse *Libro del Arcipreste*). Este uso es bien conocido: Catulo, Marcial... utilizan *libellus*. En tiempos del Arcipreste, Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377), por ejemplo, en la segunda parte de *Le Jugement du Roi de Navarre*,<sup>7</sup> dice:

Je, Guillaume dessus nommez,  
Qui de Machau sui seurnommez,  
Pour mieus congnoistre mon meffait,  
Ay ce *livret*<sup>8</sup> rimé et fait.

El segundo tipo de alusiones, las que convierten al libro en un ser animado, permite que el libro hable; que el autor, real (por más que se pueda hablar de *yo poético*), como Marcial en tantísimas ocasiones (x, 104, por ejemplo: “I nostro comes, i, libelle, Flavo”), o fingido, como es el caso de la dueña Fiameta en el capítulo ix de la *Elegía* del Boccaccio,<sup>9</sup> hable con su libro, castigándolo, instruyéndolo y previniéndolo para que esquive las asechanzas del mundo y los lectores y busque amigos y receptores compasivos; que el autor lo recomiende a una tercera persona como a un ser vivo; o que el autor hable por el libro o por la tercera persona, receptora, según la figura retórica de la anticipación (modélico es el caso del epigrama iv, 89 de Marcial).<sup>10</sup>

Cuando el libro habla, puede limitarse a decir quién lo hizo, o a quién pertenece (es el antiquísimo “Manios med fhefhaked Numasioi” de la fábula prenestina y el “Lupus me fecit de Moros” de la *Razón de Amor*, o ese interesantísimo Cántame con atención, que me hizo Juan Rodríguez). Sin embargo, el parlamento del Libro del Arcipreste, comprendido en la estrofa 70, es más extenso y personal (al modo del primer epigrama del décimo libro de Marcial):<sup>11</sup>

<sup>6</sup> En el caso de que rechazáramos la sensata y tradicional costumbre de definir el género de una obra por el género de su argumento principal o tónico (así, las *novelle tragiche* de *La Galatea* no arrojan ninguna duda ni ponen en cuestión bajo ningún concepto el carácter pastoril de la obra), y alguien negara la hipotaxis de las narraciones y piezas líricas con respecto a la farsa ovidiana, atribuyéndoles un valor paratáctico cuando no un valor interjectivo y extraoracional con respecto a la narración (para hablar como gramáticos).

<sup>7</sup> José Carlos Cabello, *Guillaume de Machaut: Le vray remede d'amour*, San Lorenzo de El Escorial, Música Antigua S.L. -Cantus Records, 2000 (libreto discográfico de C 9625).

<sup>8</sup> LIVRET, *libellus*. Jean Nicot, *Thresor de la langue françoise*, ed. digital, ARTFL Project, Universidad de Chicago (en proceso de elaboración).

<sup>9</sup> G. Boccaccio, *La elegía de doña Fiameta-Corbacho*, trad. de P. Gómez Bedate. Barcelona, Planeta, 1989, p. 172.

<sup>10</sup> «Ohe, iam satis est, ohe, libelle/ iam pervenimus usque ad umbilicos/ tu procedere adhuc et ire quaeris,/ nec summa potes in schida teneri/ sic tamquan tibi res peracta non sit, / quae prima quoque pagina peracta est./ Iam lector queriturque deficitque,/ Iam librarius hoc et ipse dicit:/ Ohe, iam satis est, ohe, libelle».

<sup>11</sup> Cfr. con el epigrama que abre los *Amores* del Nasón, interesante por estar el Arcipreste, como es palpable, más cerca de la tradición ovidiana que de la del bilbilitano, pero menos próximo al procedimiento empleado

De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:  
 Bien o mal, qual puntares, tal te dirá ciertamente.  
 Qual tú dezir quisieres, y faz punto, y, ten te;  
 Si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente.

Estas frases aparecen *ex abrupto*, sin introducción: por tanto, nada nos impediría pensar -es más, nos veríamos obligados a ello- que todo lo dicho a partir del final de los *Gozos de Nuestra Señora* es dicho por el Libro y no por Juan Ruyz. Sin embargo, lo excepcional del caso si esto fuera así, la naturaleza de los versos encabezados por el pronombre y el verbo de primera persona atribuidos al Libro (unas instrucciones de uso que no extrañarían inscritas en un *instrumentum domesticum* arqueológico o en el instrumento músico con que se compara,<sup>12</sup> sin otorgarles función dramática alguna), el que no se introduzca al Libro hablando en un verso de ilación o un título, las fuertes concomitancias de este texto con otros próximos en el tiempo o en la tradición atribuidos a seres inanimados (ejemplo preclaro, las *parole di colore oscuro* escritas en las puertas del Infierno dantesco; pero ténganse en cuenta los epitafios, escritos en primera persona por un vivo para un muerto, como el *pitafio* de Trotaconventos y los de la primera parte del *Quijote*), lo frecuente de las incongruencias estructurales en los textos medievales (por olvidos del autor o del copista, por accidente, por impericia, por consunción del soporte material)... nos hacen tener la cautela (recalcamos, sólo la cautela) de otorgar a este largo monólogo del Libro una muy remota posibilidad de existencia.

En cuanto al resto de figuras de personificación o humanización del libro, ni siquiera hallamos en la obra del Arcipreste la facilitada por la anticipación a la crítica de sus lectores (tiene un papel pasivo y ajeno en su defensa: “nin creades que es chufa algo que en él leo”) o por las continuas recomendaciones sobre la interpretación del *Libro*.

Concluiremos, por tanto, que pese a la constante presencia del libro y su mundo (algo relativo: la versión más aceptada de 1632c habla del *armario*, pero el manuscrito S lee *almario*; tampoco se habla de calidades de papel y pergamino, de la piedra pómez....) como entes físicos en la obra del Arcipreste, no podemos sin muchas reservas y con el único apoyo de la estrofa 70 otorgar al libro rango de persona dramática, ni nos atreveríamos a incluirlo en un censo de personajes como no dudaríamos en hacer con el *Libellus* de Marcial si a pasar revista a todos los actores y figuras que pasean por su obra nos viéramos obligados.

en el *Libro de Buen Amor* por cuanto los libros aparecen en él como *tomos*, secciones o cortes de una obra y no como un ente unitario. Llevando la personificación a un extremo, los libros de Ovidio recordarían al hombre hecho de hombres del *Leviathan* mientras que el *libellus* de Marcial gozaría de una envidiable autonomía e independencia como individuo.

<sup>12</sup> No tendría tanto valor de cosificación y alienación el interpretar, siguiendo a L. Jenaro McLennan, *instrumento* como “instrumento legal” y *puntar* como “puntar”, todo ello apoyado por el verbo *dirá*. El que “instrumento” (*a instruere dictum*) fuera aquí sinónimo de “documento” (*a docere dictum*), tesis no sólo apoyada por la etimología (no tanto por una rápida consulta al *CORDE* sobre “instrumento” y “estruento” hasta 1380, dada la profusión de documentos jurídicos, muchas veces impropriadamente agrupados que se incluyen en él) sino por la imprecisión de la supuesta descripción musical contenida en la estrofa que estudiamos, a parte de venir en socorro de la idea del libro parlante, introduciría nuevos elementos de personificación (la imagen de la familia) y ricos matices sobre la fisicidad del libro, contrapuesto a los diplomas, cartas de donación y propiedad... y su materialidad (cintas, cordeles, sellos de cera y plomo...), muchas veces próxima o idéntica a la del libro (como en el caso de legajos o compilaciones como las *Decretales* o el mismísimo *Digesto*), por lo que deberíamos entender que el libro se siente diferente a sus parientes por su autoridad más que por su aspecto físico. Hemos querido decir “discurso” al escribir ahora *contenido*, y nos referíamos al soporte cartáceo al decir *aspecto físico*: si habría diferencia física si entendiéramos por soporte la tinta y la disposición de lo escrito en ella con renglones o párrafos. Estas diferencias se hacen muy de considerar al intentar juzgar con ojos del lector de la época las numerosas obras literarias copiadas por notarios o gente de toga en legajos y no con escritura libraria, sino documental.