

## **EL LIBRO DE BUEN AMOR: *LOS POEMAS LÍRICOS***

**Armando LÓPEZ CASTRO**

*Universidad de León*

La variedad de registros temáticos y formales, que se observa en la escritura del *Libro de Buen Amor*, tal como se nos ha transmitido, exige en correspondencia una variedad de lecturas o géneros, dramático, narrativo, lírico, mucho más delimitados entonces que en la actualidad, cuya interpretación supone tener en cuenta el conocimiento previo de los mecanismos expresivos propios de cada lectura. Desde el punto de vista lírico, donde la audición juega un papel esencial, la integración del yo en un todo más amplio, el público de la recitación juglaresca, que lo engloba y lo supera, hace que la «voz interior» cree, a través de la modulación rítmica, una nueva realidad lingüística, hecha de sonido y sentido, que se sostiene en cada palabra. La poesía lírica, en cuanto experiencia límite, permite la transformación de lo dual en una construcción unitaria, recuperando así su poder de dicción originario. La restitución del sentido en la presencia de la voz, su forma fónica, llega a ser una posibilidad ilimitada. Tal vez por eso los poemas se leían en voz alta durante la Edad Media, costumbre que entre nosotros duró hasta el siglo XIX, pues la lectura ayudaba a los oyentes a estar vivos, a sentir la plenitud de otra época en el hábito de la memoria. Esa voz profunda, anterior a todas las significaciones, es la que nos permite establecer un diálogo con la vida, porque la vida es un juego y el juego admite combinaciones sin fin<sup>1</sup>.

El arte de Juan Ruiz es ambiguo, pero esa ambigüedad lo hace seductor. La fuerza que hay en su escritura proviene de su musicalidad, hasta el punto que «la forma fluida y deslizante» del *Libro*, en expresión de Américo

---

<sup>1</sup> La poesía medieval, que aparece como producto de la voz, no de la letra, tiene su fuerza en el ritmo vocal de la melodía. Aludiendo a esta sensibilidad del público medieval para sentir las formas sonoras, señala P. Zumthor: «La palabra sólo existe repetida, incansablemente dispersa y reutilizada, sin lo cual, se agotaría y moriría estéril. De cualquier forma que se realice, la recurrencia discursiva constituye el medio más eficaz de verbalizar una experiencia espacio-temporal y de hacer participar en ella al oyente», en *La letra y la voz. De la «Literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 243. En cuanto a la naturaleza lúdica de la actividad poética, véase J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 143-161.

Castro, lo convierte en un organismo vivo, cuyo entendimiento depende de su interpretación musical («De todos instrumentos yo, libro, só pariente: / bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente; / qual tú dezir quisieres, ý faz punto, ý tente; / si me puntar sopieres, sienpre me avrás en miente», c.70). Si esto lo dice Juan Ruiz antes de comenzar la parte principal del libro, resulta lógico pensar que su sentido musical no sólo está presente en su estética («E compóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere», nos dice en el prólogo en prosa), donde la composición musical era componente esencial de la *Gaya Ciencia*, sino también en su estilo y en la concepción misma del verso, donde, desde el *Mío Cid* hasta el *Rimado de Palacio*, cada unidad rítmica funciona como unidad de sentido. De ahí que, aunque el Arcipreste tenía plena conciencia de la retórica clásica, utilizada por los poetas de la cuaderna vía, su originalidad consiste, en la mayoría de los casos, en subordinar los elementos retóricos a los factores musicales, en trabajar con los sonidos y los ritmos. Si al Arcipreste no le preocupó demasiado la regularidad métrica, mezclando en su verso narrativo el octonario con el alejandrino, no fue sólo por sus hábitos juglarescos, sino porque dicha fluctuación le permitía adaptar el verso a la expresión de vitalidad que domina en su obra, lo cual debe evitar el error de encerrar en medida exacta versos de medida irregular. En este sentido, según el principio de la retórica medieval, la unidad no excluye la variedad, antes bien la reclama, lo mismo que la irregularidad viene a engastarse en la regularidad o los distintos fragmentos en la composición del libro<sup>2</sup>.

Hay interpretaciones, por valiosas que puedan haber sido, que se mantienen sin variación a lo largo del tiempo, con lo que, al no estar sustentadas en pruebas contundentes, se convierten en fórmulas vacías. Una de ellas ha sido el pretendido título del libro («que pueda fazer *libro de buen amor* aqueste», 13c), que desde su ambigüedad parece apuntar más al «buen entendimiento» de la obra, a su intención didáctica, que a un título original expreso, que además no aparece recogido en ninguno de los tres manuscritos conservados. Otra es la que afecta a la propuesta de entender el libro como un *cancionero*, en primer lugar porque el término no es utilizado hasta el siglo xv por Santillana («e por los libros e *cancioneros* agenos, fize buscar e escrevir –por orden

<sup>2</sup> Refiriéndose a la irregularidad métrica practicada por el Arcipreste de Hita, señala P. Henríquez Ureña: «él es quien trae variedad y riqueza a nuestra versificación, tanto en los tipos de verso como en los de estrofa», en *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica, 1961, p. 40. En cuanto a la crítica a la edición de Corominas por su intento de regularizar la métrica del *Libro de Buen Amor*, véase el artículo de Martín de Riquer, «Ordenación de estrofas en el *Libro de Buen Amor*», en *BRAE*, 47 (1967), pp. 115-124.

segund que las yo fize— las que en este pequeño volumen vos enbió», tal como nos dice en el «Exordio» del *Proemio*), en donde se alude a una colección de canciones y poesías de diversos autores, y en segundo lugar, porque de las tres significaciones aplicadas al cancionero, antología colectiva, conjunto poético, vario y multiforme, perteneciente a un solo autor, y narración personal, básicamente amorosa, vigente a partir del *Canzoniere* de Petrarca, ninguna de ellas parece cumplirse en el *Libro de Buen Amor*, ya que lo que hallamos en esta obra, tanto en los poemas conservados como en los que se han perdido, no es una proyección secuencial de relaciones intertextuales, como sucede en el cancionero petrarquista, donde hay una voluntad de crear una obra orgánicamente unitaria, sino distintas composiciones métricas que expresan diversos estados de ánimo, lo que nos hace pensar que fueron compuestas en diferentes momentos. Esta autonomía de los fragmentos líricos, que pudieron ser compuestos de forma independiente y adaptados después a la historia autobiográfica, nos hace pensar más bien en una serie de bloques aislados, que no están subordinados a un diseño estructural previo, sino que actúan como comentarios del relato, en forma similar a los ejemplos y las fábulas, y cuya función principal consiste en servir de enlace entre los distintos episodios amorosos. Esta disposición por bloques, que se yuxtaponen y refuerzan mutuamente, se ve muy bien en los gozos de la Virgen, en las cantigas de serranas y en los cantares de escolares y de ciegos, que por pertenecer a un mismo género compositivo, el zéjel, la cantiga y el cantar, sirven para intensificar unos mismos sentimientos dentro de ese proceso de lo mundano a lo espiritual. El hecho de que tales cantares hayan sido compuestos con un propósito determinado, como se dice en la copla 1625a, da a entender que no son algo pegadizo ni se reducen a una simple «ocurrencia fortuita», sino que en algunos casos contribuyen a la cohesión estructural del conjunto, como sucede con los «Gozos de Santa María» al principio y al final del libro, con lo que esta inserción o ensamblaje en un conjunto más amplio revela ya una voluntad organizativa. Deducir de la condición miscelánea del libro una total carencia de unidad equivale a no tener en cuenta las distintas tradiciones con las que Juan Ruiz ha trabajado y, sobre todo, su capacidad para integrarlas en el proceso narrativo. Si algo nos enseña su escritura multiforme es la intertextualidad de sus transformaciones, acorde con la narración del proceso amoroso, en donde las experiencias de los diversos fragmentos líricos, que actúan como referencias a una totalidad más amplia, son las que van marcando la personalización poética<sup>3</sup>.

<sup>3</sup>Para una tipología de lo que debe ser un cancionero renacentista, formulada desde la comparación del *Canzoniere* de Petrarca con el de Garcilaso, véase el ensayo de A. Prieto, «El cancionero petrarquista

El siglo XII es una época de expansión y progreso en Europa. Dentro de él, el objetivo de la obra de arte es transgredir los límites que separan lo visible de lo invisible, por eso recurre a imágenes representativas, como la de la Virgen en su función de intermediaria entre Dios y el hombre, cuyo culto es difundido por San Bernardo. La imagen de la «Gloriosa» en Berceo y de «Santa María» en las cantigas de Alfonso el Sabio es ante todo una imagen humanizada, a través de la cual los pecadores suplican para alcanzar la unión entre la tierra y el cielo. Esta reconciliación entre los dos universos, que por analogía puede aplicarse a la relación entre lo mundano del *loco amor* y lo espiritual del *buen amor*, es la que lleva al Arcipreste a situarla al principio y al final de su obra, tal vez para asegurarse mejor el equilibrio de los materiales dispersos. De los siete «Gozos» mencionados sólo se conservan cuatro, dos al principio y dos al final, lo cual indica una voluntad de simetría estructural, y de los dos que aparecen al comienzo, orientados hacia la ascensión de María, destaca el segundo no sólo por su alejamiento de lo narrativo a favor de lo lírico, sino también por hacer de la encarnación, del descenso de Cristo en ayuda del hombre pecador, el núcleo de los gozos:

Virgen, del Çielo reina, e del mundo melezina, quiérasme oír, que de tus gozos aína escriva yo prosa digna por te servir.	33
--	----

Dezirte he tu alegría, rogándote toda vía, yo pecador, que a la grand culpa mía non pares mientes, María, mas al loor.	34
---	----

Tú siete gozos oviste: el primero, quando resçebiste salutación del ángel, quando oíste	35
--	----

---

de Garcilaso», en *Dicenda*, 3 (1984), pp. 97-115. Es también importante el artículo de F. Sevilla, «El cancionero de Juan Ruiz», que atiende sobre todo a la desarticulación compositiva del libro, si bien falta en él un análisis de los poemas. Dicho artículo apareció en la revista *Epos*, 4 (1988), pp. 163-182. Para una estudio de los cantares diseminados a lo largo del libro, tengo en cuenta el trabajo de F. Hanssen, *Estudios de métrica, gramática e historia literaria*, Santiago de Chile, Universidad, 1958.

«Ave, María»; conçeibiste  
Dios, salvaçión.

El segundo fue conplido                    36  
quando fue de ti nacido  
e sin dolor;  
de los ángeles servido,  
fue luego conocido  
por Salvador.

Fue el tu gozo terçero                    37  
quando vino el luzero  
a demostrar  
el camino verdadero  
a los reyes, compañero  
fue en guiar.

Fue tu quarta alegría                    38  
quando te dixo, María,  
el Gabriel  
que el tu fijo vevía  
e por señal te dezía  
que viera a él.

El quinto fue de grand dulçor:        39  
quando al tu fijo Señor  
viste sobir  
al çielo, a su Padre Mayor,  
e tu fincaste con amor  
de a él ir.

Non es el sexto de olvidar:            40  
los discípulos vino alunbrar  
con espanto;  
tú estavas en ese lugar,  
del çielo viste ý entrar  
Spirito Santo.

Este septeno non ha par:                41  
quando por ti quiso enbïar  
Dios tu padre,  
al çielo te fizo pujar,

con el te hizo assentar  
como a Madre.

Señora, óy al pecador,           42  
que tu hijo, el Salvador,  
    por nós diçió  
del çielo, en ti morador;  
el que pariste, blanca flor,  
    por nós murió.

Pecadores non aborrescas,       43  
pues por ellos ser merescas  
    Madre de Dios;  
ant'él connusco parescas,  
nuestras almas le ofrescas,  
    ruégal por nós.

La poesía mariana de los «Gozos» es de procedencia culta, pero destinada a un auditorio popular. Por lo que hay que hablar de una adaptación del lenguaje religioso latino a las modalidades expresivas de la lengua vernácula. Insertos en un contexto devocional, donde la plegaria aparece al principio y al final del poema, el autor participa a la vez como poeta y orante, con el objeto de hacer más creíble el misterio de la encarnación. A nivel fónico, conviene empezar fijándose en la forma métrica. Frente al primer «Gozo», que consta de un estribillo de dos rimas, con antecedentes en los himnos latinos («Ave, Virgo, Mater Christi»), y difundido por la balada europea o *rondeau-virelay*, el segundo consta de once estrofas de seis versos, de acuerdo con el esquema simétrico de la sextilla románica (*aab:aab*), siendo la alternancia entre los dos octosílabos y el tetrasílabo la que establece el juego entre la variación y la repetición. Desde el punto de vista morfológico, lo más destacado sin duda es la presencia de vocativos («María», «Señora», «Madre de Dios») y formas imperativas («quíérasme oír», «ruégal por nós»), cuyo lenguaje apelativo busca la complicidad del lector. Respecto a la sintaxis, al darse un sistema enumerativo fijo, el discurso se desplaza desde el pasado, en que se sitúa cada gozo, hasta el futuro de lo que está todavía por decir, de manera que ese discurso está investido por el deseo («pues por ellos ser *merescas*»). Mayor consideración merece la semántica del texto, no tanto por la reiteración de algunas fórmulas («blanca flor»), para expresar la pureza de la Virgen, o la relación de ésta con la luz («vino alunbrar»), frecuente en la liturgia antigua, cuanto por la encarnación del Salvador, vista aquí como descenso («por él

diçió»), lo cual nos lleva directamente a las palabras del credo de la Misa («Qui propter nos homines et propter nostram salutem *descendit* de coelis»), equiparando así el descenso con el ascenso, la encarnación con la salvación. A ello habría que añadir el acto religioso del servicio («por te servir»), que muestra una relación con el lenguaje feudal, de donde pasó a la sumisión vasallática del amor cortés. A primera vista, al sentirse condicionado por un género bastante codificado, parece que Juan Ruiz apenas lo alteró. Sin embargo, su discurso, esencialmente creador, no se limita aquí a repetir, glosar o comentar, sino que nos hace ir de lo trascendente a lo inmanente. Lo nuevo no está en lo que se dice, pues de la encarnación habían hablado otros muchos antes que él, sino en el acontecimiento de su retorno<sup>4</sup>.

A lo largo del *Libro de Buen Amor* Juan Ruiz se muestra como un clérigo que conoce todos los recursos de la retórica medieval, pero sin descuidar las aportaciones de la cultura popular. Esta simbiosis de formas cultas y populares se percibe en el episodio «De lo que contesçió al Arcipreste con Ferrand García, su mensajero», pues en él se vierte un contenido burlesco y de estilo rebuscado en el molde tradicional del zéjel:

Mis ojos non verán luz,                    115  
pues perdido he a Cruz.

Cruz cruzada, panadera,                    116  
tomé por entende[de]ra,  
tomé senda por carrera  
como [...] andaluz.

Cuidando que la avría,                    117  
díxielo a Ferrand García  
que troxiése la pleitesía  
e fuese pleités e duz.

Díxome qu.l plazía de grado,            118  
e fízose de la Cruz privado:  
a mí dio rumiar salvado,  
él comió el pan más duz.

<sup>4</sup> Respecto a una introducción histórico-doctrinal del culto mariano, remito al trabajo de H. Gaef, *María. La mariología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, Herder, 1968. En cuanto a la humanidad de la Virgen, difundida por San Bernardo, tengo en cuenta la monografía de G. Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense (El nacimiento del gótico)*, Madrid, Taurus, 1981. Sobre el análisis formal de los «Gozos», véase el amplio y documentado ensayo de M. Morreale, «Los gozos de la Virgen en el *Libro de Juan Ruiz*», dividido en dos partes, la primera (*RFE*, 63, 1983, pp. 223-290), y la segunda (*RFE*, 64, 1984, pp. 1-69).

Prometiól por mi consejo      119  
 trigo que tenía añejo  
 e presentól un conejo,  
 el traidor falso, marfuz.

¡Dios confunda mensajero      120  
 tan presto e tan ligero!  
 ¡Non medre Dios tal conejero  
 que la caça así aduz!

A pesar de la fuerte carga sexual, que no debe ir más allá del *engaño* en que transcurre el episodio amoroso, lo importante es que la subversión propia de la parodia, tanto textual como semántica, sirve para alterar el sentido del texto, pues al presentar lo serio como festivo, al adaptar lo sublime de la procesión litúrgica del Viernes Santo a lo trivial del repertorio cazurro, lo que se produce es una transformación del sentido, mediante la cual el Arcipreste nos ofrece su propio punto de vista. Si tenemos en cuenta que el cantar popular se propone como comentario de una aventura amorosa que ha terminado en fracaso, es lógico pensar que la sátira burlesca encierra una intención moral («si de tan grand escarnio yo non trobase burla», 114b), habitual en todo el libro, pues sin la experiencia del fracaso no podría darse la posterior conquista de doña Endrina. Esa es la razón por la cual todo el episodio abunda en palabras o frases de doble sentido, sobre todo el sintagma «Cruz cruzada», que alude tanto al nombre de la mujer como a la cruz de Cristo («Quando la Cruz veía, yo siempre me omillava», 121a), cuya función lúdica revela, bajo las insinuaciones eróticas, lecciones de sabiduría práctica, según vemos en el refrán «tomé senda por carrera» (116c), que ya aparece en el *Libro de los ejemplos* y que el Arcipreste volverá a utilizar al referirse a los nombres de la alcahueta («non tomes el sendero e dexes la carrera», 920a), dando a entender las funestas consecuencias que se derivan de una elección engañosa. Porque todo el episodio, no lo olvidemos, está basado en el engaño. Términos como «marfuz», que alude al nombre de la zorra (332b, 1437a), «compañero de cucaña», donde el juego popular se transfiere al compañero de picardías, y «magadaña», que muestra lo ridículo mediante la simulación del espantapájaros, al potenciarse mutuamente dentro de un mismo campo semántico, hacen que la aventura amorosa adquiera la dimensión de lo grotesco. Así pues, la aventura de la panadera Cruz, que se une por el fracaso a las aventuras de la dueña de buen seso y la dueña de buen linaje, no es un episodio marginal y aislado dentro del conjunto, como pudiera parecer por la forma métrica elegida, sino que su tono burlón y paródico, al anticipar la pelea



del Arcipreste con don Amor («pensando en mi aventura, sañudo e non con vino», 181b), tiene que ver con uno de los significados más persistentes en el libro, el engaño a los ojos, las falsas apariencias, puesto que, en la lucha entre un protagonista fracasado y el Amor que le aconseja, aquél sale fortalecido y consigue el triunfo que se proponía. De esta manera, todo el episodio se revela como una prueba que el amante tiene que pasar, como un juego en donde lo primario es la transformación de lo solemne en festivo, según se muestra en el estribillo generador del poema, donde la pérdida, como sucede en todo proceso amoroso, es la que suscita el deseo de posesión<sup>5</sup>.

En los relatos medievales, toda peregrinación constituye una prueba. Ya el *Liber Sancti Jacobi* alude a las dificultades de la peregrinación, a las mujeres salvajes que no dejaban pasar a los viajeros y a la cuantía del pago que éstos debían satisfacer («Cum non debeant rite accipere tributum nisi a mercatoribus, tantum a peregrinis et ab ómnibus transeuntior unimos uel sex, octo uel duodecim, duplum scilicet, capiunt», VII). Todo el viaje del Arcipreste por la sierra se basa en la inversión paródica, ya que no sólo se burla de la santidad de la peregrinación, encaminada a la penitencia, sino también de la bucólica clásica, recogida por la *pastourelle* provenzal. Esta doble parodia, dirigida a un público amplio, está ya presente al empezar la narración («fui a provar la sierra e fiz loca demanda», 950b), con lo que el viaje sin sentido, en cuanto se aparta del «buen amor», marca desde el principio la composición de los cuatro episodios amorosos, en las que la alternancia de lo narrativo (cuaderna vía) y lo lírico (cántica), de verso recitado y verso cantado, sirve para crear un lenguaje vivo, flexible, donde los elementos retóricos se subordinan a los musicales. En la segunda de las cuatro serranas, tras la relación sexual de la primera («creet que fiz buen barato», 971g), la transformación métrica de lo narrado permite, con su abreviación, un juego artístico, que implica un cierto distanciamiento, a través del cual el oyente va pasando, sin apenas darse cuenta, del texto objetivo al subjetivo o recreado:

Sienpre se me verná emiente 987  
d'esta serrana valiente,  
Gadea de Riofrío.

<sup>5</sup> Hay una serie de géneros menores, como el «cantar de escolares», de «ciegos» y la «troba cazurra», que suelen englobarse bajo el módulo general de la poesía juglaresca y cuyos rasgos formales no se han especificado suficientemente. En este sentido, véase el artículo de J. Cano Ballesta, «Los cantares caçurros como género juglaresco», en *La juglaresca*, ed. de M. Criado de Val, Madrid, EDI, 1986, pp. 327-335. En cuanto a la burla eclesiástica del episodio amoroso, señala J. Bueno: «la trova cazurra consiste, pues, básicamente en la parodia de las ceremonias litúrgicas de la adoración de la Cruz el Viernes Santo, aplicada a la conquista amorosa de la panadera Cruz», en *La sotana de Juan Ruiz: elementos eclesiásticos en el «Libro de buen amor»*, York, South Carolina, Spanish Literatura Publications Company, 1983, p. 60.

A la fuera d'esta aldea, 988  
la que aquí he nonbrado,  
encontréme con Gadea,  
vacas guarda en el prado;  
yo.l dixé: «¡En buena ora sea  
de vós, cuerpo tan guisado!  
Ella me respuso: «¡Ea!  
¿La carrera as errado  
e andas como radio?»

«Radio ando, serrana, 989  
en esta grand espesura;  
a las vezes omne gana  
o pierde por aventura;  
mas quanto esta mañana,  
del camino non he cura,  
pues vos yo tengo, hermana,  
aquí en esta verdura,  
ribera de aqueste río».

Ríome como respuso 990  
la serrana tan sañuda;  
descendió la cuesta ayuso,  
como era atrevida;  
dixo: «¿Non sabes el uso  
cómo.s doma la res muda?  
Quiçá el pecado te puso  
esa lengua tan aguda.  
¡Si la cayada te enbió...!»

Enbióme la cayada 991  
aquí, tras el pestorejo,  
fizome ir la cuestalada,  
derríbome en el vallejo;  
dixo la endiablada:  
«Así api[o]lan el conejo;  
sobart'é», diz, «el alvarda  
si non te partes del trebejo:  
¡liévate, vete, sandío!»

Hospedóme e diome vianda 992  
mas escotar me la fizó;  
porque non fiz quanto manda,

diz: «¡Roin, gaho, envernizo!  
 ¡Cómo fiz loca demanda  
 en dexar por ti el vaquerizo!  
 Yo.t mostraré, si non ablandas,  
 como se pella el erizo  
 sin agua e sin roçío».

El viaje del Arcipreste por la sierra, a pesar de su localización geográfica, no es un viaje realista, sino simbólico. Desde el encuentro con la serrana («Gadea de Riofrío») hasta el rechazo («¡liévate, vete, sandío!»), pasando por el extravío en el bosque («en esta grand espessura»), asistimos a un ritual de iniciación, en el que el héroe ha de vencer múltiples obstáculos para acercarse a Dios mediante la intercesión de la Virgen María, por eso las aventuras en la sierra concluyen con las composiciones poéticas a «Santa María del Vado», con el regreso del «loco amor» al «buen amor», de lo sensual a lo espiritual («*torné* rogar a Dios que me non diesse a olvido», 1043d). Por otra parte, no hay que olvidar que las cuatro serranas se desarrollan dentro de un género ya consolidado, el de la pastorela, que ofrecía tres formas: la goliardesca, la provenzal y la galaico-portuguesa, cuya combinación se aprecia en la *Razón de amor*, compuesta en la primera mitad del siglo XIII por un escolar. En las serranas de Juan Ruiz se conservan los rasgos básicos del género, el encuentro, el diálogo y el desenlace o resolución, si bien el poeta castellano está más cerca del ambiente realista y satírico de la *pastorela* galaico-portuguesa que del refinamiento aristocrático de la *pastourelle* provenzal. Lo confirma no sólo el sometimiento del caballero a la pastora, que aquí se cambia por un clérigo, como en la poesía goliárdica, la sustitución del ambiente pastoril primaveral y el tono irónico, que a menudo delata el incumplimiento de la promesa, sino también la presencia de imágenes realistas y, sobre todo, la técnica de *leixapren*, propia de las cantigas de amigo, que sirve para enlazar las estrofas con el estribillo, dando al conjunto una fluidez musical. El hecho de que la última estrofa de la vuelta se repita al comienzo de la estrofa siguiente («e andas como *radio!*») / «*Radio* ando, serrana»; «¡Si la cayada te *enbío!*...!» / «*Enbío*me la cayada»), constituyendo un claro ejemplo de *coplas capfinidas*, revela el grado de conocimiento que el Arcipreste tenía de esta lírica, pues hasta el siglo XIII la mayor parte de la poesía peninsular se escribe en galaico-portugués. Al sustituir lo aristocrático por lo grotesco, lo que hace Juan Ruiz es parodiar los tópicos y la técnica del amor cortés, creando una especie de anti-modelo, reaccionar frente a un género convencional que había iniciado ya su declive<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Para una evolución del género, tengo en cuenta los estudios de Arlene T. Lesser, *La pastorela*

De las tres aventuras relacionadas con la muerte en el *Libro de Buen Amor*, la dueña guardada por su madre (c.943), doña Garoza (c.1506) y la vieja Trotaconventos (cs.1518-1519), es la pérdida de esta última la que inspira al Arcipreste un *planto*, género de amplia tradición en la literatura medieval y que, a nivel hispánico, contaba con los precedentes del *Cantar de Roncesvalles*, la leyenda de los *Infantes de Lara* y el *Duelo de la Virgen*, de Berceo, obra unida a la tradición de los *Planctus Mariae*, que se difundieron por el occidente cristiano a partir del siglo XII. El poema de Juan Ruiz es un *planto* escrito en torno a la ausencia, al vacío irreparable que ha dejado la desaparición de la medianera. Por eso, de las tres partes que lo componen, la lamentación (cs.1518-1520), la extensa invectiva contra la muerte (cs.1521-1575) y el epitafio (cs.1576-1578), interesa especialmente la segunda, no sólo porque su tono grave contrasta con el burlesco de las otras dos, sino también porque, en ella, la victoria de Cristo sobre la acción destructora de la muerte, tal como se presenta en las coplas 1556-1559, es al mismo tiempo un triunfo de la vida:

El señor que te fizo, tú a éste mateste,                    1556  
Ihesu Christo Dios e ome tú aquéste penaste:  
al que teme el çielo e la tierra, a éste  
tú le posiste miedo e tú lo demudaste.

El infierno lo teme e tú non lo temiste,                    1557  
temiste la su carne, grand miedo le posiste;  
la su humanitat por tu miedo fue triste,  
la deidat non te temió, entonçe non la viste.

No.l cataste ni.l viste, viote Él, bien te cató;            1558  
la su muerte muy cruel a ti mucho espantó;  
al infierno e a los suyos e a ti mal quebrantó:  
tú.l mataste una ora, Él por sienpre te mató.

Quando te quebrantó, entonçe lo conociste:            1559  
si ante lo espantaste, mayor miedo presiste,  
si tú a él penaste, mill tanto pena oviste;  
dionos vida moriendo al que tú muerte diste.

---

medieval hispánica. *Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970; y el de Nancy F. Marino, *La serranilla española: Notas para su estudio e interpretación*, Potomac, Maryland, Scripta Humanística, 1987. En cuanto a ensayos específicos sobre esta serrana, tengo en cuenta, entre otros, los de Anthony J. Cascardi, «*Leixa-pren* y el *Libro de buen amor*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31:1 (1982), pp. 97-105; Jenaro L. MacLennan, «Sobre los orígenes folklóricos de la Serrana Gadea de Riofrío», en *Vox Romanica*, 47 (1988), pp. 180-183; y W. Casillas, «El significado arquetípico de las serranas en el *Libro de Buen Amor*», en *La Corónica*, 27:1 (1998), pp. 61-98.

Dentro de un mundo cada vez más secularizado, lo individual adquiere unos contornos progresivamente nítidos. El funcionamiento casi exclusivo de las formas verbales del indefinido de segunda persona («grand miedo le *posiste*»), tiempo instantáneo y poético por excelencia, nos hace sentir aquí la muerte como personaje próximo, creando la ilusión de una acción representable. De este modo, la organización de un discurso articulado sobre la repetición de una palabra al principio y al final del poema, lo que en la antigua retórica se conoce como epanadiplosis («No.l *cataste* ni.l *viste*, *víote* Él, bien te *cató*»; «tú.l *mataste* una ora, Él por sienpre te *mató*»; «*dionos* vida moriendo al que tú muerte *diste*»), sirve para unir las distintas coplas en una actitud elegíaca mucho más personal e intensa que la de obras anteriores, debido a la estrecha relación afectiva del Arcipreste con la vieja alcahueta. Al cantar a *su* medianera, lo que hace Juan Ruiz es alejarse de la elegía heroica, sujeta a la representación de ideales y que estuvo vigente hasta el siglo XIX, y optar por la elegía privada, en la que se pone de relieve la lealtad al ser desaparecido («que *más leal* trotera nunca fue en memoria», 1571b). La inclinación hacia la muerte suele ser habitual en los seres dotados de avidez por la vida. Al complacerse en la victoria de Cristo sobre la muerte, es como si el Arcipreste fuese consciente de que la acción destructora de ésta es la que despierta el deseo de vivir con más fuerza, según revela la contradicción interna creada por el oxímoron («vida moriendo»). Más allá de la fórmula elegíaca, como el modelo de virtud o el elogio exagerado, la vieja Urraca aparece como un personaje concreto, pecadora como todos y leal como nadie. Es esta relación personal entre el poeta y la muerta, que viene subrayada lingüísticamente por la reunión de exclamaciones, interrogaciones, posesivos, dativos éticos y demostrativos en una misma estrofa («¡Ay, mi Trotaconventos, mi leal verdadera! / muchos te siguen biva; muerta, yazes señora. / ¿Adó te me han levado? Non sé cosa çertera: / nunca torna con nuevas quien anda esta carrera», c.1569), cuya función principal es particularizar la expresión, la que inserta el planto en un clima de inmediatez, de proximidad afectiva. Ante el efecto destructor de la muerte (cs.1546-1550), que acaba con todo lo bello, lo que hace el Arcipreste es apegarse a la vida, recordar a un ser que le había dado placer y alegría<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Refiriéndose a la lealtad como rasgo distintivo del planto, señala E. Camacho Guizado: «Pero lo que es verdaderamente extraordinario y desusado, sin precedentes, es la profesión u oficio de la vieja: su gran cualidad era la lealtad en la alcahuetería, en lo que no tenía par en el mundo: con este argumento, el Arcipreste da por seguro que Dios la llevará a la gloria eterna», en *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 108. A este estudio habría que añadir los ensayos de R. Lapesa, «El tema de la muerte en el *Libro de Buen Amor*», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 53-75; y W. Ross, «Nota sobre el sentido de la muerte en el *Libro de Buen Amor*», en *Actas* (1973), pp. 104-112.

El arte medieval, especialmente el gótico, tiende a ilustrar la irrupción de lo sobrenatural en este mundo, en la realidad concreta de cada día. Por eso, tanto en los *Loores de Nuestra Señora*, de Berceo, como en las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X, que giran en torno al culto mariano, donde hay una dependencia absoluta de los hombres respecto a la figura de la Virgen, pues ésta aparece como intermediaria entre lo humano y lo divino, constituyen una verdadera *poética de la encarnación*, en la que *visión* y *alabanza* tan sabiamente se entrelazan. Ya en el prólogo B de las *Cantigas*, donde Alfonso aparece como *trobador* de la Virgen, afirma su voluntad de «dizer loor» y de «mostrar los miragres que ela fez», lo cual revela la estructura de toda la colección, puesto que a la *visión* del milagro, narración más extensa, debe acompañar la petición de *alabanza* como agradecimiento de los dones recibidos. De las dos funciones, la del testigo directo y la del hombre suplicante, la segunda es la más lírica y también la que incorpora el Arcipreste en sus «Cánticas de loores». De las cuatro conservadas, es sin duda la tercera la que mejor expresa la confianza del poeta en la Virgen dentro de una situación adversa:

Quiero seguir	1678
a ti, flor de las flores,	
sienpre decir	
cantar de tus loores;	
non me partir	
de te servir,	
mejor de las mejores.	

Grand fiança	1679
he yo en ti, Señora;	
la mi esperanza,	
en ti es toda ora:	
de tribulança,	
sin tardanza,	
venme librar agora.	

Virgen muy santa,	1680
yo paso atribulado	
pena atanta	
con dolor atormentado;	
e me espanta	
coita atanta	
que veo, ¡mal pecado!	

Estrella del mar                    1681  
 puerto de folgura,  
 de dolor  
 conplido e de tristura  
 venme librar  
 e conortar,  
 Señora del altura.

Nunca falleçe                    1682  
 la tu merced conplida,  
 sienpre guarece  
 de coitas e da vida;  
 nunca peresçe  
 nin entristesçe  
 quien a ti non olvida.

Sufro grand mal                    1683  
 sin meresçer, a tuerto,  
 esquivo tal,  
 por que pienso ser muerto;  
 mas tú me val,  
 que non veo ál  
 que me saque a puerto.

Si a lo largo de las *Cantigas de Santa María* se deja ver con claridad la intervención del Rey Sabio como pecador ante la Virgen, lo cual hace de las *Cantigas* su obra más autorreferencial, algo similar sucede con las «Cánticas de loores» de Juan Ruiz, quien las concibe como prueba de su religiosidad y confirmación de su participación personal. La sumisión del hablante ante la Virgen que ama lealmente, visible a nivel lingüístico en el uso del lenguaje apelativo, sobre todo de vocativos («Señora», «Virgen muy santa») e imperativos («venme librar agora», «venme librar e conortar», «mas tú me val»), cuya expresión directa busca la complicidad del oyente; la aparición del superlativo hebraico («mejor de las mejores»), frecuente en la lírica marial («Rosa das rosas et fror das frores, / dona das donas, Señor das sennores», *Cantigas de Santa María*, X); las formas verbales en primera persona («Quiero seguir», «yo paso atribulado», «coita atanta que veo», «Sufro grand mal»), que revelan una angustiada petición de ayuda; la alternancia de pentasílabos y heptasílabos dentro de cada estrofa, que sirve para matizar la fluctuación entre el desbordamiento y la contención; la inclusión de expresiones coloquiales («toda ora», «¡mal pecado!», «a tuerto»), cuya expresividad

tiende a resaltar lo íntimo con que la realidad humana está tejida; y el símbolo de la vida como viaje, en donde la Virgen aparece como guía, de ahí las expresiones apositivas («Estrella del mar», «puerto de folgura», «Señora del altura»), que nos retrotraen al himno litúrgico del *Stella maris*, donde María aparece como garantía de salvación y en cuya invocación se condensa el núcleo significativo de la motivación lírica. Dado que la Virgen como madre socorre a los pecadores, exigiéndoles una devoción radical, lo que mueve aquí al hablante es su confianza en María («Grand *fiança* / he yo en ti»), su convencimiento de que intervenga cuando más se la necesite. Si María Rosa Lida consideraba este cantar como «la joya lírica mariana de Juan Ruiz», ello se debe al intento de éste por expresar una situación angustiosa mediante la personificación. Sólo así, apelando a la Virgen en medio de la tribulación, el poeta se vuelve más humano y entrañable, desplazándose su plegaria al acto mismo de cantar<sup>8</sup>.

La visión de la vida que nos ofrece Juan Ruiz no está en función de unos ideales superiores, como sucedía en la poesía de los trovadores, sino de un saber de experiencia acumulada sobre el hombre y su destino. Dado que el Arcipreste es consciente de que el hombre es libre para obrar bien o mal en la vida, todos sus esfuerzos se encaminan a la afirmación de nuestra individualidad, del mundo en el que habitualmente vive el hombre, que pertenece a la dimensión del sentir. Desde esa irreductible individualidad, cualquier fuerza superior que la razón ignora, trátase del destino ciego en la concepción clásica o de la Fortuna como ministro de la Providencia en la cristiana, marca la forma de actuar, porque es propio del hombre enfrentarse a lo desconocido. Precisamente, el tópico de las quejas a la Fortuna en el «Cantar a la Ventura», que va a ser frecuente en la poesía cancioneril del siglo xv, nos hace ver, en la relación equívoca entre el rechazo y la superación, el conflicto entre la posibilidad y la imposibilidad. Al no reconocer la aceptación de esa fuerza oscura, al luchar contra su dominio, lo que hace aquí el hablante es afirmarse en su voz, que nos habla desde la desesperación de una situación angustiosa y nos hace ir de lo contingente a lo esencial:

<sup>8</sup>En cuanto a la relación de este poema con la cantiga 10 de Alfonso el Sabio, que destaca dentro del conjunto por su especial diseño, tengo en cuenta la edición de L. Beltrán, *Las cantigas de loor de Alfonso el Sabio. Estudio y tradición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, pp. 22-28. Sobre la vida como viaje y el símbolo del mar, presente en multitud de obras medievales, remito al estudio de S. Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel, Edition Reinchenberger, 1997. Respecto a la alternancia métrica de pentasílabos y heptasílabos, que contribuye a la flexibilidad rítmica del poema y es preferible a la pretendida regularización del endecasílabo, verso ausente de los poemas líricos de Juan Ruiz, remito al ensayo de L. Céspedes Benítez, «Las composiciones líricas en el *Libro de buen amor*», en *Boletín de Filología*, Universidad de Chile, 23-24 (1972-1973), pp. 29-60.



Ventura astrosa,                   1685  
cruel, enojosa,  
captiva, mesquina,  
¿por qué eres sañosa,  
contra mí tan dapnosa  
e falsa vezina?

Non sé escrever,                   1686  
nin puedo dezir  
la coita estraña  
que me fazes sufrir,  
con deseo bevir  
en tormenta tamaña.

Fasta oy toda vía                   1687  
mantoviste porfia  
en me maltraer:  
faz ya cortesía  
e dame alegría,  
gasa[ja]do e plazer.

E si tú me tirares                   1688  
coita e pesares,  
e mi grand tribulança  
en goço tornares  
e bien ayudares  
farás buena estança.

Mas si tú porfias                   1689  
e non te desvías  
de mis penas crescer,  
ya las coitas mías  
en muy pocos días  
podrán fenesçer.

En su visión de la Fortuna, asociada al destino humano, el Arcipreste se halla más próximo a la concepción cristiana de la ayuda divina que a la fuerza ciega del paganismo. Lo había expresado Juan Ruiz en las reflexiones que hace don Melón después del primer encuentro con doña Endrina («Dios e el trabajo grande pueden los fados vençer», 692d), y lo vuelve a expresar en este breve poema, donde la queja («por qué eres sañosa, / contra mí tan dapnosa / e falsa vezina?») se transforma en petición de enamorado cortés («faz ya

cortesía / e dame alegría, / gasa[ja]do e plazer»), siendo esta metamorfosis la que marca la tonalidad de la composición. Dentro de un poema fuertemente pautado por los apoyos acentuales, recursos expresivos como la imprecación de la primera persona, que busca una personificación a través de la apóstrofe en vocativo; el valor determinativo de los adjetivos («Ventura *astro*sa», «falsa vezina», «coita *estraña*»), que subrayan una cualidad escogida por el hablante; la iteración sinonímica («gasa[ja]do e plazer», «coita e pesares»), que sirve para intensificar un mismo sentimiento; y la serie de términos pertenecientes al campo semántico de la aflicción («coita», «tribulança», «pesar», «pena», «tormenta»), más abundante que el referido al de la alegría, no hacen más que subrayar el problema del libre albedrío, al cual se había referido el Arcipreste con la historia del horóscopo del rey Alcaraz (cs.123-165), donde trata de integrar fe y astrología, problema que se presenta como un debate permanente desde Alfonso el Sabio hasta Calderón. La frase «buen esfuerzo vençe mala ventura» (160c), sentencia clásica muy utilizada en la literatura medieval para referirse a la superación de los males morales, revela que, aunque nada sabemos sobre nuestro destino, podemos cambiar el curso de los hados con el esfuerzo individual y la ayuda de Dios. En el fondo, la tácita comparación que aquí se establece entre este poema y la composición goliárdica «O fortuna / sicut luna», debido al ritmo marcado de ambos, nos inserta plenamente en el terreno de la conducta, pues la personificación de La Ventura, su representación a través de la Rueda mudable, sirve para que nos reconozcamos, no en la relación inmediata con el mundo, donde se dejan sentir sus efectos, sino en la demanda de lo imposible, en el misterio que responde a nuestra interrogación. Su realidad, su modo de ser, es la extrañeza de lo que es real<sup>9</sup>.

La literatura oral responde a un modelo de estructura abierta donde se mezclan diversas formas y géneros. Así, bajo la denominación de *cantar* cabían tanto los zéjeles, de contenido lírico, como los romances de ciegos, que eran a la vez cantados y recitados. Ligados al mundo de la «mendicidad poética», como ha señalado Menéndez Pelayo, los ciegos pidiendo ayuda a través del canto, lo mismo que los estudiantes necesitados, forman parte de

<sup>9</sup> El carácter arbitrario de la fortuna tiene mucho que ver con la visión del amor loco o mundano. Refiriéndose a ello, señala R. Arias: «Es la visión del mundo del amador loco, cuyos destinos no están presididos por Dios sino por los caprichos de la Fortuna, que no es ya la dispensadora –*ancilla*– de Dios, sino una fuerza autónoma», en *El concepto de destino en la literatura medieval española*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 272. Frente a una posición determinista de la Fortuna, que estuvo vigente en las controversias del siglo xv (Véase J. Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo xv*, Madrid, RAE, 1973), lo que defiende M. Morreale en su ensayo «El Cantar a la Ventura en el *Libro de buen amor*» (incluido en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Sæller*, Newark, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 127-149), es una personificación de la Fortuna, que está enraizada en la experiencia individual.

una tradición muy antigua, la cultura popular en la plaza pública, unida a la actividad juglaresca. Tal vez por eso, los dos cantares de ciegos se copian en el manuscrito *G* tras los dos de escolares, pues ambas composiciones, además de pertenecer al Arcipreste, según éste confiesa en la copla 1514, presentan rasgos de estilo semejante. Esta habla callejera de amplia aceptación popular, como pone de relieve la censura civil y eclesiástica, gira en torno a la musicalidad de la expresión verbal. Desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX, pasando por los *pliegos de cordel* de los Siglos de Oro, los ciegos aparecen como transmisores de cantares tradicionales, sobre todo de seguidillas y villancicos, en los que el didactismo va unido a la devoción. De esta fusión participan los dos cantares conservados, siendo tal vez el segundo el que mejor ilustra, desde el carácter tópico de la oración, un tipo de moral práctica, colectiva, en la que el triunfo dentro de una sociedad todavía jerarquizada empieza a depender del mérito personal:

Christianos, de Dios amigos,      1720  
 a estos çiegos mendigos,  
 con meajas o con bodigos  
 queretnos [ya] acorrer,  
 e querer por Dios fazer.

Si de vós non lo avemos,      1721  
 otro algo non tenemos  
 con que nos desayunar:  
 non lo podemos ganar  
 con estos cuerpos lazrados,  
 çiegos, pobres e cuitados.

Datnos de vuestra caridad      1722  
 e guárdevos la claridad  
 de los vuestros ojos Dios,  
 por quien lo fazedes vós,  
 gozo e plazer veades  
 de los fijos que mucho amades.

Nunca veades pesar,      1723  
 déxevoslos Dios criar  
 e se[e]r arçidianos:  
 sean ricos e sean sanos,  
 nos les dé Dios çeguedat,  
 guárdelos de pobredat.

- Déles mucho pan e vino            724  
que de[n] al pobre mesquino,  
déles algos e dineros  
que de[n] a pobres romeros,  
déles paños e vestidos  
que de[n] a çiegos tullidos.
- Las vuestras fijas amadas        1725  
veádeslas bien casadas  
con maridos cavalleros  
e con onrados pecheros,  
con mercadores corteses  
e con ricos burgueses.
- Los vuestros suegros e suegras, 1726  
los vuestros yernos e nueras,  
los bivos e los finados,  
de Dios sean perdonados;  
a vós dé buen garlardón  
e de los pecados perdón.
- El ángel esta ofrenda            1727  
en las sus manos la prenda.  
Señor, óy a pecadores  
por los nuestros bienhechores;  
Tú resçibe esta canción  
e oye esta nuestra oraçión,
- que nós, pobres, te rogamos        1728  
por quien nos dio qué comamos  
e por el que dar lo quiso;  
Dios, [que] por nós muerte priso,  
Vos dé santo Paraíso.  
Amén.

Desde los *Salmos*, la poesía tiene como finalidad transformar la experiencia religiosa en palabra. La equivalencia que aquí se establece entre canción y oración («Tú recibe esta *canción* / e oye nuestra *oraçión*»), dentro de la forma litánica a la que el poema se reduce, permite reconocer un discurso abierto, en el que nada impide añadir otras peticiones similares, preservando el estribillo y prolongando la letanía. Porque, frente al primer cantar, compuesto por sextillas regulares de rimas alternas (ababab),

el segundo lo está por una serie de versos pareados, que se abre y se cierra con un trístico monorrímo, cuya forma contiene en germen el motivo de la petición. El hecho de que el pareado que sigue al trístico inicial («queretnos [ya] acorrer, / e querer por Dios fazer») marque la distribución estrófica, sujeta al paralelismo, no hace más que poner de relieve que, si bien el empleo de idénticas fórmulas trae consigo una inevitable monotonía, la variedad se da, en este caso, a otro nivel, el semántico, puesto que dentro de la escala social, el antiguo mundo caballeresco es sustituido por el moderno ambiente burgués en el que vive el autor. Si los ciegos mendigos se dirigen a los «ricos burgueses» (c.1725), es porque éstos pertenecen a la categoría social que maneja el dinero (nótese la asociación de términos como *pecheros*, *mercadores* y *burgueses*, que pertenecen a un mismo campo semántico), y es la que puede satisfacer sus necesidades. Por eso, bajo el lenguaje apelativo de estas composiciones, visible en el uso de vocativos («Christianos», «Señor», «Dios») y formas verbales en imperativo («queretnos», «Datnos», «óy») y subjuntivo («sean», «veádeslas», «prenda»), esencialmente desiderativas, alguna de ellas intensificada anafóricamente («Déles»), sin duda lo más importante es la frecuencia de un estilo enumerativo, en el que dominan la construcción paralelística de las estrofas, que funde conceptos distintos mediante la regularidad métrica («a vos dé buen garlardón / e de los pecados perdón»), y las parejas de sinónimos («pan e vino», «algos e dineros», «paños e vestidos»), que imprimen al poema un ritmo binario. Con tal técnica acumulativa, de la que es máxima expresión el «garlardón» de la limosna, lo que logra el Arcipreste es aleccionarnos sobre la necesidad de ser caritativos para merecer la salvación («por quien lo fazedes vós»). De esta manera, la figura del ciego, tan presente en la iconografía medieval, aparece como símbolo del poder de la palabra para pasar al otro mundo, para entrar en el Paraíso<sup>10</sup>.

La voluntad de sistematización, propia del siglo XIII, halla su reflejo en la *Summa*, lo mismo que la relación entre la persona y el grupo, característica del siglo XV, se manifiesta en la pluralidad de los *Cancioneros*, que responden al deseo de articular distintas voces individuales. Entre ambos extremos, la *Divina Comedia* de Dante, que es una verdadera *summa* poética,

<sup>10</sup> La figura del ciego ha estado unida a la transmisión de los cantares tradicionales. Refiriéndose a su relación con los *pliegos de cordel* en nuestra historia literaria, señala J. Caro Baroja: «El ciego es el representante del *Verbo*, de la voz. Engañará el ciego rezador con sus oraciones y falsas manifestaciones de la piedad y el coplero con narraciones mentirosas: los dos viven de la palabra y el sonido», en *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988, p. 59. En cuanto a los «cantares de ciegos», véase el ensayo de G. García Gutiérrez, «El Libro de buen amor y Cantar de ciegos», en *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amescua*, ed. de Lillian Von der Walde, México, FCE, 1997, pp. 373-386.

y el *Cancionero de Baena*, que se presenta como una antología colectiva, está el *Libro de Buen Amor*, cuya organización fragmentaria responde más a la naturaleza miscelánea del estilo mudéjar. Sin embargo, estos fragmentos líricos, aunque compuestos en diversos momentos, no sólo cumplen una función didáctica, análoga a la de las fábulas o apólogos, sino que además reflejan distintos estados de ánimo, que pueden expresarse a través de diferentes formas métricas. La variedad de composiciones poéticas, las cantigas de loores marianos, la cántiga de serrana, los cantares de escolares y de ciegos, revelan una voluntad selectiva, fruto de un saber adquirido en el arte de trovar («E compóselo otrosí a dar algunos leçión e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere», señala el Arcipreste en el prólogo en prosa). En el fondo, lo que evidencia tal afirmación no es una desarticulación compositiva, incompatible con quien había cursado con provecho la retórica de la *Gaya Ciencia*, sino el intento del autor de dar a su obra una estructura libre de cualquier esquema, única e independiente, porque su dimensión humana, forjada en el ámbito de lo inmediato, es la dimensión de aquello que lo amplía más allá de sí mismo. Desde este punto de vista, el yo del poeta, que proyecta su personalidad sobre lo escrito, es un yo que se realiza ante nosotros. La variedad métrica de estas composiciones líricas responde a los tiempos de creación del poeta, a una alternancia de situaciones o estados de ánimo, sin que estos textos tengan que adaptarse a un cancionero previamente diseñado, pues ni ésta fue la intención de Juan Ruiz, la de construir un cancionero en torno a un relato amoroso, ni escribió sus poemas para ser recopilados en una segunda redacción, aunque cabe la posibilidad de que el Arcipreste conociese algunas obras que le inspirasen la reunión de sus poemas en una obra articulada narrativamente. En todo caso, el cruce de lírica y narración en el Libro del Arcipreste, práctica que no era desconocida antes de él, revela una metamorfosis permanente, sobre todo en la combinación de elementos cultos y populares, esencialmente ligada al género lírico<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Una de las principales aportaciones de España a la cultura europea fue precisamente la del mudejarismo, admitida en la arquitectura, pero no en el terreno ideológico ni literario. Como visión de conjunto, remito al estudio de F. Fernández y González, *Estado social y político de los mudéjares de Castilla*, Madrid, Hiparión, 1985. En cuanto al aspecto literario, siguiendo la línea de Américo Castro, puede tenerse en cuenta el ensayo de J. Goytisoló, «Medievalismo y modernidad, el Arcipreste de Hita y nosotros», en *Contracorrientes*, Barcelona, Montesinos, 1985, pp. 14-21. Sobre la posibilidad de reunir los poemas en una obra articulada narrativamente, hecho que también se da en el *Roman de Fauvel*, obra compuesta por Gervais de Bus hacia 1134, tengo en cuenta el artículo de M. Barra Jover, «El Libro de Buen Amor como cancionero», en *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 159-164.

El hecho de que Juan Ruiz haya dejado su obra abierta («en con tanto faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré», 1626cd), lo cual no era muy frecuente en la época, de ahí su originalidad, ha generado problemas de transmisión textual, que afectan tanto a las posibles redacciones como a la pluralidad de sentidos. A falta de una edición y análisis exhaustivos de todas las composiciones líricas que aparecen diseminadas a lo largo del *Libro de Buen Amor*, trabajo que rebasa ampliamente las pretensiones de este ensayo, conviene dejar claro que, de los textos aquí seleccionados y analizados, se deduce que tales poemas no son algo añadido, sino que cumplen una función específica: la de servir de glosa o comentario dentro del relato en el que se integran. Si en la composición de la obra el epílogo repite lo expuesto en los prólogos y los «Gozos de Santa María» del comienzo se corresponden simétricamente con los del final, es difícil pensar que los fragmentos líricos insertados en la historia amorosa, tanto los que aparecen como los que se mencionan y no fueron incluidos, no tengan nada que ver con lo que nos cuenta el autor, puesto que los poemas conservados están escritos en primera persona, es decir, referidos a la historia del protagonista, y además pertenecen a géneros literarios muy difundidos en la tradición medieval, como el zéjel o el planto, y conocidos sin duda por Juan Ruiz. A excepción del episodio de doña Endrina, donde no hay una mención explícita de cantares, si bien la recreación artística va en contra de la simple paráfrasis del *Pamphilus de amore*, en el resto de los episodios narración y cantiga forman una completa unidad. Tomemos como ejemplo las «cánticas de serrana», compuestas para ofrecer canciones sobre sucesos que le han ocurrido al narrador y en las que no se puede separar el texto narrativo del lírico. El distanciamiento que se establece entre la narración objetiva y el cantar subjetivo sirve para presentar la aventura de otra manera, para hacerla variar ante nuestros ojos. En la cuarta aventura de la sierra, la del encuentro del protagonista narrador con la serrana monstruosa Alda, la transformación completa de la estructura narrativa, pues los 9 versos del texto objetivo ocupan 104 en el lírico, lo que persigue, a través de sucesivas variaciones, es ir más allá de lo heredado, desplazarse del encuentro a la salvación, según anticipa «levóme a la Tablada» (1009d). Tal vez esta habilidad del juego artístico para combinar elementos diversos, que permite el paso de una estructura textual a otra, es el que subyace en el conocido estribillo («Encima del puerto / vide una serrana, / sin duda es galana»), recogido más tarde en el *Cancionero de galanes*, donde «Encima del puerto» alude al encuentro del Arcipreste con la serrana, prueba no sólo de la pervivencia del género, sino también de la integración entre lo lírico y lo

narrativo. En el fondo, la preferencia de Juan Ruiz por insertar cantares en sus narraciones amorosas no hace más que confirmar el doble principio medieval de la variedad dentro de la unidad<sup>12</sup>.

Recibido: 20/05/2011

Aceptado: 15/07/2011



RESUMEN: La poesía lírica, en cuanto experiencia límite, permite la transformación de lo dual en una construcción unitaria, recuperando así su poder de dicción originario. Durante la Edad Media, los poemas se leían en voz alta, pues la lectura ayudaba a los oyentes a estar vivos, a sentir la plenitud de otra época en el hábito de la memoria. A diferencia de la organización unitaria de los cancioneros, lo que hallamos en el *Libro de Buen Amor*, es una yuxtaposición de diversos poemas, que forma parte de una estructura coral. Dicha variedad corresponde a diferentes estados de ánimo, que nos hacen pensar que fueron compuestos en distintos momentos.

ABSTRACT: Lyric poetry, in so far as it is an experience at the limits, allows the transformation of what is dual into a unitary structure, thus retrieving its original power of diction. In the Middle Ages, poems were read aloud and this reading helped the listeners to be alive and to feel in full the sensations of another era through the habit of memorizing. Far from being a mere addon, outside the work's pattern of organization, the lyric poems that have been preserved in the *Libro de Buen Amor* form a part of its core structure. Their variety corresponds to differing states of mind, which suggests that they were composed at different points in time.

PALABRAS CLAVE: Audición. Oralidad. Memoria. Variedad.

KEY WORDS: Hearing. Orality. Memory. Variety.

---

<sup>12</sup> Refiriéndose a la particular organización de la obra, en la que las composiciones líricas sirven de enlace con los episodios narrados, señala L. Beltrán: «Las junturas están ahí, sin embargo, y creo pueden ser señaladas, así como las distancias que dentro de las holguras que el autor les ha otorgado puede recorrer cada una de las piezas ensambladas, no consideradas éstas nunca por sí solas sino en relación con todas las demás», en *Razones de buen amor: oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1977, p. 23. En cuanto a la transformación del texto objetivo en subjetivo en las «cánticas de serranas», remito al estudio de J.I. Ferreras, *Las estructuras narrativas del Libro de Buen Amor*, Madrid, Endimión, 1999, pp. 154-171.