

Las composiciones líricas en el "Libro de Buen Amor"

Irma Céspedes B.

INTRODUCCIÓN

0. Aunque algunos de los conceptos que a continuación exponremos nos merecen alguna reserva, consideramos que son válidos metodológicamente para los objetivos del presente trabajo, a la vez que son conceptos conocidos y manejados por la mayoría de los críticos, lo que hace innecesario extenderse sobre ellos. Nos limitaremos a enunciarlos y a formular esquemáticamente algunos alcances y observaciones que los complementan.

0.1. Nos ha parecido interesante acercarnos a las composiciones que se ajustan a las exigencias de la lírica medieval castellana contenida en el *Libro de Buen Amor*, como un modo de penetrar en la riqueza y complejidad de la creación literaria del arcipreste.

0.2. Al abocarnos a la delimitación de nuestro tema, se nos plantea un problema de género literario no suficientemente definido. Se habla de poesía lírica medieval, pero muchas veces no se considera que los conceptos acuñados para enfocar el problema de la lírica en nuestros días y que corresponden al estadio actual de la evolución de lo lírico, no son válidos ni aplicables a las composiciones medievales. Así, por ejemplo, no nos resulta suficientemente claro, aplicando nuestros actuales conceptos, el porqué una composición tan marcada por el temple de ánimo del hablante como el *Planto* por la muerte de la Trotaconventos no se la considere entre las composiciones líricas, sino dentro del contexto narrativo¹. No es el momento de estudiar el problema: nos limitamos a señalarlo para explicar que el objeto de nuestro estudio lo constituyen aquellas composiciones que tradicional-

¹Vd.: Hans Robert Haus: "Littérature médiévale et théorie des genres" en *Poétique*, Revue de théorie et d'analyse littéraires N° 1, Paris, 1970, pp. 79. a 101.

mente se han llamado líricas, atendiendo principalmente a su metro y a su modo de comunicación: composiciones destinadas al canto, no a la recitación².

0.3. ¿Cuál es el sentido de esta lírica intercalada? No podemos creer ingenuamente que su única función sea el dar muestras de la maestría del versificador que domina y crea muchas variedades de metros. María Rosa Lida señala cómo era propio de un arte híbrido hispanojudío el oponer a la narración la lírica.

0.3.1. Aparentemente la lírica se nos puede ofrecer como una manifestación más de la yuxtaposición evidente en todo el libro. Pero tenemos conciencia de que la yuxtaposición no es la única ley estructural de la obra³, ni siquiera la más importante.

0.3.2. También está palmaria esa agrupación en torno a núcleos que señalara Menéndez Pidal⁴ y que es un intento de composición que podríamos llamar radial en el sentido de que hay centros hacia los cuales convergen determinados episodios, al modo como se compone el espacio en los vitrales góticos. En la creación literaria estos centros son formantes, verdaderos motores e impulsores de lo narrado.

0.3.2.1. Uno de esos centros es el *hacer individual* —plano natural— que va desde el nacer y las condiciones en que se nace (ver coplas 123 ss) hasta el morir —*como es natural cosa el nacer e el morir* (943 a) dice el propio arcipreste— presentado a través del deterioro de la salud y enfermedades del narrador o de sus allegados (943, 944, 1506, 1507, 1518 ss) y tránsitos individuales que culminan en la execración de la muerte y la superación intelectual y teológica que representa el *planto* por la Trotaconventos (1520 a 1578).

0.3.2.2. El otro núcleo es el *hacer cristiano* —plano sobrenatural, religioso— que implica un sermón y un *modu vivendi* que debe ser enseñado y motiva, por una parte, las reflexiones moralizadoras, siempre presentes y, por otra, la necesidad de superar la contradicción entre el hacer real y lo que debiera hacerse; el arcipreste es consciente de

²Cf.: Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares*. Aspectos de la historia literaria y cultural de España, 2ª ed., Espasa Calpe Argentina, B. Aires, 1944, p. 162: "... lírica esto es, ... composiciones propias para ser cantadas sueltas"; cf. asimismo la edición del *Libro de Buen Amor* de Joan Corominas, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1967 que en su prólogo nos habla de "cantigas en metros líricos" (p. 63).

³Para ello habría bastado una estructuración similar a la de otras obras medievales: *Milagros de Nuestra Señora*, *Conde Lucanor*, etc. Al respecto, vd. Gariano "Aspectos estructurales de los *Milagros de Berceo*", en *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Ed. Alcalá, Madrid, 1968. pp. 65 a 88.

⁴Menéndez Pidal: *Poesía Juglaresca y Juglares*, pp. 158 ss.

esa contradicción y nos advierte que lo que narra es la realidad *ca por todo el mundo se usa e se faz* (14 d)⁵.

0.3.3. Indudablemente, tal como lo señala D. María Rosa Lida, "lo que da unidad estructural al Libro es la personalidad de su autor que se expresa en forma autobiográfica"⁶; para la mentalidad medieval, el hacer humano se da en estos dos niveles: natural y divino o sobrenatural⁷. Esta concepción se materializa en el *Libro* en una estructura dinámica parangonable con la de las maqāmat hispanohebreas⁸.

0.3.4. Nos interesa estudiar el sentido que en esta estructura de lengua que es el *Libro de Buen Amor*, tiene la poesía lírica, porque creemos que no se la intercala casualmente, sino que obedece a una necesidad estructural, en función de una propaganda y difusión —justificándola— de una posición didácticomoral en evidente contradicción con las nuevas ideas propagadas no por creencias religiosas divergentes, sino por cambios fundamentales en la actitud del hombre frente a la vida y a la muerte⁹.

Para dar expresión a este intento de síntesis se utilizan las exigencias de la retórica medieval: de la popular, de la clerical y de la cortesana¹⁰. Así se intenta formalmente conciliar lo aparentemente inconciliable, como un modo de demostrar que también lo esencial puede y debe conformarse a las enseñanzas tradicionales por sobre toda disparidad o contradicción de una sociedad que no vive de acuerdo con la moral de la fe que profesa oficialmente; fe a la que el Arcipreste adhiere plenamente.

⁵El tiempo del hacer cristiano es cíclico, se da dentro de los marcos estrictos de la liturgia, marcado por sus Pascuas, especialmente por la mayor y su período de preparación, la Cuaresma, en tanto que el hacer individual se da en un tiempo que fluye, pasa, desemboca en la muerte que es puerta, paso a la vida eterna, verdadera realidad para el hombre.

⁶M. R. Lida: "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*" en *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, p. 17

⁷Lo que determina dos coordenadas temporales en las que también se reflejan las contradicciones medievales y que señalábamos en la nota anterior: tiempo en cuanto fluir de la vida humana personal, individual y ciclo reiterativo en lo institucional litúrgico.

⁸M. R. Lida. op. cit., p. 26.

⁹Situación tanto más triste cuanto que los principales "contaminados" son los clérigos a los que satiriza violentamente (vd. Guzmán, Jorge: *Una constante didáctico moral del Libro de Buen Amor*, México, 1963, p. 36).

¹⁰Para D. Ramón Menéndez Pidal el Arcipreste es un "autor vulgar y en él la originalidad y la vulgaridad no sólo son compatibles, sino esencialmente inseparables... Hay juglaría en el metro irregular del *Libro de Buen Amor*, exento de toda preocupación erudita de "sílabas cunctadas"; hay juglaría en los temas poéticos; en las serranillas, predilectas sin duda de los juglares que pasaban y repasaban los puertos de Segovia y Avila y la de Madrid y Toledo; hay juglaría en las oraciones,

La conciencia que tiene el arcipreste de esta contradicción se hace evidente en el contraste que se advierte entre la comicidad y frivolidad de las aventuras narradas que revelan el hacer individual y la interpretación didáctico-moralizadora que es constante contrapartida de ese hacer, producto de una elaboración intelectual inspirada por el Espíritu de Dios al hombre que sigue y practica la revelación, ideas que el arcipreste desarrolla ampliamente en su prólogo en prosa y en las primeras composiciones de su obra¹¹.

Se supera la contradicción con una interpretación ideológica: la debilidad humana arrastra al hombre al mal, pero la voluntad, afianzada en un claro conocimiento puede escoger la salvación¹².

0.4. Hemos señalado, siguiendo a M. R. Lida, la similitud en cuanto estructura del *Libro de Buen Amor* con las maqāmat hispanohebreas y con obras árabes. Tampoco ha faltado el crítico —desde Puymaigre— que insista en la influencia francesa en la obra; en lo que respecta a la lírica, a partir del descubrimiento de las jarchas por Stern, numerosos ensayos están llamando nuestra atención al desarrollo de este género durante la Edad Media¹³ y enfrentándonos con nuestros límites cultu-

loores y gozos de Santa María... (*Poesía Juglaresca y Juglares*, p. 159). Más adelante afirmará que "el *Buen Amor* es el monumento más grande que la poesía juglaresca produjo en la Edad Media (op. cit., p. 162). En realidad, por lo menos tres corrientes retóricas se cruzan e interfieren en la obra: la popular juglaresca que ha ido creando y perfeccionando una técnica que responde a una visión analítica y que intuye una ley de perspectiva a la que obedece el *Poema del Cid*; la escolar latinizante cuyos principios resume Vinsauf, propia del Mester de Clerecía y de la poesía erudita en general, y, por último, una retórica cortesana que concibe la creación poética no como un interpretar o descubrir la realidad en su verdadero sentido, sino en un "encubrirla con hermosa cobertura" según palabras del Marqués de Santillana en su Carta o Proemio al Condestable de Portugal.

¹¹Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, edición crítica de Joan Coromina, Gredos, Madrid, 1967, pp. 73 a 79. (Las citas de la obra remiten siempre a esta edición).

¹²Sólo así queda justificado el carácter didáctico del Libro. En relación con el didactismo, Jorge Guzmán, op. cit., p. 101, señala la existencia de un "doble aspecto —masculino, femenino— como polos de la intención moralizante de Juan Ruiz", lo que lo lleva a postular "por lo menos dos voces: una es la del narrador desvergonzado... otra es la propia de Juan Ruiz".

¹³Las jarchas, los cancioneros de poetas cortesanos de poetas satíricos y populares; temas y motivos como el amor cortesano, la retórica medieval, el simbolismo y la alegoría, estructura y análisis de las composiciones y otros temas son analizados, estudiados y antologados convenientemente en obras como las siguientes que citamos a modo de ejemplo, sin pretender agotar la bibliografía: Alonso D. "Cancioncillas de amigo mozárabes" en *Primavera temprana de la literatura europea*, Lírica, Epica, Novela, ed. Guadarrama, Madrid, 1961; Alonso y Blecua: *Antología de la poesía española, Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1964; Alvar, M.: *Las once cantigas de Juan Zorro*, Universidad de Granada, 1969; Arias, R.: *La poesía de los goliardos*, Ed. Gredos, Madrid, 1970; Asensio, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Ed. Gredos, Madrid, 1957; Báez, I.: *Lírica cortesana y lírica popular actual*. El Colegio de México, México, 1969; *Cancionero de Gallardo*,

rales al revelarnos la magnífica y bien integrada interinfluencia de culturas y religiones latina, árabe, hebrea, neorromances; las tradiciones culturales clásicas orientales, cristianas, judías se conjugan en las literaturas provenzales, bretonas, gallegas, con una tradición popular¹⁴ y configuran estas nuevas formas que constituyen la literatura medieval europea¹⁵.

0.4.1. Esta interrelación de culturas se refleja en todos los niveles de la creación literaria medieval, pero es especialmente perceptible en el plano métrico. Frente a la poesía popular, propia de juglares, surge una poesía culta que recoge la tradición y recursos juglarescos, pero también introduce innovaciones, las *silabas cunctadas*, por ejemplo.

¿Qué representa esta métrica clerical? Un intento de someter la inspiración espontánea popular a un metro y medida, a una norma. De allí que la cuaderna vía se postule como un *mester sin pecado*, es decir, un oficio que se somete a la ley y no se aparta de ella. Se intenta, mediante la educación del oído —que efectivamente se produce como

ed. de J. M. Azáceta, C.S.I.C., Madrid, 1962; Fernández Ramón: *Cancionero gallego del trovador Aryas Nuñez*, Rev. de Literatura, Tomo v Nº 10, 1-iv, 1954, pp. 219-250; Ferreira da Cunha, *O cancionero de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1956; Galiano, C.: *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales*, Ed. Alcalá, Madrid, 1968; Guarnier, L.: *Antología de poesía española medieval*, Iberia, Barcelona, 1966; Hart Th., *El desafío de las serranas, La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Revista de Occidente, Madrid, 1959, pp. 67-92; Lapesa: La lengua de la poesía lírica Macías hasta Villasandino, Rom. Ph. 6 (1952-1953), pp. 51-60; Lewis, C. S. *La alegoría del amor*. Estudios de la tradición medieval, Eudeba, B. Aires, 1969; Márquez Villanueva: *Investigaciones sobre Juan Alvarez Gato, Ancho IV*, B.R.A.E., Madrid, 1960. Menéndez Pidal, R.: *La primitiva lírica europea, estado actual del problema*, R. F. E., XLIII, 1960, pp. 279-354; H. M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1964; Pero Guillén de Segovia: *La Gaya Ciencia*, ed. de José Ma. Casas, C.S.I.C., Madrid, 1962; Peixoto da Fonseca: *Cantigas de Escarnio e Maldezir dos Trovadores Galego-Portugueses*, Livraria Classica Editora, Lisboa, 1961; Piccus, j.: *La Misa de amores de Juan de Dueñas* en Nueva Revista de Filología Hispánica xiv, 1960, pp. 322-325; Rincón, Edo. *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Alianza ed., Madrid, 1968; Rodríguez Morfiño: *Poesía y Cancioneros*, Madrid, 1968; Waddell, H.: *The wandering Scholars*, The life and art of the Lyric Poets of the Latin Middle Ages, Doubleday & Co., New York, 1961.

¹⁴A la lírica medieval española podemos hacer extensiva la afirmación de D. Alonso en relación con la tradición poética en la lírica moderna en la que no advierte "ningún rompimiento definitivo... cada grupo, cada generación trae elementos nuevos de modo que en cada escalón, la técnica y los temas se modifican bastante... pero siempre hay otros elementos que, transmitidos, aseguran la continuidad. Tanto en el siglo xx como en la Edad Media la poesía lírica y culta española se nutre siempre en la lírica popular". D. Alonso y J. M. Bleuca, *Antología...*, p. x.

¹⁵Recordemos que este problema ya se plantea en la corte de Alfonso x el Sabio quien reúne a trovadores gallegos y provenzales, sabios árabes, judíos e italianos, junista e historiadores castellanos. Alonso y Bleuca, op. cit., pp. xxxi y xxxii.

lo demuestra la regularización paulatina de la métrica juglaresca—, predicar y enseñar el sometimiento a reglas¹⁶.

En la sociedad medieval, el sacerdote es el depositario de la cultura¹⁷ y tal como lo señala Juan Ruiz lo es en lo que respecta al contenido dogmático teológico que transmite y a la forma en que ese contenido se entrega. Muchas veces, abocados a la tarea de evangelizar, los misioneros adoptan formas y símbolos del entorno cultural, despojándolos de su sentido primigenio y adaptándolos al mensaje evangélico. Es así como los propios clérigos incorporan cada vez con mayor fuerza el elemento popular en las composiciones religiosas y en las de divulgación¹⁸.

¹⁶De dónde derivan estas reglas? Otro punto en el que advertimos la confluencia de las distintas corrientes culturales medievales. La poesía litúrgica nos ha dejado claras evidencias de como se organizó y desarrolló la métrica culta. Karl Vossler (*Formas poéticas de los pueblos románicos*, Ed. Losada, B. Aires, 1960, p. 172 ss.) nos informa del desarrollo de algunas de estas composiciones de carácter ritual. Así, por ejemplo, los *himnos*, al parecer de origen oriental, se introdujeron en la liturgia cristiana en el siglo iv por influencia de San Ambrosio. Los más antiguos, junto con los Salmos se incorporaron a las oraciones que diariamente rezaban los clérigos en su Breviario, Los *himnos* tienen un origen erudito, aunque puedan adoptar formas populares. En el contenido se advierte "una tendencia dogmática o polémica. Servían para la educación del vulgo por lo que la Iglesia no podía dejar la poesía hímica de su mano para abandonarla completamente al pueblo" (op. cit., p. 174). Estas composiciones implican una nueva concepción métrica en relación con la poesía latina clásica, ya que estas formas métricas nacen en íntima relación con las antiguas melodías litúrgicas. "La forma estrófica de los himnos se allana ante todo a las formas estróficas del arte latino clásico. Los himnos son isostróficos y cada estrofa se cantaba sobre la misma melodía. La medida más frecuentemente empleada es el dímetro yámbico".

¹⁷Vd. Díaz-Plaja, *La poesía lírica española*, Ed. Labor, Barcelona 2ª ed., 1948, p. 32 ss.

¹⁸Surge así en la métrica hímica un sistema acentual y la rima. "Esta se presenta generalmente cruzada (abab), no en pares (aabb), lo cual es una nueva evidencia del carácter artístico que asumían los himnos" (Vossler, *op. cit.*, pp. 173 a 174). En la poesía erudita neolatina se advierte mejor que en la de origen popular, la vacilación métrica; al pasar del metro latino clásico en el que el verso "se estructuraba como una serie regulada de unidades de tiempo largas y breves" (Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 3ª ed., 1961, p. 104) a un sistema rítmico basado en una ordenación de las palabras "sin preocuparse de largas y breves, mediante una escansión numeral que se somete al juicio del oído tal como lo encontramos en los poetas del pueblo" (Vossler, *op. cit.*, p. 175). Según Meyer, una forma de canto coral, la secuencia contribuyó a afirmar y enriquecer el verso rítmico al permitir colocar sílabas a los variados adornos y modulaciones de algunas partes del servicio divino cantado. Para la sílaba final, por ejemplo, del Aleluya, abundaban las más variadas composiciones "obligándose a los monjes a entonar la vocal *a* en setenta sonidos diferentes" (*Ibidem*, p. 177). Mediante la adición de sílabas se facilitó a los monjes de mal oído el cantar estas difíciles melodías. A estas modulaciones y adornos se les llamó *secuencias* y se difundieron extraordinariamente por el mundo medieval (vd. Julio Bas: *Tratado de la forma musical*, 2ª ed., Ricordi americana, B. Aires, 1913, pp. 128 ss.).

0.4.2. Recordemos que las formas derivadas del canto litúrgico fueron difundidas y laicizadas por los goliardos¹⁹, que recogieron —como lo harán también los poetas cortesanos— las formas populares.

En *Poesía juglaresca y juglares*, don Ramón Menéndez Pidal se refiere a la diversidad de "metros líricos" del arcipreste que, en su opinión, reflejan, "la intención del autor" de dar muestras de rimas variadas; mas a pesar de esto advertimos en ellos un metro predominante llamado entonces estribote²⁰, era la forma más popular entre los juglares castellanos; "es el metro más usado en los cantos populares hasta en el siglo XVI"²¹.

¹⁹La poesía goliárdica alcanzó su mayor esplendor en los siglos XII y XIII, época de los *Carmina Burana*, la más famosa colección, aunque no sea la única. "Las colecciones conservadas que parecen ser los repertorios de los goliardos, constan de toda clase de composiciones lo mismo religiosas que profanas. El mismo autor podía escribir versos de profunda inspiración religiosa y sátiras crueles o composiciones de un realismo sorprendente" (Arias, *La poesía de los goliardos*, p. 8). Su métrica está más cerca de la clerical que de la propiamente popular. Sus temas son de gran riqueza y variedad, pero a diferencia de la inspiración clerical, culta y erudita, arrancan de la experiencia vital del hablante. Nos enfrenta con su dolor, con su rebeldía, con sus necesidades, muchas veces expuestas como un modo de pedir justicia. Los goliardos al parecer constituyeron un muy especial grupo de intelectuales medievales de los que "todo se confabula para ocultarnos el rostro... Se los trata de vagabundos, rufianes, juglares y bufones; se les tilda de gitanos, de seudoestudiantes... Hay quienes, por el contrario, ven en ellos una especie de "intelligentzia" urbana, un ambiente revolucionario abierto a todas las formas declaradas de oposición al feudalismo" (Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*, 2ª ed., Eudeba, B. Aires, 1971, p. 34). Entre ellos se desarrollaba "con complacencia la crítica a la sociedad establecida... Fueron representantes típicos de una época en que el crecimiento demográfico, el despertar del comercio, la construcción de ciudades hacía estallar las estructuras feudales y arrojaba a los caminos y reunía en sus encrucijadas —que eran las ciudades— a los desplazados, a los audaces, a los desgraciados. Los goliardos son frutos de la movilidad social característica del siglo XII. Para los espíritus tradicionales, aquellos fugitivos de las estructuras establecidas constituían el primer escándalo. El alto medioevo se había esforzado por ligar cada individuo a su sitio, a su tarea, a su orden, a su estado. Los goliardos son fugitivos, sin recursos, que en las escuelas urbanas integran grupos de estudiantes pobres que viven de lo que encuentran, se transforman en domésticos de sus condiscípulos ricos o echan mano de la mendicidad..." (*Ibidem*, p. 35).

²⁰*Op cit.*, p. 164.

²¹*Ibidem*, p. 165. La base del estribote es el zéjel, composición evidentemente de origen popular y juglaresco, aunque se difundió ampliamente tanto en la poesía de corte como en la popular (vd. Alonso y Bleuca, *Antología*, p. xxxiv ss). "Es probable que el predominio de la estrofa zejelesca en Castilla se deba al influjo de la juglaría morisca que no se hizo sentir en Galicia" (Menéndez Pidal, *Poesía árabe y poesía europea*, Espasa Calpe, Argentina, Buenos Aires, 3ª ed., 1946, p. 65). Lo define como un "trístico monorrímo con estribillo y, además (esto es lo esencial), con un cuarto verso de rima igual al estribillo, rima que se repite en el cuarto verso de todas las estrofas de la misma canción (*Ibidem*, p. 18). Julián Ribera, en su *Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública del día 26 de mayo de 1912*, nos ofrece una especie de reconstitución de lo que pudo

0.4.3. Indudablemente una de las características más notable y que se manifiesta en diferentes aspectos del *Libro* es la síntesis que se persigue constantemente. Es así como la obra por una parte aúna la concepción clerical de la vida con las nuevas concepciones y por otra sintetiza el saber medieval con un cuadro más o menos ajustado a la vida y costumbres de esa sociedad. Pero es sobre todo en la estructura del narrador donde advertimos la más notable síntesis, ya que sabe ser entretenido juglar, docto clérigo, audaz goliardo y, galante cortesano. No se puede decir de él que sea con exclusividad juglar, cortesano o goliardo²². En algunos momentos su inspiración puede acercarse a los temas y motivos goliardescos como el amor, el vino, el dinero, en función de una aparente crítica social, pero falta la dependencia de un mecenas que lo acoja y lo proteja, la comunicación tabernaria directa, la actitud de *carpe diem* característica de numerosas composiciones goliárdicas, y sobre todo el ataque a la estructura social vigente.

Como los juglares recoge temas, metros y formas populares, pero también como clérigo, consciente de su función de maestro, conoce y respeta la poesía culta latina, la himnica religiosa y la poesía cortesana le es igualmente familiar.

Curiosamente el arcipreste insiste en dar a algunas de sus composiciones líricas un tono burlesco popular y hasta, en ocasiones, vulgar; tanto que necesita excusarse por insertarlos en su obra (coplas 947, 948), nos informa que existían cantos cazurros (947b), cantares serranos (996a), canticas de troalla (1021c), chançonetas (1021c), cantares de ciego (1513, 1514), etc., e incorpora a su obra algunos de estos tipos de composiciones. Asimismo intercala gozos y loores a María y si los primeros podrían engarzarse con la poesía popular, estos últimos pueden relacionarse con la poesía religiosa latina.

CANTIGAS PARA ESCOLARES, NOCHARNIEGOS Y PARA CIEGOS

1. Antes que rebelarse contra los sistemas vigentes, el arcipreste, intenta integrarlos y conciliarlos con las nuevas doctrinas antagónicas. Su actitud de resguardo de los valores tradicionales resalta justamente en las composiciones en que, por su espíritu más podrían acercarse a

haber sido una de estas escenas callejeras en las que el público intervenía a coro, repitiendo el estribillo una vez que escuchaba el verso denominado vuelta (cf. también *Poesía árabe...*, pp. 21 y 29) .

²²“El Arcipreste de Hita que “sabía los instrumentos e todas juglerías” no es propiamente un clérigo juglar ni un clérigo vagabundo, pues su arciprestazgo se opone a que lo consideramos tal; pero es por su espíritu uno de esos. Veremos como su inspiración es profundamente goliárdica y como su libro tiene muchos caracteres juglarescos. Además el Arcipreste escribió muchas cantigas para toda clase de juglares y en especial “para escolares que andan nocharniegos”, producción casi toda perdida, pero de la cual se nos conservan precisamente dos cantos de escolar, que son simples peticiones de limosna” (M. Pidal, pp. 32 y 159 ss) .

las goliardescas: las compuestas para escolares nocharnegos y para ciegos.

1.1. Dos composiciones *De cómo los escolares demandan por Dios* (1650 a 1655 y 1656 a 1660) y dos *Cantares de ciego* (1710 a 1719 y 1720 a 1728)²³ constituyen sus cantos de pordioseros.

1.2. En estas composiciones se invoca el nombre de Dios para mover la caridad del oyente y solicitar dinero y otros dones que permitan la subsistencia. El *leitmotiv* de las composiciones es esta incitación a hacer limosna por amor a Dios.

1.2.1. El escolar se propone como intermediario entre Dios y el hombre (1631); con su palabra enseña que la limosna hecha por amor a Dios ayudará al hombre en el momento de su muerte (1652) y a la vez le significará disminución del castigo eterno en el juicio divino (1653). Basándose en las palabras evangélicas, Dios da ciento por uno, el escolar promete:

*Por una ración que m'dedes,
vos ciento de Dios tomedes, (1654ab)*

Termina esta composición recordando que el bien hacer nunca se pierde y puede salvar al hombre del infierno.

La segunda composición agrega una nota emotiva: su petición no se basa en argumentos teológicos, sino simplemente en el amor de Cristo que murió... *por ser nuestro Salvador* (1658ab). Por este amor de Cristo se solicita la limosna con la cual se puede lograr la salvación:

*e con esto escaparedes
del Infierno e du su tos (1660cd)*

1.2.2. Idéntica nota didáctico-religiosa y conocimiento teológico unidos a la vivencia del hambre y del sufrimiento, encontramos en los *Cantares de Ciego*. María Rosa Lida señala que parecería que en estas cantigas para ciegos, Juan Ruiz adopta de intento un tonillo humilde y avulgarado enteramente impersonal²⁴. En ellos se solicita la ayuda de los *varones buenos e onrados* (1710a) y se le ofrece la bendición del cielo, impetrada por las oraciones de los ciegos, a quien los estrene, es decir, les dé su primera limosna del día porque

*somos pobres e menguados,
avemoslo a demandar (1710ef)*

²³Los cantos de ciego sólo aparecen en el ms. G, a continuación de los de escolares. M. Rosa Lida y Corominas respetan esta ordenación, pero Ducamin los colocó al final de la obra en atención a que no figuran en el ms. S. Cf. edición *Libro de Buen Amor*, p. 606.

²⁴Nuevas notas..., p. 41.

Se invoca a la Virgen, (1712) a María Magdalena (1713), a San Julián (1714), a San Antonio (1715), a San Miguel (1717) y al Señor, *Dios, padre espiritual* (1715).

La segunda composición implica la expresión de buenos deseos para la familia del benefactor. Antes que una oración, es una bendición. No se limita a ofrecer la salvación eterna, sino que enumera bienes terrenos, solicitando a Dios que los otorgue a sus benefactores; especialmente imploran que se vean libres de ceguera (1715) y que puedan gozar de todos los bienes de este mundo: que sean ricos, sanos (1723d, 1724a). Para sus hijas les desean buenos matrimonios:

*Con maridos cavalleros
e con onrados pecheros,
con mercadores corteses
e con ricos burgalceses* (1725c-f) ²⁵.

1.3. Estas composiciones constituyen un muestrario de las múltiples posibilidades de desarrollo del tema de la mendicidad. La actitud de los escolares es intelectualizante. Su llamado se dirige a los oyentes directamente, pero no han sido ellos escogidos por Dios para servir de intermediarios: son ellos quienes han elegido un camino de estudio y pobreza y para seguirlo, solicitan la ayuda de su comunidad. Diferente es el contenido de los cantares de ciegos. Predomina un tono patético, afectivo que adquiere resonancias de letanías en la invocación de santos o en la enumeración de bienes.

Con meridiana claridad podemos comprobar que en estas cuatro composiciones no se intenta atacar las estructuras vigentes; por el contrario, advertimos un propósito de defender y mantener una mentalidad religiosa primitiva cuyos fundamentos se conocen a fondo, se respetan y se confía y espera que los demás también los respeten²⁶.

1.4. Estas composiciones muestran, a través de los motivos, temas y del temple de ánimo de los hablantes, cuán lejos se encuentra el arte del arcipreste de la creación goliardesca. De ninguna manera la obra literaria del arcipreste pretende subvertir el orden establecido; por el contrario, sus palabras son expresión de los valores que la clase dominante defiende y propugna. Estas composiciones, por ser interpre-

²⁵Vd. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 30: el papel que el ciego tiene en la sociedad española aparece bastante definido.

²⁶La mendicidad en España no es una vergüenza sino una institución tan fuerte que sus efectos y condiciones se proyectan hasta nuestros días (incluso en América, cp. Versos de Ciego de L. A. Heiremans) No se trata sólo del mendigar; está también contenido el hacerse pobre y despreciable por amor a Dios, al modo como se hizo pobre Francisco de Asís. Hay en la mendicidad española una suerte de señorío y dignidad que permiten al pordiosero elevar sus oraciones en pro del que se apiada de su mal, y defender su lugar en el mundo.

tadas en busca de una limosna que permita subsistir, constituyen un medio de comunicación valioso para difundir las motivaciones del público consumidor medieval. Al hombre del siglo xiv ya no lo mueven los valores cristianos de la caridad, el amor a Dios y al prójimo, ni tampoco los valores feudales ni el afán de servicio, ni el compromiso de lealtad o de sangre. Estas motivaciones han sido reemplazadas por valores materiales que se pueden contabilizar y acumular. Nos encontramos lejos del público que se reunía para escuchar las hazañas del héroe que sacrifica su hacer por Dios, el rey y la familia²⁷. La literatura no cumple una función de mitificadora del mundo ni de intérprete del fenómeno real: el canto del pordiosero abre ante el villano un mundo en el que lenta y subrepticamente se han introducido nuevas relaciones comerciales que no se critican ni se juzgan, sino que se presentan como propias motivaciones del hacer humano en el plano natural.

CANTIGAS PROFANAS

2. Existe también en el *Libro* una lírica profana en la que se cantan encuentros frustrados con villanas. En estas composiciones está ausente el carácter didáctico y el tono de impetración de los cantos anteriores. Prima una actitud de burla y un afán de ridiculizar al propio hablante.

2.1. Designaremos estas composiciones cazarrias con los nombres o con las denominaciones de las mujeres que en ellos participan: Cruz (115-120), las Serranas: la Chata (959 a 971), Gadea (987 a 992), Menga Lloriente (997 a 1005), Alda (1022 a 1042).

En estas composiciones no sólo está ausente el espíritu erudito, sino que se hace gala de conocer a fondo formas, usos y costumbres "villanos" lo que se manifiesta en el nivel métrico, en el uso lingüístico y en el plano temático.

2.2. Predominan las formas asimilables al zéjel²⁸; utilizado en las coplas *De como los escolares demandan por Dios* y en el primero de

²⁷Dice D. Ramón Menéndez Pidal que "la humorada del Arcipreste de Hita corresponde a un momento crítico de la Edad Media, cuando, frente al espíritu ascético de antes, surge, en vigorosa rebeldía, el espíritu mundano ("porque es humana cosa el pecar"). Expira entonces la época del arte docente, que tuvo su auge en el siglo XIII; todavía en el XIV produce una obra maestra con el *Lucanor* de D. Juan Manuel; pero, contemporáneo de este, Juan Ruiz abre ya una época nueva. El Arcipreste, conservando la forma cuentística de antes, pone en el fondo un signo negativo y escarnece el antiguo propósito doctrinal. Así el *Libro de Buen Amor* es la despedida burlesca de la época didáctica" (*Poesía árabe y Poesía europea*, p. 113).

²⁸Esta forma se caracteriza "por el uso de la lengua vulgar... y por su forma que constituía una novedad extraordinaria: una serie de trísticos monorrimos seguidos de un verso más cuya rima es igual a la de un *markaz* o estribillo inicial, *markaz* que da también el tema a desarrollar" (D. Alonso y Bleuca, *Antología*, p. XXXV).

los gozos marianos (20 a 32), se vuelve a emplear en la trova Cruz y en dos de las cuatro Cantigas de Serranas²⁹.

2.3. Frente a la poesía aristocrática de las *casidas* árabes, escrita en una lengua llena de artificios y dificultades, el zéjel se caracteriza por lo contrario: por el uso de la lengua vulgar, callejera (incluso con admisión de voces románicas)³⁰, observación enteramente válida para estas composiciones profanas aún en aquellas en las que no se utiliza

²⁹Son numerosas las variantes que permite la estrofa zejelesca: "Debemos tener en cuenta que desde muy temprano los poetas idearon variantes diversas, siempre conservando como carácter esencial una vuelta unisonante" (Menéndez Pidal, *Poesía árabe...*, p. 43) Anota por lo menos seis posibles variantes que pueden afectar al estribillo, a la vuelta o a la mudanza. En las coplas 20 a 32, Juan Ruiz modifica el estribillo y mantiene la estructura del trístico monorrimo (mudanza) y de la vuelta:

*O Maria
Luz del día
Tú me guía
Todavía²⁹*

Desde el punto de vista métrico, la segunda Cántica de Serrana se puede describir como constituida por seis estrofas de diferente estructura: la primera de tres versos octosílabos con el tercer verso libre, pero su terminación se repite en el verso final de las cinco estrofas siguientes que constan de nueve versos octosílabos con rima alternada o cruzada. Posible variante del zéjel en que se ha modificado el estribillo y en lugar del dístico monorrimo encontramos un trístico con rima aab. La rima correspondiente a este último verso la encontramos en el noveno lugar de la estrofa siguiente cuyos ocho versos anteriores llevan rima cruzada. Menéndez Pidal señala que "las mudanzas tienen rimas internas que a veces se dan también en el estribillo. Cito una canción piadosa del Ancipreste de Hita, con rima interna también en el estribillo:

*Los que la ley avemos
de su muerte debemos*

*de Cristo a guardar
dolernos e acordar.*

*Cuentan las profecias
primero Jeremías,
diz luego Isaias
la Virgen que sabemos
Los que la ley avemos*

*De lo que ovo a complir
como ovo de venir;
que lo avia de parir
Santa Maria estar,
de Cristus a guardar, etc.*

Se solía escribir cada hemistiquio como un verso corto, lo cual desfigura a la vista el trístico de la mudanza convirtiéndolo en una sextina (*Poesía árabe...*, p. 44). Las mudanzas podían tener más de tres versos: antes de 1091, en que fue destronado Motamid de Sevilla, Aben Labbana compuso en clogio de ese rey, un zéjel cuyas cinco estrofas tienen la mudanza de cuatro versos (op. cit., p. 45). Similar a estas variantes es la propuesta para la cuarta cántica de serrana (1022 a 1042) en la que el estribillo monorrimo consta de cuatro versos hexasílabos, en tanto que las mudanzas están formadas por cuatro versos con rima pareada.

³⁰D. Alonso y J. M. Blecua: *Antología*, p. xxv; Menéndez Pidal había señalado este carácter dialectal del habla de los zéjeles.

el zéjel. Corresponde al parecer al espíritu de las cazurrías³¹ que tanto atraen al narrador:

fize cantares cazurros,...
non fuyan dello las dueñas, ni me los tenga por lixo,
ca nunca los oyó dueña que dellos mucho non rixo

(917 b-d).

2.3.1. En la troba de Cruz, aparte de las referencias gastronómicas y de caza y de los juegos semánticos, aspectos que analizaremos más adelante, encontramos el empleo de algunos términos "viles et desapuestos" como *marfus*³², y el posible doble sentido señalado para expresiones como *cruzada conejero*, *compañón*, *adorava* por Leo Spitzer³³.

2.3.2. Más evidente es el empleo de un lenguaje popular y dialectal en las Cantigas de Serranas en las que se suele caracterizar a la villana por su modo de expresarse directa y groseramente, lejos del modo mesurado de las damas letradas que no dan respuestas directas, sino que saben responder con *fablas compuestas*, de *Ysopete sacadas* (96).

2.3.2.1. Se entabla con la Chata una especie de debate que gira en torno al peaje o portazgo que la serrana cobra antes de permitir el paso al caminante. El diálogo directo da a la composición un tono agil y dialectal. Las expresiones de la serrana son de muj.r fuerte, decidida, acostumbrada a defenderse y a valerse sola: *Hadeduro* (959e, 967e), *Alahé* (961c), sus juramentos: *Por el Padre verdadero* (963f) y su actuar plenamente conforme con ese hablar, permiten al hablante utilizar igualmente un nivel informal vulgar: *gaha royn e heda* (961b), *la Chata endiablada* (963a), *que Santillán la cofonda* (963b) *hascas que amenasava* (964c) hasta el picaresco verso final: *Creet que fiz buen barato* (971g) con el que alude a la lucha a que lo obliga la serrana³⁴.

³¹Según Menéndez Pidal, *cazurria* es toda gracia disparatada e inconveniente, sea pesada o chabacana, sea escabrosa o deshonesta. Las *Partidas* lo declaran: "Et las palabras que se dicen sobre razones feas y sin pro, que non son fermosas nin apuestas al que las fabla, nin otrosí al que las oye, non podric tomar buen castigo nin buen consejo, son además et llámanlas cazurras, porque son viles et desapuestas et non deben ser dichas ante homes buenos" *Poesía juglaresca...*, p. 179.

³²Cejador lo refiere al arábigo *marfud*, falaz, engañoso y cita Quijote I, 40; "No te fies de ningún moro porque son todos marfuces", observación que coincide con el significado y etimología señalados por el diccionario académico y el etimológico de Coroninas.

³³*Lingüística e Historia Literaria*, ed. Gredos, Madrid, 1951, p. 141, Nº 27.

³⁴Jorge Guzmán, siguiendo a Hart (*La alegoría en el Libro de Buen Amor*, Revista de Occidente, Madrid, 1959), interpreta estas aventuras en función de un contenido alegórico-religioso, y ve en ellas, la intención de dirigir la moralidad

Numerosos términos empleados por la serrana son propios del habla serranil como lo señala Corominas en sus notas: *escudero* (961c), invocación a San Julián (*Sant Illán*) (963b), *demostrar* (965b), *Alaúd* (9653), *enna* (968b).

2.3.2.2. Dos códigos lingüísticos se conjugan en la segunda cantiga: en las coplas 988 y 989, el habla del cortejante se ajusta, paródicamente, a los cánones cortesanos: alabanza a la perfección física de la dama. El saludo inicial:

*...en buen ora sea
de vos cuerpo tan guisado* (988ef).

y el requiebro posterior, con el reconocimiento de estar perdido, aunque

*dcl camino non he cura,
pues vos yo tengo, hermana,
aquí en esta verdura,
rribera de este río* (989fss).

no satisfacen a la muchacha cuya respuesta no corresponde a la norma cortesana aunque está en condiciones de comprender el doble sentido del habla galante. Su primera reacción de rechazo nos la da su interpretación:

*la carrera as errado,
e andas como radio* (988hi).

La insistencia del hablante en recurrir a la fórmula cortesana, provoca la cólera y el rechazo airado de la serrana que le reconviene justamente por la insolencia de su lengua:

*Quizá el diablo te puso
esa lengua tan aguda* (990gh).

2.1. Con respecto al nivel temático señalábamos que nos enfrentamos con composiciones que se refieren al encuentro con cinco mujeres de baja extracción social: una, la panadera, es conquista urbana; las otras, serranas y pastoras, experiencias rurales. Son composiciones paródicas y de escarnio en cuanto representan una burla de los usos y costumbres de la poesía cortesana. A diferencia de la auténtica literatura misógina,

hacia el propio clérigo, a quien se presenta la experiencia amorosa como poco deseable (cf. *Una constante didáctico-moral*, pp. 69 y 114).

la burla no va dirigida sólo contra la mujer, sino contra el propio hablante lírico.

2.4.1. La aventura con Fernán García y Cruz se construye sobre la base de un doble juego burlesco, muy del gusto de la época y que implica una alusión religiosa involucrada en la homonimia:

*Mis ojos no verán luz
pues perdido he a Cruz (115),*

nos dice el estribillo y empezamos a movernos en ese plano satírico: personal y religioso. Perder la Cruz significa perder la amada, pero también es perder la salvación. Así sus ojos no recibirán la luz del amor, ni la salvación eterna; el juego semántico, basado en la ambigüedad de la nominación de la ingrata, va más lejos aún: la Cruz es camino y esta mujer ha resultado no camino, sino cruce, desvío en el hacer amoroso del hablante: *tomé senda por carrera* (116c) en el fondo, tomó villana por dama; implica la diferencia que más tarde hará don Amor sobre la conveniencia de amar a damas y no a villanas:

*Si podieres, non quieras amar mujer villana
ca de amor non sabe: es como bausana (431cd).*

En consecuencia, Cruz es la senda que no conviene³⁵.

Al error cometido en la elección de la mujer, agrega otro que nuevamente implica cruce (Cruz cruzada) y desvío en el amor: el tercero que interviene en estos amores; se le solicita a un hombre que sea *pleités y duz*: negociador y guía en el hacer amoroso. Naturalmente que la conquista, pero no para su señor, sino para sí mismo. La relación amorosa no está interpretada como el servicio que presta el caballero a la dama, sino como una caza, no de cetrería, elegante, propia de nobles, sino una vulgar caza con perros que a través de las sendas del monte logran la presa. Y el perro elegido por el cazador resulta ser un conejero que devora la presa en lugar de traerla al amo. Desarrollo popular y festivo de la imagen ofrecida en senda y carrera en el cruce de esta Cruz cruzada.

Para acentuar su carácter popular aparece el término *panadera* que introduce otro juego de imágenes populares en relación con el amasijo: uno se come el pan más dulce, de mejor calidad, en tanto que el otro rumia el salvado. Ambos juegos se resuelven en la copla 119: el

³⁵Aclara el contenido social —no geográfico— de la distinción entre dueñas y villanas que no convienen para elegir como amadas, no por su rusticidad campesinas, sino por su condición social baja. Recordemos que Cruz es el segundo intento de conquista presentado en el *Libro*; el primero había sido el caso de una dama noble perdida por indiscreción de la tercera (77 a 104). En ambos casos se atribuye el fracaso a no haber consultado al Amor (426).

ingenuo hablante ha ofrecido trigo, pero es burlado con un conejo. A la ambivalencia satírico religiosa de Cruz se agregan el juego aliterativo —anagramas diría Saussure— *Cruz-cruzada*, *pleitesia-pleités*, *conejo-conejero*, *Duz-dis-duz*, la reiteración significativa de sinonimia y antonimia dada por sustantivos y verbos: *senda-carrera*, *rumiar-comer*, *salvado-pan*, *trigo-conejo*, *pleytés* y *duz-traydor falso*, *presto-ligero*, que en último término polarizan la aventura amorosa entre el hablante lírico y el mensajero Fernand García, juegos significativos integrados en imágenes populares que inscriben la relación en un clima popular y festivo.

Menéndez Pidal³⁶, citando a Abén Jaldún, observa que el zéjel se parece a la casida árabe clásica en ser una composición bimembre: "cuya primera parte estaba dedicada al amor y la segunda al elogio de algún personaje". Se da este bimembrismo en la composición: en la primera parte se nos habla de una elección y de un proceder amoroso erróneo; ambos, analizados humorísticamente, con arte y maestrías cazorrescas; lentamente la actitud del hablante se transforma y culmina con una fórmula de execración al mensajero que lo burló, una maldición o confusión que nos arranca bruscamente del clima popular y festivo para lanzarnos a la herida, al dolor vivo y presente del hablante, manteniendo siempre el juego irónico:

*¡Dios confonda mensajero
tan presto e tan ligero!
¡Non medre Dios concjero
que la caça assi aduz!* (120) .

2.4.2. Generalmente se tiende a afirmar que las cuatro cantigas de serrana son similares y que engarzan con un género muy difundido en la Edad Media: el de las serranillas y pastorelas; un análisis más a fondo muestra diferencias esenciales. Coinciden en el tema que es el encuentro de un galán —el hablante lírico— con una joven aldeana, pastora o serrana. M. R. Lida señala que estas mujeres constituyen las únicas "de quienes el poeta habla con despego, no son precisamente "amadas": ellas son las que imponen su amor al desvalido viajero con inversión del papel que es un recurso jocoso inmemorial"³⁷.

Según Jeanroy³⁸ el elemento esencial de la pastorela es un debate amoroso en el que la mujer tras escudarse en mil pretextos se rinde finalmente a las solicitudes del que la corteja. Estas composiciones tienen una extraordinaria difusión en la lírica cortesana y a través de

³⁶*Poesía árabe...*, p. 20.

³⁷*Ibidem*, p. 34.

³⁸*Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Etudes de Littérature Française et comparée suivies de textes inédits, 3^e. ed., Librairie Ancienne H. Champion, Paris, 1925, pp. 1-44) .

las épocas y lugares se destacan aspectos diversos. Las provenzales hacen hincapié en el debate a través del cual el caballero trata de convencer a la villana de que sólo padres nobles podían engendrar su donosura³⁹; en cambio, las serranillas gallegoportuguesas resaltan el encuentro mismo, a tal extremo que muchas veces el hablante se limita a transmitirnos la impresión que le causó divisar a la serrana. El texto goliardo que se inicia con el verso *Exiit diluculo*⁴⁰ enfoca el motivo del encuentro desde un ángulo diferente a los tradicionales y se asocia fácilmente con el desarrollo de las cantigas de Juan Ruiz y otras composiciones similares españolas en las que el hablante, extrañado en el mundo serrano, llega cansado, perdido a solicitar ayuda a la mujer⁴¹.

2.4.2.1. Los dos motivos que estructuran la primera cántica son el extrañamiento en el mundo y el encuentro. Ambos motivos no están vistos conforme la tónica cortesana, sino que rompen con esa tradición lírica al oponer al mundo pastoril ficticio, de evasión, una realidad distorsionada, caricaturizada. Esta actitud frente a los motivos condiciona las circunstancias tempoespaciales y a los personajes que intervienen en el encuentro.

En la Pastorela y en la Serranilla tradicional, el lugar configura un verdadero precedente del *locus amoenus*. En Juan Ruiz la descripción se ajusta a la verdad del paisaje de la sierra española: el lugar es de difícil acceso, sin amplitud para el ojo observador y con una belleza arisca, dura. Es el puerto de Malangosto (959b), angosto (959g), de pasada estrecha, apenas marcada por un sendero (959a), el día es frío: *fazie nieve, granizava*, (964a), el caminante aterido (966a) añora el hogar (964g).

Este extrañamiento en el mundo no viene a descubrir ni a conquistar. El encuentro con la serrana no conduce al amor sino primero al temor (966) y luego al uso: no conoce el camino ni las costumbres (960), aterido (970) y hambriento (967), el único sentimiento que despierta

³⁹Don Ramón Menéndez Pidal señala que entre las similitudes reconocidas por Jeanroy entre las canciones provenzales y las andaluzas está la narración de aventuras en las que el poeta tiene encuentros que lo ridiculizan: así sucede en composiciones de Guillermo de Aquitania y en zéjeles de Abén Guzmán y agrega que "esa burla de sí propio era tema favorito de los juglares" actitud que todavía es posible encontrarla en el siglo xiv "desarrollada por el Arcipreste de Hita" *Poesía árabe...*, pp. 55 s)

⁴⁰cf. Arias y Arias, *Poesía de los goliardos*, p. 184).

⁴¹Cp. con la siguiente serranilla de Escobar:

*Paséis ahora allá, serrana,
que no muera yo en esta montaña.
Paséisme ahora, allende el río
que estoy triste, malherido.
Paséisme ahora allende el río
que o muera yo en esta montaña*

en *Serranillas*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950 (2ª ed.), p. 75.

en él la serrana es el miedo (966). Frente al extraño se alza la mujer fuerte (967), de habla recia (964c), *gaha rroyn e heda* (951b) que puede enseñarle el camino, alimentarlo y protegerlo. No es ella la requerida, sino que es ella quien requiere al itinerante: primero regalos (965) con que pague su hospitalidad, luego satisfacciones para sus necesidades de hembra primitiva (971).

Permite, este primer encuentro, esbozar un cuadro de las costumbres de la vida y alimentación en la sierra. La Chata, satisfecha con las promesas de pago, lo lleva a su casa (967), donde arde un fuego de encina (968c) y le proporciona una alimentación primitiva, pero sana y completa: perdices, conejos, cabrito tierno (choto), truchas, pan mal amasado, manteca, queso, natas, leche y vino (968 y 969). Con el descanso, el calor y el alimento, el hablante recupera sus fuerzas ante la espera atenta de la serrana:

*Oteome la pastora,
Diz: "Ya compañón, agora..."
"¡Creo que vo entendiendo!" (970e-g)*

y le solicita la lucha final.

2.4.2.2. Diferente es el espíritu de la segunda cántica de serrana en la que no están como estructuradores los motivos del encuentro y del extraño en el mundo, sino el recuerdo de una serrana valiente, recuerdo que es compartido con nosotros. El estribillo sintetiza el contenido de la composición que explica la razón de tal recuerdo.

Nos sitúa en las afueras de una aldea, en un lugar de pastoreo, un prado. El hablante lírico, parodiando la norma cortesana, requiere de amores a la pastora. Enojada por su insolencia, la joven se defiende con su cayado y le da un golpe tan violento que lo arroja cuesta abajo. Lo hospeda en su casa, pero le obliga a hacer lo que ella desea. Este valor y esta decisión son los que recuerda el hablante. No es el encuentro mismo, sino el temple de la serrana lo que motiva la cantiga. Es una pastorela, en ella encontramos los motivos y temas tradicionales, incluso aparece un motivo propio de la pastorela portuguesa: la proposición del galán de hacerse pastor por amor a la muchacha, pero esa convivencia está destinada al fracaso, porque no hay igualdad de intereses y la composición concluye con el lamento de la joven que siente haber dejado a su igual, el vaquerillo (992f).

2.4.2.3. Aunque en opinión de Asencio⁴² el tema de la coquetería o del traje de la moza... es una peculiar convención literaria de la poesía cortesana, el arcipreste lo interpreta en la tercera cantica, como una ocasión propicia para dar a conocer algunas costumbres prematrimo-

⁴²*Poética y realidad en el Cancionero...*, p. 32.

niales⁴³. Ya no aparece un hablante que se identifica con un caminante medroso, sino que se trata de un hombre seguro de sí y de su saber serrano. Burlón y alegre, conoce los usos del lugar y recorre la sierra a guisa de buen conocedor (908), buscando con quien casarse. La serrana acoge de buen grado su proposición y solicita trajes y adornos de gran elegancia⁴⁴, un prendero que sea de bermejo paño

⁴³Según costumbres tradicionales, el novio debía adquirir el derecho sobre su novia por medio de las arras, especie de compra de la potestad sobre la mujer. El marido debía dotarla según su fortuna y condición. Es una costumbre gótica que perdura en España: "La mujer no llevaba dote al marido, este era quien le daba las arras que podían consistir en diferentes objetos según la riqueza del pretendiente: una yunta de bueyes, un caballo enjaezado, un escudo, la espada. Con estos regalos adquiría a la mujer y de ella recibía otros donativos consistentes en armas. Así se constituía el matrimonio: los objetos recibidos simbolizaban la parte que había de tomar la mujer en los peligros y trabajos del hombre". (Eduardo Pérez Puyol, *Historia de las instituciones sociales de la España goda*, 3 tomos, Valencia, 1896, tomo 1, p. 513). "De varios sabemos que dieron en arras a sus novias diversas villas o cortijos, viñas, pomares o molinos, diez parejas de bueyes, cincuenta vacas, una sarta de collar, dos anillos, etc. (Claudio Sánchez Albornoz, *España y el Islam*, ed Sudamericana, Buenos Aires, 1943, p. 115). En *La España del Cid* (Menéndez Pidal, 4ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 1947, Tomo II, p. 835) encontramos transcrita la carta de arras que el Cid otorgó a Ximena con motivo de su casamiento. Esta costumbre se conserva todavía en algunas regiones montañosas. Pereda ("De como se celebran todavía las bodas en cierta comarca montañesa anclada en un repliegue de lo más enriscado de la cordillera cantábrica" en *Homenaje a Menéndez y Pelayo* en el año 20 de su profesorado. Estudios de erudición española con un prólogo de Juan Valera, dos tomos, Madrid, 1899, Tomo II, p. 941) nos ofrece el relato de una ceremonia que todavía se celebra: "... los novios se arrodillan ante la madre del novio y le piden perdón. Ella les perdona y les tiende las manos para que se levanten. En seguida se encara con ella el padrino y le pregunta: ¿Qué señala Ud. por arras a su nuera? Y responde la suegra: "Tal o cual finca, tal o cual res, tal o cual vestido, o mueble, etc. El padrino, vuelto hacia lo que pudiera llamarse público congregado, lo toma como testigo".

"Tiene especial importancia el color: Según Gabriel Maura Gamazo (*Rincones de la historia*, Siglos VIII al XIII, col. Austral, Espasa Calpe Argentina, B. Aires, 1941, p. 54) "el amarillo era considerado hasta el siglo XIII el más elegante de todos los colores. Guerrero Lovillo (*Las Cántigas*, Estudio Arqueológico de sus miniaturas, C. S. I. C., Madrid 1949, pp. 198 ss) describe la toca como el tocado más difundido en el siglo XIII castellano, a juzgar por los testimonios de monumentos y miniaturas, constituido por una tiara alta, ceñida con barboquejo y adornada con bandas rizadas de cedal. Su armazón era de pergamino sobre el que se cosía la primera banda, doblada casi por la mitad a lo largo, dejando a la vista sus dos bordes y de allí hacia arriba seguía dando vueltas hasta completar la altura deseada. Suele adornarse especialmente los cabos con listas atravesadas ya sea de hilo grueso en pareja, ya de breves bandas anilladas, ya de seda azul, amarilla y roja..." La garnacha era una prenda que apareció en Italia y Francia. Por medio de los mercaderes pasó primero a Cataluña y desde allí a Castilla. Era uno de los vestidos más graciosos y cómodos que surgió en el siglo XIII. Sus mangas eran características: no cubrían más que el antebrazo y estaban unidas lateralmente al cuerpo de la prenda con grandes aberturas para pasar fácilmente los brazos. Unida a la parte trasera del cuello tenía un capuchón. En España se cerraba con una broncha (Ibidem, pp. 75 a 82) Carmen Bernis Madrazo (*Indumentaria medieval española*, Instituto Diego Velásquez, C. S. I. C., Madrid,

(1003b), una toca amariella (1004c), *zapatas fasta la rodiella* (1004e)⁴⁵. Con arras tan dignas de una recién desposada, será admirada por sus vecinos y eso le importa mucho (nótese la preocupación por un aspecto de la fama) a la serrana:

e dirá toda la gente:
¡bien caso Menga Lloriente!" (1001fg)

2.4.2.4. Gracias a sus versos hexasílabos, la cuarta serranilla es de gran rapidez y fluidez —podría ser tal vez una *cantiga de trotalla* (1021c) — retoma la ambientación espacio temporal de la primera cantiga: la hora es temprana, de madrugada y el lugar, un puerto de la sierra en el que el hablante sufre las inclemencias del tiempo hasta pensar en la posibilidad de morir de frío; el calor, la protección, la acogida, sólo le pueden venir de una serrana *hermosa y lozana* (1021d) con la que se encuentra, pasada la sierra (1022b), al descender de la cumbre (1024a).

En esta serranilla se reitera el interés monetario que mueve a las serranas. Tras proporcionarle *buena lumbre* (1029c), *buena alimentación* (1030 a 1032), insiste la muchacha en las donas (1033) que espera recibir (1035 a 1037). El arcipreste ofrece pagar a su regreso, pero es rechazado con aceptables y acertadas razones por la serrana (1040ss).

2.5. Aparece la cuarta cantiga como una síntesis de las anteriores en cuanto a este comportamiento serranil basado en el precio que se pone a un servicio. Implica una definición del horizonte vital, de una nueva filosofía de vida más amplia y acabada. Cuando pensamos en la Edad Media, la vemos caracterizada por un fuerte sentido corporativo que se manifiesta claramente en obras como el *Poema del Cid*⁴⁶.

2.5.1. El Renacimiento implica una ruptura de esta visión en cuanto hace valer al individuo como tal y su hacer es, en última instancia, el único determinante de su auténtico vivir. El encuentro del hablante con la serrana muestra, en esta especie de debate que entablan una pugna entre estos dos conceptos de mundo: el de servicio medieval,

1956) indica que fue un traje "usado por reyes, nobles y burgueses durante los siglos XIII y XIV (p. 23).

⁴⁵Probablemente se refiere a las de cordobán, piel curtida de macho cabrío que se elaboraba en Córdoba (Guerrero Lovillo, op. cit., pp. 217 a 220) El calzado caracterizaba socialmente al hombre: Recordemos que en el *Poema de Mio Cid* para los nobles Rodrigo y los suyos no dejan de ser unos *malcalzados* (tirada 59, verso 1023).

⁴⁶Este sentido corporativo, propio por una parte de una sociedad primitiva, por otro, se ve refrendado por la Doctrina del Cuerpo Místico de Cristo propagada por el cristianismo.

usado, explotado por el viandante que pide refugio a quien lo tiene y lo puede proporcionar y la serrana, villana que no está dispuesta al servicio, sino al intercambio de bienes: si tienes frío, paga mi hospedaje con tu persona —tesis medieval que dejó de ser válida— o con tus dineros.

2.5.2. Toda la composición gira en torno a la importancia del dinero y de las donas con que se paga el servicio. La visión de mundo medieval, el *omenaje* (1042a) no es válido en este villano mundo nuevo: el dinero es el gran motor del hacer humano (1042cde).

Están presentes en esta cantiga las palabras de Juan Ruiz sobre el dinero que ha desplazado a Dios. Cambiaron los conceptos tradicionales de orden físico, moral, intelectual (490-513), aunque se hable en contra del dinero, se sucumbe a su tentación en Roma y en la Sierra: ahora el hombre ha puesto un valor cuantitativo a lo que puede ofrecer:

*Do non ay moneda
non ay merchandía
nin ay tan buen día
nin cara pagada (1040be)*

dice la serrana y agregará *e yo non me pago
del que no m'da algo (1041cd)*

2.5.3. Si consideramos que esta cantiga cierra el retablo del paso del arcipreste por la sierra, paso que se abrió con la cita del apóstol Pablo: *Provar todas las cosas el apóstol lo manda (950)*⁴⁷, que sirve para justificar el viaje por la sierra, no podemos dejar de plantearnos la pregunta inicial: ¿Qué significado tienen estas composiciones para la estructura total de la obra? Es un abandonar el mundo conocido para internarse en el caos geográfico que representa también el mundo no ordenado, no jerarquizado, el mundo de lo destrascendentalizado. Obsérvese cómo la nueva actitud aparece castigada por el menosprecio, la minusvalía del ambiente serrano y cómo se introduce la idea que esta concepción de mundo que considera sólo el plano natural no ofrece ninguna seguridad al hombre y, por el contrario, le arrebató lo que tiene.

Estas cinco aventuras representan aspectos diversos del encuentro del hombre con la realidad no considerada como símbolo de la verdad. La vida del hombre para Juan Ruiz y para su público consumidor medieval se da en dos niveles: el natural y el sobrenatural. En éste se da un sentido trascendente al primero: el hombre debe esforzarse por conquistar el cielo, por lograr la visión beatífica de

⁴⁷La cita corresponde a la Epístola 1 a los Tesalonicenses, 5-21.

Dios. De este concepto y actitud son producto las composiciones marianas que estudiaremos inmediatamente (32, 43ef, 1058, 1641, 1667, 1669, 1673, 1683, 1684). En el plano natural el hombre por dos cosas trabaja, la primera

*por aver mantenencia, la otra cosa era
por aver juntamiento con fembra plazentera*⁷¹

las cantigas de escolares y de ciegos nos mostraban cómo algunos pueden subsistir aprovechando la caridad basada en la integración de los dos niveles: natural y sobrenatural, las composiciones profanas, las consecuencias de este *juntamiento con fembras plazenteras*. Engaños del mundo que inducen al hombre al arrepentimiento. El viaje por la sierra abrupta se inicia el mes de marzo, exactamente el tres de marzo, fiesta de San Emeterio (951a). El viaje en sí significa una loca demanda:

*perdí luego la mula e non fallava vianda
quien más de pan de trigo busca, syn seso anda* (950cd).

Enfrentamiento con el riesgo, con el no resguardo, con lo desconocido. ¿En qué mundo nos movemos? ¿Simbólico, alegórico o parodia de la realidad? ¿Con qué intención se nos enfrenta con este mundo de serranas caricaturizadas? ¿Sólo es un afán de mostrar diversos niveles de la realidad o un esfuerzo para mejor integrar una visión del mundo en la que el viaje por la sierra —precedente de la búsqueda del alma enamorada de San Juan— es una preparación del arcipreste para el retiro cuaresmal? A nuestro parecer es un mejor llevar al hombre a través de lo que el narrador considera error y engaño, a la verdadera y auténtica relación basada en el amor de Dios y si no fuera así ¿cómo explicar la insistencia en el hecho de que

quien busca lo que non pierde, lo que tien' deve perder (951d)

o que este paso por la sierra desemboque en el santuario de Santa María del Vado, verdadero refugio y resguardo de pecadores y el que, pasados estos momentos de desconciertos, de enfrentamiento con un mundo desconocido diga:

*e yo, desde salí de todo este roído,
torné rogar a Dios que no m'diese a olvido* (1043cd)?

¿Por qué tras estas aventuras serranas, nos presenta a esta otra serrana que está en el Santuario de Santa María del Vado (1044)? ¿Acaso no se da en este dinamismo del arcipreste narrador un enfrentarse con la ruptura de las estructuras tradicionales a través de estos encuen-

tros con modos y costumbres alejados de los convencionales y un afán de reafirmarlas en el servicio cortesano del vasallo a la señora reflejada en esta última cantiga a Santa María del Vado que cierra el viaje por la Sierra:

*Omillome, Reina,
Madre del Salvador* (1046ab) ?

COMPOSICIONES RELIGIOSAS

3. Las composiciones propiamente religiosas manifiestan otro espíritu al mantenerse dentro las concepciones cristianas ortodoxas y remitirnos al otro centro del hacer humano, el trascendental.

Las oraciones y cantigas del arcipreste acusan un notable cambio en la relación entre el hombre y Dios si las comparamos con el testimonio de las oraciones que aparecen en el *Poema del Cid* dirigidas al *Señor Padre que estás en alto* (Tirada 1, verso 8) o las invocaciones del Mester de Clerecía a la Trinidad⁴⁸. Juan Ruiz se dirige a un Cristo hecho hombre y, sobre todo, a la Madre de ese hombre Cristo y del pobre hombre humilde que la invoca con verdadera y honda ternura confiada⁴⁹.

3.1. Cuatro gozos de *Santa María* (20 a 32, 33 a 43, 1635 a 1641 y 1642 a 1649), una glosa del *Ave María* (1661 a 1667), cuatro *Cantigas de Loores de Santa María* (1668 a 1672, 1673 a 1677, 1678 a 1683 y 1684 a 1689) y una *Cantiga a Santa María del Vado* (1046 a 1048) que sirve de introducción a dos *Cantigas sobre la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* (1049 a 1058 y 1059 a 1066), constituyen el conjunto de lo que denominamos lírica religiosa del arcipreste. Con excepción de la segunda cantiga a la Pasión, basada en profecías del Antiguo Testamento y que concluye con el anhelo de la salvación, se trata de obras marianas, de alabanza a la Virgen.

3.2. Indudablemente Juan Ruiz es un hombre de formación intelectual universitaria. Lo demuestra el conocimiento de obras claves en los programas de estudios universitarios medievales⁵⁰, su intencionalidad declarada de "magister" a través de la obra y de dominador y conocedor de la retórica, confirman esta suposición. Pero tal vez sean las composiciones marianas las que mejor nos permitan relacionarlo con los intelectuales universitarios. En estos medios "circulaban desde comienzos del siglo XIII, poemas y plegarias dedicadas especialmente a la Virgen, obras de las que el maestro parisiense Juan de la Garlande nos ha dejado la más célebre de las colecciones, conocida

⁴⁸Este distanciamiento del invocante frente a la divinidad nos recuerda el gesto hierático y distante del Cristo bizantino y románico, pleno de sublime majestad.

⁴⁹Corresponden a la concepción artística propia del gótico en el que se acentúa el acercamiento al hombre Cristo y a su vida terrena.

⁵⁰Vd. Jacques Le Goff, *La Vida intelectual*, p. 105 ss.

con el nombre de *Stella Maris*. No debe causar ningún asombro esta piedad que introduce una presencia femenina en un medio que, a pesar de la herencia goliarda, es fundamentalmente un medio de hombres célibes⁵¹.

3.2.1. Métrica y temática de estas composiciones nos recuerdan los himnos y secuencias litúrgicas a los que nos referíamos antes. Se trata de versos de arte menor de seis u ocho sílabas, con rima cruzada (1046 a 1048, 1635 a 1641, 1642 a 1649), aunque no faltan composiciones que se acercan a las formas populares como el zéjel (30 a 32) o a formas tradicionales con rima del tipo aBaBaaB (1678 a 1683) o abbaaacacddc (1673 a 1677). En el caso *del Ave María de Santa María*, Corominas señala que se trata de “una canción que imita tan de cerca la letanía y otros textos litúrgicos (que) no pueden sorprender los latinismos” (p. 616).

3.2.2. Se invoca a la Virgen recurriendo a algunas advocaciones clásicas, propias de los himnos latinos como *Maris Stella*, *Del Mater Alma*, *Caeli porta*, *virgo singularis*, *Aurora soli praevia*, *felix salutis nuntia*, *Mater benigna*. Compárese cuán similares son con invocaciones como *Luz del día* (20b), *Virgen del cielo Reyna* (33a), *Madre de Dios* (43d, 1635a), *Madre del Salvador* (1046b), *Virgen Santa y digna* (1046c, 1642b), *estrella resplandeciente* (1663b), *limpia rosa* (1663i), *flor y rosa* (1664h), *Santa Madre* (1665b), *mi fianza* (1665g).

3.2.3. La disposición de la invocación también nos recuerda en Juan Ruiz los himnos latinos: tras aludir a la elección divina los himnos marianos solicitan la clemencia e intervención de la Doncella y esperan de su piedad que les sea concedido el gozar de la clara visión de Dios⁵² lo que no impide que también se solicite su favor frente a los problemas y dificultades terrenos.

⁵¹La piedad mariana de los intelectuales tiene características propias; impregnada de teología, suscitará apasionadas discusiones (Ibídem, p. 111 ss.).

⁵²Comparemos el siguiente texto latino con el clamor del Arcipreste:

<i>Clemente ergo prospice</i>	<i>'Clemente, pues mira</i>
<i>Lapsis Adami posterie</i>	<i>a la caída descendencia de Adán</i>
<i>A te rogatus Filius</i>	<i>por tus ruegos el Hijo</i>
<i>Deponet iram vindicem.</i>	<i>deponga la ira vengadora'</i>

Juan Ruiz dice:

*Pues a ti, Señora, canto,
tú me guarda de lisión,
de muerte e de ocasión
por tu Fijo, Jesu Santo; (1670 e-h)*

3.3. Pese a la similitud de los temas y a la escasa posibilidad de creación, no todas las composiciones del arcipreste son idénticas: revela un espíritu de innovación y búsqueda que nos hacen recordar las palabras de Jacques Le Goff en relación con la piedad y la religión de los clérigos que no se limitan a seguir las corrientes tradicionales, sino que demuestran un afán por dar resonancias intelectuales al culto mariano, inspirados tal vez en un afán "de mantener el equilibrio entre las aspiraciones del espíritu y los impulsos del corazón"⁵³.

3.4.1. Este afán erudito se advierte, especialmente, en los *gozos marianos*, en los que se escoge para alabar a la Virgen algunos de los motivos de alegría que ofrece su vida.

3.3.1.1. Se fijan en siete el número de los motivos⁵⁴. La primera composición de carácter popular, incluso la métrica, enuncia los siete gozos con un esquema y un plan que se mantiene en las demás composiciones:

a) Apóstrofe laudatorio en que se invoca a María, guiadora del hombre y se solicita su ayuda para cantar sus gozos (coplas 20 y 21);

b) Enumeración de los gozos: primero: Anunciación del ángel (22, 23, 24); segundo: Nacimiento del Mesías (25); tercero: Adoración de los Reyes (26 y 27); cuarto: Resurrección de Cristo (28); quinto: Ascensión (29); sexto: Venida del Espíritu Santo (30), y séptimo: Asunción de María (31), y

c) Impetración a la Virgen para que lleve a sus devotos a la gloria eterna. La Asunción de María da al hablante la certeza del poder mariano y le permite concluir impetrando su ayuda y piedad (32).

3.3.1.2. A pesar de que los cuatro gozos marianos tienen el mismo tema, el arcipreste ha sabido hacerlos distintos recurriendo a una

Y tal vez podríamos llegar a relacionar las palabras del arcipreste cuando solicita:

*De aqueste dolor que siento
en presión, sin merecer,
tú me deña estorcer
con el tu defendimiento (1674 e-h)*

con la invocación del himno *Ave Maris Stella*:

<i>Solve vincla reis</i>	<i>'Desata las cadenas de los reos,</i>
<i>profer lumen caecis</i>	<i>da luz a los ciegos,</i>
<i>mala nostra pelle</i>	<i>nuestros males aleja</i>
<i>bona cuncta posa</i>	<i>todos los bienes alcánzanos'.</i>

⁵³Los intelectuales, p. 111.

⁵⁴De acuerdo con la tradición medieval que atribuye al número siete un carácter de perfección. Cf. Introducción a las *Siete Partidas* de Alfonso X el Sabio, por ejemplo, o el *Setenario* donde insiste en que "es más noble que todos los otros" (Ley XI).

mayor y creciente complejidad teológica en cada uno de ellos y a una ampliación y enriquecimiento de las formas estilísticas utilizadas. Esa mayor complejidad religiosa nos permite una vez más relacionar los gozos con la poesía hímnica, ya que revela un serio intento didáctico de dificultad creciente.

3.3.1.3. A la complejidad teológica se agregan los juegos conceptuales contenidos en los recursos estilísticos usados libremente en las restantes cantigas. Así, por ejemplo, en la segunda composición se advierte una actitud sintético-analítica en el desarrollo: se invoca a María en cuanto Reyna, conclusión del gozo anterior, y medicina del mundo (copla 33); a la adoración de los magos se agrega la aparición de la estrella que los guió (37) y sobre todo se insiste en la concepción de Cristo.

*Señora, oy'al pecador:
ca tu Fijo el Salvador
por nos dicio del cielo, en ti morador (42)*

La invocación del tercer gozo introduce el juego conceptual al decirnos que María es:

*Fija e leal esposa,
del tu Fijo Mexía (1635 cd),*

juego que se repite en el verso 1637a cuando dice: *Concebiste a tu Padre.*

Advertimos en la cuarta composición un intento de relacionar los gozos con la vida terrena de María expresada en su edad: a los doce la salutación (1643), a los trece, la maternidad (1644), treinta y tres años de vida con Cristo antes de la Resurrección (1645), tras la venida del Espíritu Santo (1646) vivió todavía nueve años y tras su muerte, la Asunción (1647) con lo que sintetiza: siete gozos y cincuenta y cuatro años de vida (1648). De allí la invitación a los fieles cristianos para alegrarse y bendecirla.

3.3.2. Relacionado con el primer gozo enumerado en la serie de siete está *Del Ave María de Santa María*, que es una glosa de la salutación angélica; como en los casos anteriores, se trata de un apóstrofe a la Virgen en el que se solicitan su piedad y su amor para permanecer en la gracia de Dios. Cada frase de la salutación angélica está seguida de una alabanza y una petición.

3.3.3. Asociada con el mismo afán de alabanza está la cantiga que el arcipreste compuso en el Santuario de Nuestra Señora del Vado (1046 a 1048) y que permite introducir la historia de la Crucifixión de Cristo como cantada en honor a los dolores de María, a pesar de que ella está en la gloria (copla 1048). Temáticamente es la antítesis de los gozos: es el gran dolor de María recordado igualmente en siete instancias y que provoca en el hablante lírico una exclamación casi patética:⁵⁵

*Pesar a tan fuerte
quién dirie Dueña qual fue destos mayor? (1054fg)*

3.3.4. Síntesis de la vida: dolor y gozo de María. Ejemplos y enseñanza para todo hombre que ansie la salvación. Abrazar su dolor y buscar los gozos con que le regala el Señor. Cristo y María son sus ejemplos, a ellos deben mirar. Esta aceptación de contrarios que se da con perfección suma en María, abierta a la alegría y entregada también al abismo de dolor, provoca la admiración que se expresará también en cantos de alabanza: *Loores* de la Virgen.

3.3.4.1. En estas composiciones junto a la alabanza, está la miseria del hombre pecador y abatido. El temple del hablante es de dolor y congoja y desde su angustia, expresa su confianza en el amor y favor de la Señora:

*¡Reyna virgen mi esfuerco! yo so puesto en tal espanto
por lo cual a ti bendigo que me guardes de quebranto (1670)*

Son los cantos del desamparo que analiza Dámaso Alonso⁵⁶. No aparece en ellos el tono de alabanza un tanto impersonal propio de los himnos anteriores, sino que es la queja dolida, personal del afligido por una cuita real, por la vivencia de una injusticia que se le ha inferido "aquí" *en esta cibdat seyendo* (1671a) y se clama a la Virgen por un favor que se necesita ahora, de inmediato:

*Grande fiança
he yo en ti, Señora;
la mi esperanza
en ti es toda ora;*

⁵⁵Cf. con el himno *Stabat Mater* y el Plancto o *Duelo de la Virgen* de Berceo.

⁵⁶*Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, B. Aires, 1946, pp. 114 s.

*de tribulança,
sin detardança
venme librar agora (1679).*

3.3.4.2. Algunos recursos estilísticos: la concatenación de la Cantica de Loores en las coplas 1673 a 1677, las formas métricas, construcciones sintácticas como *flor de las flores* (1678b), *mejor de las mejores* (1678g), elementos léxicos como las denominaciones de *Señora* (1670c, 1676g, 1679b, 1681g, 1684c), *Reina* (1670a), *Servidor* y sus variantes *siiviendo*, *scrvicio* (1669b, 1671f, 1678f), nos inducen a pensar que en los loores, a diferencia de los gozos y dolores en que prima el espíritu clerical propio de los himnos, aparece una relación con la poesía cortesana. Mucho más evidente resulta esta similitud cuando se considera el texto de las Canticas de Loores a partir de la Copla 1685 que tanto podría dedicarse a la Virgen como a una Dama desdeñosa⁵⁷.

3.4. En las composiciones de Juan Ruiz encontramos en el hablante lírico una actitud de alabanza e impetración similar a la de los himnos, pero en su temple de ánimo prima una actitud más plenamente confiada en la humanidad y maternidad de María con lo que se identifica mejor con un juglar de Dios y así lo siente Díaz Plaja: "Sus *Gozos de Santa María*, oraciones a la Virgen cuya métrica recuerda al zéjel y cuyo texto parece imitar las letanías, se repiten hasta ocho veces, en forma de canticas o loores. Su limpia ingenuidad permitiría unir la figura del Arcipreste a la línea de poetas marianos que encabeza Berceo"⁵⁸

Ciertamente, en algunos aspectos su arte está dentro de la línea de Berceo, pero sus oraciones revelan una actitud nueva en cuanto hay una concepción humanizada de la divinidad y un preferir intermedios humanos ante Dios. Se muestra en estas composiciones un aspecto de la cristalización de la fe, un momento de este proceso "de continuo rebajamiento de lo infinito en pequeñeces" de que habla Huizinga⁵⁹.

Los gozos y dolores de María son cantados con amor, pero esta mujer que ha sufrido, puede comprender mejor el dolor del hombre y así al alabarla, en los loores recurre a la Gloriosa como intercesora y como ductora del hacer cotidiano.

⁵⁷La ambigüedad de esta composición se hace evidente cuando nos detenemos a considerar sus temas y advertir que coinciden con los cortesanos: el secreto y recato del enamorado, presentes en la copla 1686, el dolor del amante desdeñado que determina su queja contra la fortuna (1685), la solicitud de correspondencia en la copla 1687 hasta la amenaza de morir de dolor, contenido en la copla final (1689). Sólo la estrofa inicial, fácilmente desvinculable del resto de la composición, mantendría la invocación mariana.

⁵⁸*Poesía lírica española* p. 47 s.

⁵⁹Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Rev. de Occidente, Madrid, 5ª ed., 1961. Vd. especialmente el capítulo XII "El espíritu religioso y su expresión práctica".

CONCLUSIÓN

4.1. Indudablemente el *Libro de Buen Amor* se nos presenta como obra de gran complejidad que arranca, en parte por lo menos, de la dificultad que enfrenta el propio Arcipreste en su afán de integrar y superar las contradicciones que se evidencian en el hacer humano por la desestructuración del mundo medieval.

En el hacer diario del hombre, la visión teocéntrica, la organización social medieval están juzgadas caducas, no son ya válidas. La mirada crítica del Arcipreste advierte y denuncia una acentuación del individualismo casuístico que ya aparecía en Gonzalo de Berceo. Este individualismo acusa un quiebre en el concepto del servir como módulo de las relaciones humanas y sociales e introduce como modo de relación el uso y con él el abuso.

4.2. En su prólogo en prosa Juan Ruiz recoge esta situación y muestra como su libro puede ser acogido no como la enseñanza inmutable y definitiva, sino como una obra que valdrá de acuerdo con el uso que sus lectores quieran darle. Cada hombre debe preocuparse de informar e instruir su alma a fin de salvar su cuerpo llevándolo a hacer obras buenas *por las cuales se salva el omne* (p. 75); por eso, para instrucción *fiz esta chica escritura en memoria de bien. E compuse este nuevo libro en que son escritas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Las cuales, leyéndolas e oyéndolas omne o mujer de buen entendimiento, que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha. E podrá dezir con el salmista: Viam veritatis, et caetera. Otrossí los de poco entendimiento non se perderán: ca leyendo e cuidando el mal que fazen o tienen en la voluntat de fazer e los porfiosos de sus malas maestrías e descubrimiento publicado de sus muchas engañosas maneras que usan para pecar e engañar las mujeres, acordarán la memoria e no despreciarán su fama, ca mucho es cruel quien su fama menosprecia: el Derecho lo dize: ... Empero, porque es umanal cosa el pecar, si alguno, lo que non les conseejo, quisiere usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para cillo* (pp. 77 y 79).

Al relativizar en esta forma su obra, Juan Ruiz pretende conciliar las contradicciones sociales y literarias de su época. En la medida en que lo intenta, se pone en el límite entre la libertad y el sometimiento a la tradición lo que permite y explica la ambivalencia conceptual y estructural. Por ello el *Libro* aparece cual un testimonio que, conforme lo observara Menéndez Pelayo, muestra como era la vida cotidiana en el mundo medieval y su arte aparece sometido a las reglas de la Retórica, pero a la vez es producto de una gran libertad del artista⁶⁰.

⁶⁰*Antología de Poetas líricos castellanos*, C. S. I. C., Santander, 1944, Tomo 1, p. 258.

4.3. En realidad, tenemos que concluir que en las composiciones líricas de Juan Ruiz no podemos aplicar las clásicas y ya desvirtuadas dicotomías de poesía popular y cortesana, sino que debemos señalar el modo como el Arcipreste se sirve de las diferentes formas literarias para interpretar su momento histórico y sobre todo, para transmitir su mensaje. Debemos volver nuestra mirada a la función que se asigna a la literatura y desde allí enfocar los diferentes géneros y el uso que se hace de los temas y motivos tradicionales.

Ciertamente, no puede ser válida la sugerencia de Asensio⁶¹ en el sentido de no poder "tanto énfasis en el problema de las fuentes o en la procedencia de ciertos motivos o asuntos comunes a la poesía romántica", por cuanto en el Arcipreste encontramos una clara intencionalidad de usar temas, motivos y retóricas propias de juglares, clérigos, goliardos, cortesanos, recristianizándolos, despojándolos de su intrascendencia para hacerlo símbolos de un modo de vida y de pensamiento en el que cree firmemente⁶². Si bien es válida para muchos autores cortesanos el resto de la afirmación de Asensio⁶³, conviene recordar que en la obra del Arcipreste los temas no van ni vienen a merced del viento: son cuidadosamente seleccionados y puestos, audazmente al servicio de una enseñanza moral.

Las composiciones que hemos analizado nos aparecen entroncadas en el todo que es el *Libro de Buen Amor* cumpliendo una función mostrativa del mundo nuevo que el hombre construye sobre la base de un paulatino, pero constante distanciamiento de la concepción teocéntrica medieval. Con sabiduría no juzga los cambios, se limita a mostrar las consecuencia de ese cambio. El hombre, cada hombre, deberá escoger su camino y su compromiso. También el autor ha escogido: ha querido servir, al modo medieval, escribiendo un libro que espera no se dé, de acuerdo con la nueva concepción vital, por dineros:

*no l'dedes por dineros, vendido ni alquilado,
ca non ha grado nin gracia buen amor el comprado* (1640cd)

sino que sea una oración el único galardón:

*Señores hevos servido con poca sabiduría
por vos dar solaz a todos fablevos en juglería
yo un galardón vos pido: que por Dios en romería,
digades un paternoster por mí e avemaria* (1633)

⁶¹Asensio, op. cit., pp. 12 ss.

⁶²Vd. coplas 64 ss. y sobre todo 105.

⁶³"Dentro de una comunidad tan ligada como la sociedad latino cristiana feudal los temas van y vienen merced al viento; su aparición escrita, temprana aquí, tardía allí, no afianza la primogenitura. Sin contar con esta compenetración histórica, el estudio de los arquetipos sugiere que idénticas asociaciones y racimos de imágenes brotan sin visible conexión genealógica en el dominio del arte, o por nacimiento espontáneo o por oscura reminiscencia. Conviene concentrar la mirada no en la materia sino en la forma poética" (op. cit., p. 18).

esta visión de la obra es la que principalmente nos induce a considerar —como lo señalábamos en la introducción— con serias reservas las observaciones de muchos críticos de la obra de Juan Ruiz en el sentido de que se le ha considerado con criterios positivistas, históricos y lingüísticos y no con criterios propiamente estéticos.

Reconocemos que el presente trabajo no es sino una aproximación al problema, un plantear algunas interrogantes que quedan sin respuesta y formular algunos postulados que deberán guiar una investigación posterior.

S U M A R I O

0. INTRODUCCION: La lírica en el *Libro de Buen Amor*. Postulados básicos.

0.1. Tema del trabajo. 0.2. Delimitación del concepto de lírica medieval. 0.3. Lírica y estructura en el *Libro de Buen Amor*. 0.3.1. Yuxtaposición. 0.3.2. Núcleos. 0.3.2.1. Plano natural. 0.3.2.2. Plano sobrenatural. 0.3.3. Unidad. 0.3.4. Didactismo. 0.4. Integración cultural en el medioevo. 0.4.1. Métrica clerical, himnos y secuencias. 0.4.2. Métrica popular: estribote y zéjel. 0.4.3. Juglares, goliardos y cortesanos en el arte de Juan Ruiz.

1. CANTIGAS PARA ESCOLARES NOCHARNIEGOS Y PARA CIEGOS: Uso goliardesco del mundo cristiano.

1.1. Enumeración. 1.2. Temas y motivos. 1.2.1. Cantigas para escolares. 1.2.2. Cantigas para ciegos. 1.3. Actitud de Juan Ruiz y de los goliardos. 1.4. Motivaciones del hacer humano expuesto en estas cantigas.

2. CANTIGAS PROFANAS: Nueva concepción vital opuesta a la visión cristiana del servicio medieval.

2.1. Enumeración. 2.2. Composiciones populares. 2.3. Habla popular y dialectal. 2.3.1. Cruz. 2.3.2. Cantigas de Serranas. 2.3.2.1. La Crata. 2.3.2.2. Gadea. 2.4. Temas y motivos. 2.4.1. Cruz. 2.4.2. Cantigas de serranas. 2.4.2.1. Locus amoenus, Extraño en el mundo y Encuentro en la primera cantiga. 2.4.2.2. El recuerdo y el temple de ánimo en la segunda cantiga. 2.4.2.3. Trajes y costumbres prematrimoniales en la tercera composición. 2.4.2.4. Interés y lucro, síntesis del cuarto encuentro. 2.5. Actitud del hombre a través de las composiciones profanas. 2.5.1 Ruptura del sentido corporativo medieval. 2.5.2. Dinero e interés. 2.5.3. Realidad y vida intrascendentes.

3. COMPOSICIONES RELIGIOSAS: Afirmación e integración de los valores cristianos.

3.1. Enumeración. 3.2. Lírica mariana y composiciones de Juan Ruiz. 3.2.1. Métrica y temática. 3.2.2. Advocaciones. 3.2.3. Composición.

-
- 3.3. Análisis de estas cantigas. 3.3.1. *Gozos* marianos. 3.3.1.1. Motivos. 3.3.1.2. Complejidad progresiva. 3.3.1.3. Juego conceptual. 3.3.2. *Del Ave María de Santa María*. 3.3.3. *Cantiga a Santa María del Vado*. 3.3.4. *Loores* de Santa María. 3.3.4.1. El hablante lírico y el motivo del desamparo. 3.3.4.2. Recursos estilísticos y poesía cortesana. 3.4. Temple de ánimo del hablante.
4. CONCLUSION: Interpretación de mundo a través de la lírica del *Libro de Buen Amor*.
- 4.1. Sentido del Libro de Buen Amor. 4.2. Ambivalencia de la obra.
4.3. Sentido de la lírica.