

EL CANCIONERO DE JUAN RUIZ

Florencio Sevilla Arroyo
Universidad Autónoma de Madrid

El carácter misceláneo de los materiales integrados en el *Libro de Buen Amor* es, sin duda, la piedra angular de cualquier acercamiento analítico al mismo. Con independencia de la perspectiva crítica adoptada, sale siempre al paso la asombrosa diversidad de elementos heterogéneos que alberga en su seno. Partiendo de esa incuestionable premisa, todo tiente, de entrada, a considerar el libro como una miscelánea poética, como un vasto cancionero lírico o, en definitiva, como una desconcertante suma de varia poesía. Siendo así, no extrañará que gran parte de la crítica haya asumido la variedad o diversidad de la obra como clave interpretativa, hasta el punto de que no vacilaríamos en hacer de esa la gran constante —quizás la única— de los estudios sobre el tema. Sin embargo, tampoco escasean los esfuerzos por poner orden y concierto en tan llamativo desarreglo. Siempre se aceptó a regañadientes la indudable desarticulación compositiva reinante en las páginas de Juan Ruiz, por otro lado el más genial de nuestros poetas medievales. Incluso —según veremos enseguida— no se regatearán esfuerzos encaminados a rastrear posibles constantes organizativas o los más diversos esquemas estructuradores.

De resultados de todo ello tenemos —claro está— que en su unidad compositiva radica el gran enigma literario a resolver cuando del *Libro de Buen Amor* se trata. Acercarse a sus páginas exige la inexcusable tarea de pronunciarse sobre el carácter *uno* o *vario*, unitario o diverso, de su diseño global. En eso consiste precisamente el objetivo de estas líneas. Pretendo tan sólo adentrarme en las páginas del libro a la búsqueda de posibles esfuerzos estructurales plasmados en sus versos. Para ello me fijaré especialmente en lo que podríamos denominar los

“períodos de enlace” (las estrofas destinadas a soldar entre sí los distintos episodios, excursos o digresiones) con el fin de comprobar hasta qué punto funcionan como elementos de tránsito o concatenación entre los diversos bloques, o bien lo hacen sólo como meras fórmulas introductorias de nuevos pasajes autónomos respecto a los demás. Ello nos permitirá declararnos, desde una perspectiva inmanente, sobre la cuestionada unidad del *Libro* de Juan Ruiz, sobre la unidad o diversidad del entramado estructural subyacente a su apariencia miscelánea. Pero echemos antes un vistazo al panorama crítico existente al respecto.

La naturaleza miscelánea del conjunto de poemas aquí incluidos constituyó -decíamos- la gran constante analítico-interpretativa de los estudios consagrados a la obra. Ello ocurre, sobre todo, desde que los dos grandes maestros de nuestra filología, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo, hicieran especial hincapié precisamente en esa deslumbrante variedad del libro. Así, don Ramón, al estudiarlo en ámbitos juglarescos, veía en la “juglaría” la clave de sus notas más características,

...porque el *Libro de Buen Amor* debe en gran parte a la cazorría de los juglares castellanos sus cualidades distintivas, su jovial desenfado, su humorismo escéptico y malicioso, y esa verbosidad enumeratoria, ese ameno desbarajuste total...¹

para concluir definiéndolo, en frase lapidaria, “como un vasto Cancionero, engastado en una biografía humorística”². Don Marcelino, por su parte, no encontraba propósito alguno de unidad trascendental y no vaciló en descomponerlo en los ingredientes básicos a que nos tienen acostumbrados tantos y tantos manuales: novela picaresco-autobiográfica, colección de fábulas, corpus digresivo, glosa del *Ars amandi* y del *Pamphilus*, episodios alegóricos, cancionero lírico...³

Con semejante proceder quedaban nítidamente trazadas las posteriores directrices críticas, al menos en su orientación fundamental: consideración del libro como cancionero antológico desarticulable en

¹ *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975(7*), p. 144

² *Ibid.*, p. 147

³ *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1944, vol. I, pp. 274-75. Se trata de una descomposición casi universalmente aceptada por los diversos exégetas, si bien cada uno la asume desde su perspectiva personal y la amolda a sus intereses. Por ejemplo Nicasio Salvador, en una reciente modernización, se apoya en Lida de Malkiel y en Francisco Rico para desglosarlo como sigue: prólogo en prosa, colección de *exempla*, conjunto de disquisiciones, colección de poesías líricas, Batalla de don Carnal y doña Cuaresma, paráfrasis del *Pamphilus* (Madrid, Alhambra, 1985, pp. 23 y ss.).

una serie de núcleos primordiales. Tal es así que imperó la idea de imaginar a Juan Ruiz, a la hora de pergeñar su *Libro de Buen Amor*, recopilando y seleccionando materiales poéticos ya compuestos, para elaborar una creación sustancialmente carente de unicidad si ésta no se entiende retrospectivamente. Así —por recordar sólo dos insignes estudiosos— Corominas parece adivinar el quehacer de un autor esforzado en legarnos sus “obras completas”,

Todo el *Libro* está lleno de agregados postizos hechos para incluir composiciones que el poeta tenía en cartera, mucho tiempo había, y que se empeñó en incluir para salvarlas del olvido, en esta especie de “obras completas” suyas, que quiso conservar para la posteridad,⁴

en tanto que Lecoy imagina al creador, en una etapa más reflexiva, escogiendo lo más representativo de su obra y dotándolo de una unidad secundaria⁵. Estamos, en suma, si fiamos de los grandes maestros, ante una obra antológica o cancioneril, sustancialmente inorgánica y desarticulada, dotada cuando mucho de una voluntad compositiva retrospectiva o secundaria. Es decir, sus distintos episodios o bloques fueron compuestos independientemente y gozan de clara autonomía, si bien pudieron ser dispuestos posteriormente de acuerdo con un designio constructivo-intencional más o menos preciso.

Por eso abundaron desde siempre las tentativas encaminadas a esclarecer esa supuesta unidad secundaria; atentos a esquematizar el andamiaje compositivo de esta vasta miscelánea. Félix Lecoy, sin ir más lejos, cree que el conjunto está regido por dos bloques fundamentales (la paráfrasis del *Pamphilus* y la batalla de don Carnal y doña Cuaresma), en torno a los que se agrupan, a modo de satélites, las demás partes del *Libro*. Cada uno de esos ejes rige a una parte de la obra: el primero pone en escena el aprendizaje y la puesta en práctica de las artes amorosas, en tanto que el segundo supone una especie de ciclo litúrgico del amor⁶. A su zaga, Kellermann postula la existencia de cuatro núcleos narrativos: dos de cariz debativo (Amor-Arcipreste y Carnal-Cuaresma) y dos de tipo amoroso (doña Endrina y doña Garroza)⁷.

⁴ Cfr. su edición crítica del *Libro*, Madrid, Gredos, 1967, p.96.

⁵ F. Lecoy, *Recherches sur le “Libro de Buen Amor” de Juan Ruiz*, Archiprêtre de Hita, París, 1938, pp. 346 y ss.

⁶ Vid. nota 5. Antes J.M^a. Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz*, Madrid, 1929, pp. 194 y ss.

⁷ Apud M^a. Rosa Lida de Malkiel, “Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*”, en *Estudios de literatura española y comparada*. Buenos Aires, Losada, 1984 (reimpresión), pp. 26-27.

Sin embargo -anticipábamos también- costó siempre trabajo asumir abiertamente tanto el desarreglo compositivo básico como esas semi-ordenaciones estructurales. Acaso por ello, las cosas no pararon en tales rastreos de organizaciones secundarias, sino que se ha intentado ver en la obra una clara voluntad constructiva, sometiéndola incluso a esquemas más o menos -más que menos, habría que decir- rígidos. Ejemplo arquetípico de este proceder -a nuestro entender extrapolador de la naturaleza del *Libro de Buen Amor*- es el que ofrece Luis Arturo Castellanos en su aportación a las *Actas del I C. I. sobre el Arcipreste de Hita*.⁸ El crítico, intentando “establecer un orden en la aparente maraña, y hallar las leyes estructurales de nuestro autor”, divide el libro en veintidós apartados, luego reductibles a 17, los cuales responden a un desigmo compositivo organizado sobre el número siete: tomando como *centro* los bloques VIII y IX (“Expedición a la sierra” y “Oraciones a Sta. M^a. del Vado”), resulta que tal eje aparece enmarcado por textos simétricos, agrupables en siete grandes bloques, ocasionando así una perfecta estructura parentética. Sus palabras son taxativas:

Se da así una estructura casi perfecta, parentética, con la prevalencia del número 7, de tanto sentido simbólico, que rodea al centro arquitectural que, inisistimos, está en este trayecto por la Sierra,....⁹

En la misma línea se inscribe Moisés García de la Torre, quien basándose en las ideas de Jacques Joset¹⁰, concibe el hilo autobiográfico enmarcado entre elementos tensivos y distensivos, de modo que -introducción y conclusión al margen- hallamos tres grandes secuencias separadas por dos peleas (la del Arcipreste con don Amor y la de don Carnal con doña Cuaresma)¹¹. Y, hablando de posibles esquemas, Je-

⁸ “La estructura del *Libro de Buen Amor*”, *El Arcipreste de Hita. El libro, el autor, la tierra, la época* (Actas del I C.I. sobre el Arcipreste de Hita), Barcelona, S.E.R.E.S.A., 1973, pp. 30-37.

⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰ El insigne editor de Juan Ruiz, reseña así la estructura de la obra: “Cuando se desmonta la obra, se ve que, lagunas aparte, consta de una introducción de 70 coplas de cuaderna vía y poesías líricas, más un prólogo en prosa, de un cuerpo central de 1.554c. divido en tres grupos de aventuras amorosas separados por dos episodios alegóricos, y de una conclusión de 9 c.” (Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, I, Madrid, espasa-Calpe, 1974, p. XVIII.)

¹¹ En el vol. 2 (*La poesía en la Edad Media: épica y clerecía*) de la *HCLE*, Madrid, Playor, 1982, pp. 72-74.

sús Cañas Murillo, aprovechando ideas de don Rafael Lapesa, no cree que la estructura de la obra sea casual. Antes bien, establece diecesiete bloques, de los cuales el 9 y 10 (Carnal-Cuaresma / Garoza) se relacionan con el 6 y 7 (debate con don Amor / Melón-Endrina) en una posición central¹².

Otros críticos -acaso más cautos- reivindicaron exclusivamente la unidad global de la obra o se limitaron a apuntar sus movimientos compositivos básicos. Descuella, al respecto, M^a. Rosa Lida, quien reniega abiertamente de algunas de las propuestas reseñadas para, negándose a aceptar la idea de un "conglomerado de producciones diversas"¹³, abogar por la sustancial unidad basada en la personalidad de su autor:

Así, pues, lo que da unidad estructural al *Libro* es la personalidad de su autor, que se expresa en forma autobiográfica¹⁴.

Gonzalo Sobejano, por su parte, opina que la trama argumental del libro supone un progresivo avance de lo humano a lo divino, del vitalismo a la espiritualidad. Incluso, podríamos hablar de una concatenación de hitos fundamentales, los cuales -según el crítico- evolucionan de los fracasos iniciales a la preocupación por la muerte y la salvación imperante al final¹⁵. En fin, Jacques Joset, sobre la disposición global ya apuntada, resalta desde las referencias unificadoras concretas (178d, 105-111-71-76, 217-228, etc.), hasta las formas recurrentes de más largo alcance (tendencia a la organización binaria y ternaria): tres actos en el enfrentamiento entre don Carnal y doña Cuaresma, duplicidad poética de las serranillas, etc.¹⁶

En suma, pues, los frutos arrojados por este apretado muestreo crítico son, por lo que a la unidad del *Libro de Buen Amor* respecta, tan obvios como desconcertantes: nutrido de los más heterogéneos materiales, el libro aparece fácilmente desmontable en sus elementos constitutivos mínimos, los cuales parecen agrupados merced a una simple labor de amalgama, bien que la misma puede albergar determinada estrategia dispositiva, a la vez que se nos ofrece dominada por la omnipresencia del yo autobiográfico. Es decir, por más que Juan Ruiz nos

¹² Cfr. su ed. *Libro*, Barcelona, Planeta, 1984, p. 38.

¹³ Art. cit., p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

¹⁵ "Consecuencia y diversidad en el *Libro de Buen Amor*", en *Actas*, pp. 7-17.

¹⁶ Introducción a su ed. cit., pp. XX-XXI.

entregue su cancionero envuelto so capa autobiográfica y sean cuales fueren los esquemas compositivos que le atribuyamos, se nos sigue antojando innegable la independencia y autonomía de los poemas que lo integran. De ello podemos legítimamente extraer –a lo que nos parece– una norma crítica como punto de partida: la posibilidad de adentrarnos en el conjunto de la obra dando por supuesto que está constituida por una serie de elementos mínimos un tanto disímiles entre sí; que nos las habemos con un mosaico o friso de piezas variopintas, por ello cómodamente aislables en su heterogeneidad. Como consecuencia, podremos abordar el análisis cifrando el problema de la unidad en el grado de trabazón alcanzado por las diversas piezas entre sí, pues de un problema de ensamblaje y no de otra cosa se trata. Cuando procedemos así salta pronto a la vista la inconsistencia de tal trabazón: las técnicas de sutura son tan variadas y caprichosas como la materia poética misma, de donde resulta una flagrante desarticulación entre las partes. Pero no precipitemos conclusiones.

Comienza Juan Ruiz su escrito con una parte introductoria que abarca –según suele aceptarse– hasta la estrofa 70 inclusive. Comprende una serie de preliminares integrada por un prólogo múltiple (oración a Dios, 1-10; prólogo en prosa e invocación a Dios, 11-19), dos gozos de Santa María (20-32 y 33-43) y la disputa de griegos y romanos (44-70). Se trata de cinco bloques, hasta cierto punto autónomos entre sí, los cuales no dejan de evidenciar cierta vacilación por parte de su creador a la hora de poner en marcha su poema. A decir verdad no es demasiada la lógica que los traba y justifica. El prólogo en prosa se abre directamente con la *proposición del tema* (“*Intellectum tibi dabo...*”) y –por más que se inscriba en la tradición sermonística, la cual lo liga a la oración–¹⁷ para nada se vincula a la parte inicial. Sí se engarza con el siguiente núcleo (invocación), pues, tras el guiño paródico que representa el “Empero, porque es umanal cosa el pecar, ...”,¹⁸ dedica el párrafo final a anunciar el comienzo religioso de la obra: “E porque toda buena obra es comienço e fundamento Dios e la fe católica, [...]”; por ende comencé mi libro en el nombre de Dios e tomé el verso primero del Salmo, [...]” (p. 66). Pero resulta que, aun habiendo trenzado bien el prólogo en prosa y la invocación para iniciar la obra en nombre de Dios, Juan Ruiz incurre luego en el descuido de redupli-

¹⁷ Cfr. Luis Beltrán, *Razones de Buen Amor* (Oposiciones y convergencias en el Libro del Arcipreste de Hita), Valencia, Fund. Juan March-Castalia, 1977, pp. 29-58.

¹⁸ Ed. y vers. modernizada de Pablo Jauralde Pou, Tarragona, Tarraco, 1981, p. 66. Las subsiguientes citas del *Libro* están extraídas siempre de esta excelente edición, por lo que me limitaré a señalar en el texto simplemente la estrofa.

car ese giro compositivo de apertura al recurrir a la misma fórmula para dar cabida al bloque siguiente: los gozos de Santa María

*E porque de todo bien es comienço e ratz
a Virgen Santa María, por ende yo, Joan Rotz,
Açipreste de Fita, d'ella primero fiz
cantar de los sus gozos siete, que anst diz:*¹⁹.

Estrofa que –decimos– sobre redundar respecto al final del prólogo en prosa, justifica sólo la presencia de los primeros gozos (“fiz / cantar”, no “cantares”), dejando a los segundos sin trabar. Sigue luego, en total desconexión con los segundos gozos, el último pasaje prologal o introductorio: la disputa de griegos y romanos con la subsiguiente aplicación burlesca al sentido del libro todo. El episodio es claramente autónomo, pues se injerta merced a la sentencia o dicho incluido en la estrofa 44 (“Palabras son de sabio, e díxolo Catón, / que onme a sus coidados, que tiene en coraçón, / entreponga plazer e alegre la razón, / que la mucha tristeza mucho coidado pon.”), a no ser que lo consideremos incluido por contraste respecto al tono religioso de las partes anteriores. En el primer caso, hallamos ya lo que va a ser toda una constante en la marcha compositiva del libro: el comienzo de sus diversos bloques echando mano de una sentencia, proverbio o dicho en general; esto es, la receta recomendada por los retóricos para el *ordo artificialis*¹⁹.

Arranca, por fin, la andadura poética en sí con algunas disquisiciones sobre la naturaleza humana (71-76), luego ejemplificadas en la primera aventura amorosa (“una dueña”, 77-104). Notemos cómo se parte de un dicho supuestamente aristotélico (“el mundo por dos cosas trabaja: la primera, / por aver mantenencia; la otra cosa era / por aver juntamiento con fembra plazentera.”, 71b-d), del que depende el resto del pasaje. El autor no tendrá sino que transvasar las afirmaciones teóricas al plano autobiográfico (“E yo como soy omne como otro, peca-

¹⁹ Cfr. el libro ya clásico de Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge), Paris, Champion, 1971, pp. 55-60. A título de muestra, transcribimos las ideas de Geoffroi de Vinsauf: “Selon l'ordre artificiel, au contraire, on peut commencer: soit par le commencement, mais en employant pour débiter ou bien un proverbe (setence, idée générale), ou bien un exemple (citation d'une parole ou d'un fait illustre):...; --soit par le milieu, procédé qu'on peut enrichir par l'emploi ou d'un proverbe ou d'un exemple:...; --soit par la fin...” (p. 58).

dor, / ove de las mugeres a las vezes grand amor; ”, 76ab), de modo que una de sus vivencias entre a funcionar como ejemplo: “Assí fue que un tiempo una dueña me prisso,” (77a). Es de destacar, por un lado, que la materia autobiográfica, la propiamente narrativa, entra aquí supeditada al contenido tratadístico, pues aflora como instrumento ejemplificador de aquél. Por otro lado, conviene no descuidar desde ahora un aspecto que se alzar^á como constante a lo largo de toda la obra: la despreocupación cronológica con que Juan Ruiz sitúa temporalmente sus vivencias: “ove de las mugeres a las vezes grand amor;” (76b), “Assí fue que un tiempo una dueña me prisso,” (77a). Además, la intentona amorosa ofrece un llamativo desarreglo estructural: tras la primera fábula (león doliente, 82-88) se nos refiere el desenlace de un plumazo: “la dueña muy guardada fue luego de mí partida.” (90d). Sin embargo, se amplifica luego con los razonamientos de la dueña y con la segunda fábula (la tierra bramaba, 98-100). Sobre ello, se alude -inaugurando así una nueva constante compositiva- a numerosas cantigas supuestamente compuestas sobre el particular, pero no incluidas (80a, 92b, 104a), dejando entonces otros tantos espacios en blanco u otras tantas quiebras organizativas.

Hallamos luego una nueva estrofa gnómica (105) la cual, recurriendo ahora a Salomón, cimentará todo lo relativo a la segunda amada: Cruz (105-122). No obstante, en este caso parece primar la lógica argumental, pues el autor dedica toda una estrofa (106) a justificar el abandono de su anterior amada y otra (112) a introducir a la siguiente. Son, en suma, el desdén de la primera dueña y la subsiguiente soledad las causas que lo lanzan a su segundo escarceo amoroso. En claro contraste con la anterior aventura, ahora se nos compendia al máximo (una estrofa, 113) lo ocurrido, para desarrollarlo más cumplidamente en uno de los poemas compuestos sobre el asunto: la trova cazurra (115-121). Otro de ellos es, de nuevo, sólo mencionado (122b).

Pasamos, después, al largo episodio astrológico con el horóscopo del Rey Alcaraz (123-165). Reecontramos, sin nexo alguno para con lo anterior, dos estrofas sapienciales (123-124) como excusa introductora y soporte constructivo. El autor explana sobre ellas sus disquisiciones en la materia, luego probadas con el ejemplo en cuestión. Hay que esperar a la estrofa 153 para percibir la pertinencia autobiográfica del episodio: “En este signo atal creo que yo nascí: siempre puné en servir dueñas que conosco,” (ab). Abierta queda la puerta hacia la relación de cuantos desvaríos amorosos se quieran introducir, máxime cuando el autor se dispara -sin demasiada coherencia- a injertar un encendido elogio, luego desmentido, de las excelencias del amor. Adviértase -dicho sea de paso- que estas ideas (156 y ss.) entran en clara colisión con la interminable reprensión que luego dirigirá el protagonista contra el amor.

Viene a continuación la tercera vivencia amorosa: “una dueña en-

cerrada" (166-180). El pasaje se introduce con un nuevo dicho sentencioso ("Como dize el Sabio, cosa dura e fuerte / es dexar la costumbre, el fado e la suerte;/ ...", 166ab), ahora coherentemente introducido en cabal correspondencia con el carácter venusiano autoatribuido en la anterior vivencia: siendo venusiano, su costumbre, estriba en los amóríos. La relación de una nueva aventura amorosa estaba ya perfectamente justificada. Sin embargo, Juan Ruiz parece haber perdido de vista ese su propio planteamiento y dedica la estrofa siguiente (167) a justificar sus nuevos amores, dando distintas motivaciones y rompiendo así el vínculo antes establecido:

*E porque es costumbre de ma(n)cebos usada
querer siempre tener alguna enamorada,
por aver solaz bueno del amor con amada,
tomé amiga nueva una duña ençerrada. (167)*

Léase, entonces, que la costumbre, la tendencia a amar de Juan Ruiz, es causada sólo por la juventud y para nada depende ya de su ascendencia astrológica. Así, la estrofa anterior (166) no parece referida tampoco al episodio astrológico y todo el nuevo pasaje queda desvinculado del anterior. También aquí, por otro lado, asoman las composiciones no incluidas (171d).

Topamos, acto seguido, con uno de los pasajes más extensos y trascendentales del *Libro de Buen Amor*: la pelea con don Amor (181-575). Se introduce, mediante la estrofa 180, en clara dependencia para con lo anterior: sus continuos fracasos amorosos lo llevan a enemistarse frecuentemente con el amor. Con todo, debe observarse cómo Juan Ruiz vuelve a retomar la vaguedad cronológica de la primera aventura ("a las vezes", 76b; "un tiempo", 77a), para extraer, al azar, un caso ilustrativo de sus pasadas peripecias: "por esto a las vegadas con el amor peleo." (180d), "Dirévos una pelea que una noche me vino," (181a). No queda, pues, tan clara la dependencia entre los tres pasajes referidos y la enemistad con don Amor; antes bien se trata de una de las muchas peleas con don Amor, anterior o posterior a las aventuras concretas contadas y, por ende, causada o no por ellas. Sea como fuere, introducido el interlocutor, la escena se divide en dos partes: acusaciones del protagonista y respuesta del interpelado. La primera intervención se configura como una larga invectiva organizada sobre los pecados capitales, cada uno ejemplificado con su correspondiente cuentecillo o fábula. Ello no deja de suponer una verdadera amenaza para la marcha narrativa del poema, pues a esta altura se estanca la

misma para dar paso a una auténtica colección (se cuentan unos diez) de ejemplos. Tan sólo el supuesto marco dialogístico salvaguarda la lógica de la pelea en cuestión. Incluso parece haberse perdido el hilo narrativo cuando se reiteran los epígrafes respecto al asunto que se está tratando (ante 372 y 388). Se aprovecha, en fin, una de las acusaciones para embutir la parodia de las horas canónicas (373-87), tras la que se sigue imprecando hasta ceder la palabra al interpelado. Su respuesta (a 241 estrofas del comienzo), la segunda intervención, no entraña reacción imprecatoria alguna, sino que el amor contesta con "mesura" (423a), suministrando todo un *ars amandi* en pago a las acusaciones de su discípulo. Envuelto en el mismo, encontramos el excursu digresivo destinado a poetizar las propiedades del dinero (490-513). Su presencia supone, claro está, un peso muerto en medio de la lista de consejos suministrada por don Amor, sin que hallemos más justificación que una caprichosa asociación temática entre la efectividad de las dádivas en el terreno amoroso y la omnipotencia de la riqueza ("fará por los dineros todo cuanto le pidieres;", 490c; "Mucho faz el dinero e mucho es de amar:", 490a). Es recurso compositivo que reencontraremos.

Viene a continuación la peripecia amorosa extraída del *Pamphilus de amore*: la aventura de doña Endrina (576-909). En un principio, el pasaje se suelda aquí con toda coherencia: el Amor se aleja (576) y el protagonista, tras reflexionar sobre los consejos de aquél, se arroja a probar suerte de nuevo. De hecho, fracasa en un principio y, recordando los castigos de don Amor (697), busca a Trotaconventos, que lo conduce al éxito. Claro que esa supuesta lógica argumental salta en mil pedazos cuando descubrimos la identidad alegórica (don Melón de la Huerta) del protagonista en cuestión, y, más aún, cuando Juan Ruiz declara abiertamente su no participación en los hechos:

*Entiende bien mi estoria de la fija del endrino:
díxela por dar ensiemplo, no porque a mí vino; (909ab).*

Al desembocar en una aventura ajena, el supuesto éxito obtenido por el adoctrinado desaparece, y la trabazón autobiográfica se anula. Resulta, además, que Juan Ruiz siempre actuó de acuerdo con ese código ("fallé que en sus castigos siempre usé bevir.", 576d) y fracasó, con lo que el éxito actual no tiene por qué depender de la reciente lección recibida. Incluso, siempre fue costumbre suya recurrir a una tercera o mensajera (vid. aventura I). Por otro lado, interesa apuntar -sobre todo para nuestro propósito- la redundancia y el consiguiente desacier-

to compositivo que los consejos de doña Venus suponen, puestos como van casi a continuación del nutrido arte amatorio suministrado por su esposo, don Amor. El propio autor parece detectar la inconsecuencia cuando escribe:

Ya fueste conseyado del Amor, mi marido;

... ..

de lo qu'el non te dixo, de mí será repetido. (608ad)

*Si algo por ventura de mí te fuere mandado,
de lo que mi marido te ovo conseyado,
serás d'ello más çierto, irás más segurado;
mejor es el conseyo de muchos acordado. (609)*

Continúa el libro refiriéndonos la suerte corrida con la quinta mujer: "una apuesta dueña" (910-944). La naturalidad con la que se introduce el relato es tan espontánea como llamativa: "(Seyendo) yo después d'esto sin amor e con coidado," (910a). Nada más lógico que avanzar cronológicamente en la secuencia autobiográfica para proseguir con la obra. Pero, ¿después de qué? Si no protagonizó la aventura de doña Endrina, se refiere posiblemente a la entrevista con don Amor, pero su reacción final fue muy otra tras la misma. ¿Acaso hemos de remontarnos a la última aventura amorosa protagonizada por él? Entonces se referiría a la tercera amada y habría que enlazar con la estrofa 179. En todo caso, la inconsecuencia no requiere mayor comentario. Se ratifica, eso sí, con el carácter misceláneo del pasaje en cuestión: nombres de la tercera, muerte de la amada, enfermedad del protagonista, etc. También se alude a supuestos cantares.

Hay después de un pequeño pasaje (945-949), sin relevancia estructural alguna, en el que se cuenta la visita de una vieja con la que mantuvo cierta conversación luego poetizada (947b) y no incluida. Lo interesante aquí es señalar que, de buenas a primeras, frente a la imprecisión temporal reinante en la presentación de las demás vivencias, ahora se nos introduce tal visita con una concreción cronológica (la cual perdurará en los siguientes pasajes): "El mes era de março, salido el verano:" (945a). Concreción que, por lo demás, representa un caprichoso corte diacrónico sin dependencia directa con lo anterior. Se deriva enseguida hacia una especie de *captatio benevolentiae* de un supuesto auditorio.

Se produce, a continuación, un fuerte hiato en la andadura poética, pues de pronto, se cambiará de escenario vital para ir a la sierra, con lo que seguirá el episodio de las serranillas (950-1042). Las cuatro

curiosas experiencias aquí contenidas (Chata, Gadea, Menga, Alda) descansan compositivamente en la estrofa 950. Estrofa que denuncia a todas luces la arbitrariedad organizativa del autor, pues se fundamenta en un dicho bíblico que deja abierta la marcha del libro hacia la totalidad:

*Provar todas las cosas el Apóstol lo manda;
fui a provar la sierra e fiz loca demanda, (950ab).*

Sin duda, lo que sigue tras el “fui a provar” da igual estructuralmente y nada tiene que ver con lo anterior; desde esa plataforma compositiva el artífice cuenta con absoluta libertad para engastar cuanto y todo lo que desee. Las cuatro serranas se nos ofrecen duplicadas al sernos referidas en cuaderna vía primero y en cantigas después, de modo que parece primar el interés metrificador sobre la lógica estructural. Desde luego no hay itinerario alguno que parezca funcional (por ejemplo, la cuarta surge cuando el protagonista baja a la falda de un monte evitando el frío) ni marcas temporales organizativas (v.gr. 933 “Lunes antes del alva...”).

Forma bloque con las serranillas la visita del protagonista a Santa M^a. del Vado, donde ofrece unos poemas religiosos a la Virgen (1043-1066). Todo ello dependiendo, claro está, de la supuesta proximidad geográfica de la sierra y la ermita. Por otro lado, Juan Ruiz parece haber retomado su tendencia a inaugurar pasajes con un dicho y así abre éste citando al Apóstol en la estrofa 1043.

Llegamos así a otro de los grandes pasajes del *Libro de Buen Amor*: la pelea de don Carnal y doña Cuaresma (1067-1314). Se nos abre ésta bajo premisa cronológica, en la línea inaugurada por la estrofa 975: “dende a siete días era Cuaresma tanto,” (1067c), enlazando con la estancia en la sierra: “fuime para mi tierra por folgar algund quanto:” (1067b). El núcleo parece bien organizado por lo que a los enfrentamientos se refiere, si bien Juan Ruiz lo aprovecha para engastar algún que otro excursu digresivo: confesión y penitencia (1128 y ss.), instrumentos musicales (1228 y ss.), tienda de don Amor (1266 y ss.), etc. Encontramos aquí un giro compositivo, a propósito del excursu sobre la penitencia, que entraña toda una declaración de principios estructurales por parte de Juan Ruiz:

*Pues que de penitencia vos fago mençion,
repetirvos querría una buena liçion: (1131ab).*

Es decir, pues salió al paso el tema de la penitencia, aprovecho -dé donde diere- para engastar todo un sermón. Lo mismo que ocurrió a propósito del dinero (489), traído a colación por asociación fortuita, vemos ahora como el azar o la ocurrencia ocasional presiden la marcha del libro.

Contagiado por la alegría ajena, recurre luego a su vieja para introducir así la décima intentona amorosa: una "biuda loçana" (1315-1320). Seguimos con el recurso cronológico como técnica narrativa: un nuevo corte temporal inicia la aventura ("El día de Quasimodo...", 1315a) dentro de la secuencia que venimos anotando. Hay una nueva alusión a unas cantigas no poetizadas (1319b).

Sigue a aquélla la dama número once ("una dueña hermosa", 1322a) a la que se dedican las estrofas 1321-1331, desarrollando un asunto muy similar al de la empresa anterior, bien que ahora la pretendida se casa. De nuevo aparece un caprichoso corte temporal ("Día era de Sant Marcos,...", 1321a) que evoluciona sobre la secuencia iniciada a principios de marzo. También aquí advertimos la mención de los versos de marras (1325a).

Se dedica una estrofa (1331) a anticipar la aventura siguiente: la de doña Garoça (1332-1507), la segunda empresa amorosa en importancia del libro (la doceava en orden de aparición). Aunque con desenlace muy distinto, el pasaje recuerda remotamente al de doña Endrina en tanto en cuanto Garoça parece prever el final que no entrevió Endrina:

*Desque ya es la dueña del varón escarnida,
es d'él menospreziada e en poco tenida,
es de Dios airada e del mundo aborrida,
pierde toda su onra, la fama e la vida. (1422)²⁰*

*"Fariás", dixo la dueña, "segund que ya te digo
que fizo el diablo al ladrón su amigo:
dexarm'ías con él sola, cerrarías el postigo;
sería mal escarnida fincando él conmigo". (1481)²¹.*

A su vez, se relaciona estructuralmente con la pelea habida con don Amor ya que el libro deriva de nuevo hacia el fabulario. Se aprovecha

²⁰ Recuérdense, por ejemplo, las estrofas 881 y 908. Y compárase también la actual estrofa 1435 con la ingenuidad de doña Endrina.

²¹ Vid, ahora las anteriores 878-888.

otra vez el marco dialogístico –ahora más y mejor desarrollado– para engastar unos diez cuentecillos o ejemplos, con lo que no deja de resentirse la marcha narrativa de la autobiografía. Por otro lado, se perora sobre las golosinas de las monjas, no sin incurrir en crasa contradicción: “Muchos de leturarios les dan muchas de vezes:” (1334a); y luego: “Bien así acaesçe a vos, doña Garoça, / queredes en convento más agua con la órça/ que con taças de plata e estar alaroça” (1392ac). Se incluye –a instancias de Garoça, eso sí– el retrato del arcipreste y una vez más se habla de posibles endechas (1507a).

Aparece después la dueña número trece: una mora (1508-1512). Se introduce ésta, de forma parecida a algunas de las aventuras amorosas anteriores, como causa directa del fracaso anterior (“Por olvidar la coita, tristeza e pessar,” 1508a).

Nueva marca temporal (“Después fiz...”, 1513a) que abre un pequeño período de tránsito (1513-1517) en el que se nos dice compuso multitud de cantares jocosos (no incluidos), aprovechando para disertar sobre los instrumentos moros.

Pasamos así al pasaje más sincero y conmovedor de toda la obra: el planto por Trotaconventos (1518-1575). Al margen de otros valores bien destacados ya por la crítica, el pasaje elegíaco es de crucial importancia para nuestro propósito. Se suelda con lo anterior –según creo–, de un modo tan brusco como torpe. Acto seguido a una estrofa de tema musical (1517), el lector topa de bruces con la muerte de la tercera:

*Dize el filósofo, en su libro se nota,
que pesar e tristeza el ingenio embota;
e yo, con pessar grande, no puedo dezir gota,
porque Trotaconventos ya non anda nin trota. (1518)*

El largo planto que vendrá, sobre iniciarse *in medias res* (1518), para nada depende de la materia poética anterior. Antes bien, surge de un hecho –la muerte de Trotaconventos– ni siquiera referido antes; tampoco se continúa después. Por eso, se edifica –otra vez– sobre una sentencia (“Dice un filósofo, en su libro se explica, / que pesar y tristeza al ingenio embotan;”, 1518ab) inmediatamente transvasada al terreno autobiográfico (“y yo, con pesar grande, no puedo decir ni jota,” 1518c). Todo induce a pensar que el poeta improvisa la muerte de la tercera para utilizarla como simple excusa introductoria del ejercicio poético representado por el planto. Eso explique que la dé sin más, como hecho consumado, sin aportar datos concretos (“Assí fue, mal pecado,

que mi vieja es muerta:”, 1519a), y que la elegía quede enmarcada por extremos burlescos²².

Como adenda caprichosa y afectiva puede entenderse el epitafio siguiente (1576-1578), el cual se introduce mediante 1575. De él emana, a su vez, por un proceso de asociación imprevisible, la disquisición sobre las armas del cristiano (1579-1605). En efecto, se aprovecha el contenido moralizador de la estrofa 1577 (donde la vieja se alza como atalaya de pecadores), para adjuntar los consejos de buen vivir insertos en el pasaje posterior.

Leeremos después, en estridente contraste, el elogio de las dueñas chicas (1606-1617). A esta altura encontramos uno de los más desconcertantes movimientos compositivos de todo el libro. El burlesco elogio se naturaliza dentro del conjunto como sigue:

*Quiérovos abreviar la predicación,
que siempre me pagué de pequeño sermón,
e de dueña pequeña, e de breve razón,
ca poco e bien dicho aftncase el coraçon. (1606)*

Entiéndase bien que la marcha del libro viene encarrilada ahora por una caprichosa y socarrona asociación semántica entre “pequeño sermón” y “dueña pequeña”. Nótese, además, lo redundante y acaso contradictorio del fragmento con la mujer ideal retratada por don Amor muchos versos antes.

Nuevo hiato marcado por la caprichosa alusión temporal (“Salida de febrero e entrada de março, 1618a) con la que se introduce la empresa amorosa: “doña Fulana”, la número catorce, ahora en compañía de don Hurón (1818-26). Se cambia de rumbo, respecto a los últimos pasajes, y vuelve a echarse mano del corte temporal arbitrario. Pero ahora ni siquiera se respeta la secuencia cronológica que venía manteniéndose (estábamos a finales de abril), de no ser que imaginemos el transcurso de uno o varios años. Una vez más se aludirán los cantares compuestos al propósito (1625a).

Por fin, y sin que ni siquiera lo podamos prever, nos topamos frontalmente con el final, al menos con un alto ocasional, de la obra:

²² Vid. al respecto, y sobre la muerte en general, el clásico artículo de don Rafael Lapesa, “El tema de la muerte en el *Libro de Buen Amor*”, *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 53-75.

*Porque Santa María, segund que dicho he,
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,
fizle quatro cantares e con tanto faré
punto a mi librete, mas non lo çerraré. (1626)*

Desde luego, si desde esta estrofa hemos de hablar de conclusión, en correspondencia con la parte introductoria, no será porque los materiales aquí incluidos supogan desenlace o desembocadura alguna de lo antes referido. Al contrario, se pasa de la última aventura al cierre en brusco tránsito que viene justificado por una fórmula ya aprovechada como punto de partida: "E porque de todo bien es comienço e raíz / la Virgen Santa María, .../... délla primero fiz / cantar de los sus gozos siete, que ansí diz:"(19 ad). Sin duda, trocada la fórmula, cambiaría sensiblemente la materia conclusiva. Antes de proceder a la inserción de los poemas anunciados como cierre, se reincide en las declaraciones iniciales sobre el entendimiento del libro (1627-32) y éste deriva claramente hacia el mero cancionero. Lejos de incluir sólo los cuatro cantares a Santa María programados (1626c), encontramos toda una retahíla de piezas poéticas: dos gozos a la Virgen, dos cantigas de escolares, un ave María, tres loores, un cantar contra ventura, la cantiga de los clérigos de Talavera y dos cantares de ciego. Claro que antes se nos había advertido de la naturaleza abierta del *Libro*:

*Cualquier omne que lo oya, si bien trobar sopiere,
puede más añadir e emendar, si quisiere: (1629ab).*

Sin duda, si hasta ahora escaseaba el esfuerzo compositivo, a partir de 1626 éste ha desaparecido totalmente. No obstante, todavía aparece aquí la alusión cronológica como recurso introductorio de un pasaje: "Allá en Talavera, en las calendas de abril", (1690a). Ello prueba —dicho sea de paso— la inconsistencia organizativa del procedimiento en el resto de sus ocurrencias.

Si hacemos inventario ya de las técnicas de ensamblaje entre los diversos bloques, la cosecha obtenida en este breve rastreo es tan parca como desconcertante. Los procedimientos utilizados para unir las diversas piezas son un tanto caprichosos y no menos heterogéneos: sentencias, dichos o máximas; cortes cronológicos, practicados sobre un secuencia cronológica indeterminada y nunca lineal; cambios de

escenario geográfico, sin que el vaivén cree itinerario alguno; asociaciones afectivas ocasionales y fortuitas; relaciones semánticas tan subjetivas como incoherentes;... Es decir, el capricho, la incoherencia y, en suma, el descuido estructural rige en todo momento la marcha narrativa del asunto poetizado. Si se va a la sierra, afloran serranillas; si llega la Cuaresma tendremos alegoría; si se habla de dádivas, habrá sermón satírico contra el dinero; si surge la penitencia, allá va un sermón; si la disquisición debe ser corta, venga la mujer pequeña; si,... Se trata —creo— de meras excusas introductorias de bloques poéticos tan varios como independientes, antes que de marcas compositivas pensadas para trazar un diseño estructural más o menos lógico. Es la ocurrencia fortuita la que guía la andadura poética de tan genial producto. De resultas, todos y cada uno de los pasajes introducidos conservan y disfrutan de una total autonomía, sin quedar nunca supeditados, ni en su forma ni en su sentido, al contexto narrativo que los envuelve.

Cerrado, pues, este rápido recorrido por los intersticios poéticos del *buen amor*, la conclusión parece obvia: el *Libro de Juan Ruiz* adolece de la más mínima preocupación organizativa, lo que ocasiona una marcada desarticulación entre sus diversos materiales. Globalmente considerado nos parece fruto de una inconsciente labor de simple acarreo o amalgama de diversos materiales poéticos, los cuales se nos ofrecen sumados, cuando no yuxtapuestos, sin orden ni concierto.

Si añadimos a ello la ingente cantidad de argumentos, no contemplados aquí por haber sido puestos de relieve en numerosas ocasiones, esa conclusión quedará sólidamente ratificada. Me refiero a hechos como los siguientes: cantidad y heterogeneidad de los materiales involucrados, a veces fielmente parafraseados; inconsistencia novelesca de la autobiografía; manipulaciones con la primera persona, con la subsiguiente desarticulación del punto de vista en múltiples facetas; rico perspectivismo desde el que se aborda el tema amoroso, para descomponerlo en plurales concepciones; frecuentes mentís en el desarrollo del razonamiento que invalidan la significación del mismo; irreductible ambigüedad, e incluso declarada polisemia, de la mayoría de los episodios, excursos y declaraciones intencionales; etc. A la luz de todo ello parece lo más sensato aferrarse a la condición miscelánea del libro y a su básica carencia de unidad. Leamos, pues, el *Libro de Buen Amor* como cancionero, antología o enciclopedia poética de Juan Ruiz.

No obstante, podríamos —eso siempre— rastrear posibles móviles compositivos, atendiendo a la disposición concreta con que los bloques se suceden, según vimos que venía haciendo parte de la crítica, para fijar determinados esquemas estructuradores y cifrar en ellos la unidad del conjunto. A la luz de las páginas anteriores —como puede preverse—, creo que ni siquiera esto es viable. Si atendemos a una de las propues-

tas más coherentes al respecto, la de Lecoy, veremos que a duras penas podrá admitirse. La primera parte del libro no debe entenderse como la ejemplificación de un aprendizaje amoroso (fracasos-*ars amandi*-éxito) por múltiples motivos:

- Las tres etapas no están secuenciadas linealmente en el tiempo, antes bien se extraen de un pasado impreciso (“a las veces”), de modo que los tres primeros fracasos bien podrían ser posteriores (como ratifican los que vendrán después) al aprendizaje.
- Juan Ruiz declara que siempre vivió de acuerdo con el *ars amandi* en cuestión (576), de modo que nada aprendió de la entrevista concreta con don Amor . El éxito de doña Endrina no parece causa directa de la lección anterior (“nunca fallé tal dueña como a vos Amor pinta”, 575c; “¿cuál fue la razón negra por que non recabde?”, 577d).
- El hecho de que recurra a una tercera, aunque nos diga que lo hace guiado por el consejo del dios (697), no depende del mismo, pues Juan Ruiz siempre procedió así en sus aventuras anteriores (“Embiéle esta cantiga, que es deyuso puesta, / con la mi mensajera que tenía empuesta:”, nos refiere, por ejemplo, de la primera dama; 80ab).
- El éxito obtenido con doña Endrina no traba nada, ya que se atribuye a don Melón y Juan Ruiz sólo se asigna fracasos.

La segunda parte se admitirá difícilmente como un ciclo, ya que las alusiones temporales al calendario son sólo dos y las demás entrañan una serie de cortes diacrónicos totalmente afuncionales entre sí. De hecho, siguen funcionando (en el caso de los clérigos de Talavera) cuando ya ha desaparecido todo empeño organizativo. Diría, con Lida de Malkiel, que

No hay una primera parte (coplas 71-909) que desarrolle el aprendizaje amoroso, ya que el único triunfo es de don Melón, no del protagonista en primera persona, y al reaparecer éste reaparecen los fracasos, y no hay una segunda parte (950-1634), fiel al ritmo de la liturgia y de las estaciones, ya que las alusiones al calendario se limitan a las coplas 1067-1321²³.

²³ Art. cit., p. 28.

