

## FUNCIÓN APODÍCTICA DE LAS SERRANAS EN EL LIBRO DE BUEN AMOR

“Tout un chacun doit investir *Buen amor* de sa personnalité, de son expérience et de sa culture”.

CH. V. AUBRUN<sup>1</sup>

Las serranas del *Libro de buen amor* se han mostrado rebeldes al esfuerzo de la crítica por sujetarlas dentro de esquemas contextuales, tanto en relación con la globalidad de la obra como en lo que respecta a la posible correspondencia entre la versión en cuaderna vía y la versión en arte menor<sup>2</sup>. Para unos, todo el episodio de la sierra es una interpolación desconectada del resto de la obra, o bien la conexión temática es débil y parcial<sup>3</sup>. Para otros —aceptando sin plena

<sup>1</sup> CHARLES V. AUBRUN, “*Buen amor au ras du texte*”, en *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 23 (1975): *Hommage à André Joucla-Ruau*, pp. 11-23.

<sup>2</sup> Cf. R. B. TATE, “Adventures in the ‘sierra’”, en *Libro de buen amor Studies* (ed. G. B. Gybbon-Monypenny, London, Tamesis Books, 1970, pp. 219-229, quien ha estudiado esta cuestión de las dos versiones con algún detenimiento. Y, dicho sea de paso, seguramente por inadvertencia, ha dicho Tate que las versiones en verso de arte menor son zéjeles, lo cual es correcto para la segunda (por la estructura zejelesca de las estrofas en su secuencia) y para la cuarta, que es un zéjel sin duda. Las versiones de arte menor en la primera y la tercera no responden al canon zejelesco.

<sup>3</sup> G. B. GYBBON-MONYPENNY, “The two versions of the *Libro de buen amor*: The extent and nature of the author’s revision”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1962), pp. 205-221, especialmente p. 217, sostiene que algunas partes fueron escritas antes de pensar el autor en componer el *Libro* y que, llegado el momento de armarlo, puso las serranas donde están, sin preocuparse de si encuadraban ahí ni cronológica ni semánticamente. Concuere da en ello R. B. TATE (*art. cit.* en la nota 2), cuya conclusión es que las versiones en arte menor (“the lyrics”) existieron antes que la versión en cuadernavía (“the narrative”) y que ésta fue hecha para servir de ligamento entre las

convicción que Juan Ruiz tuviese alguna razón para incluir las serranas ahí donde están—, lo que corresponde es buscar los elementos justificadores del hecho textual<sup>4</sup>. Y en lo que hace a la relación entre la versión de arte y la en cuaterna vía, las posiciones de los investigadores serán expuestas en la sección segunda de este trabajo.

### *Engarce doctrinal de las serranas*

Desde 1938, gracias a las *Recherches sur le Libro de buen amor*<sup>5</sup>, sabemos que desde la estrofa 181 hasta la 575 el contenido es un sueño. Y, como es sabido, el sueño es el recurso de que se valen a menudo en la Edad Media para introducir la alegoría. Este tramo, pues, constituye una de las unidades alegóricas mayores del texto del *Buen amor*. La otra es el largo episodio de Carnal y Cuaresma (más el retorno del Amor). Se menciona aquí este hecho textual únicamente porque ello permite situar el episodio de las serranas dentro de una secuencia contextual. Las serranas vienen después del sueño. Son parte de seis aventuras amorosas —junto con Endrina y la joven viuda— que responden a una posición doctrinal expresada durante el sueño-alegoría. Para puntualizar tal relación, será menester seguir paso a paso la formulación de la doctrina y desfasar los

versiones en arte menor y el resto del libro. Luego (pp. 225-226) afirma que la relación entre las serranas y el resto del *Libro* es muy tenue por lo menos.

<sup>4</sup> R. M. WALKER, "Towards an interpretation of the *Libro de buen amor*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), pp. 1-10, estima que, si bien las serranas aparecen como interpolaciones, al igual que el episodio de Endrina o el de Carnal y Cuaresma, es preciso darles acomodo en cualquier intento de interpretación global del *Libro*.

<sup>5</sup> FÉLIX LECOY, *Recherches sur le Libro de buen amor de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Paris, Droz, 1938. Ahora en excelente reimpresión: Farnborough Hants, England, Gregg International, 1974, con bibliografía y con presentación introductoria sobre los problemas del *Libro* y el tratamiento que les ha dado la investigación, por Alan D. Deyermond.

componentes que integran el tramo contextual, cuyo sentido resulta claramente apodíctico.

La mencionada unidad onírica (181-575) contiene: 1) la reprehensión del arcipreste predicador contra don Amor; 2) los consejos de don Amor al predicador, en caso de que éste quiera tener éxito en empresas eróticas; y 3) seis aventuras eróticas en las cuales se ilustra la aplicación de los consejos y se prueba la tesis del predicador en su invectiva. Es una órbita semántica dentro del texto global.

Durante la invectiva, el arcipreste acusa a don Amor (181-422) de empujar por el desgalgadero de los pecados capitales a todos aquellos que se ponen al servicio de la pasión amorosa. La invectiva dibuja aquella operación como un proceso destructor de cuerpos y almas, y aun de los bienes de fortuna: "Estruyes las personas, los averes estragas; / almas, cuerpos e algos como huerco las tragas" (400ab)<sup>6</sup>. La pasión amorosa no ahorra sujeto

aellos e aellas, a todos das mal rramo  
de pecado dañoso, de al non te alabo,  
tristeza e flaqueza, al de ti non recabdo.  
(398bcd)

ni es benigna con sus devotos, pues "al que mejor te sirve, ael fieres quando tiras" (183c). Peor aún, la persona no necesita ir en busca del amor: "al que quieres matar sacaslos de carrera / de logar encobierto sacas celada fiera" (393cd). Sus flechas descarrían, sus celadas sacan de su buen vivir al que el amor quiere perder. La muerte del alma es reiterada: "das muerte perdurable alas almas que fieres" (399a). Seguro que no es coincidencia el que la enumeración de los pecados culmine con la lujuria (257 ss.) El proceso de insidias llega a su remate con los estragos del erotismo en quienes aceptan sus halagos (388-422), entre los cuales no es el menor la pérdida completa de razón y proporción en el escogimiento de la otra persona: "con quien se les

<sup>6</sup> Las citas textuales, por la ed. de Juan Ducamin: JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Toulouse, 1901.

antoja, con aquel se apartan" (403*b*), y "quanto mas aty creen, tanto peor baratan" (403*d*). En la relación amorosa no hay ganador; todos pierden: "Al uno al e otro eres destroidor / tan byen al engañado como al engañador" (416*ab*).

Bien convencido de su contundente retórica, el arcipreste predicador despide dos veces en igual estilo al reo don Amor: "asegurando matas; quitate de mi, vete" (406*d*), es la primera; y la segunda, tratando de ser más efectiva, asume un tono de consejo:

Porque de muchas dueñas mal querido seria,  
E mucho garçon loco de mi profaçaria,  
por tanto no te digo el diezmo que podria;  
pues calla te e callemos, amor vete tu via.  
(422*abcd*)

Con todo, ni en el libro de cantares ni en el libro de las vidas hace caso el Amor de las arrebatadas despedidas. Muy por el contrario, haciéndole mamola al predicador, da principio a su contra-suasoria

... açipreste, sañudo non seyas, yo te rruego,  
non digas mal de amor en verdat nin en juego  
(423*bc*)

y así, reconviniéndolo poco a poco, le indica que debe escuchar su consejo, porque "si mis dichos fazes non te dira muger non" (425*d*). Y el hombre dual, anfibio entre anhelos de virtud y propensión al pecado, escucha. Allí tiene comienzo el tratadillo ovidiano, de todos conocido. Y como don Amor no anda corto de recursos al uso, abre su tienda de ejemplos para complementar sus lecciones: ejemplos sobre la buena disposición que el dinero produce en la persona solicitada (490 *ss*), sobre lo que le aconteció a don Pitas Payas (474-489), y sobre lo que les pasó a los dos perezosos que querían casar con una dueña (457-467). Don Amor termina su parlamento con la muy cierta (y por lo mismo divertidísima) admonición en favor de las buenas

costumbres, donde hace de diablo predicador con toda propiedad.

La consulta del arcipreste a doña Venus es como un friso alegórico al tramo del sueño; pero desde el punto de vista de una teoría del *Libro de buen amor* es una aplicación al caso concreto del acoso erótico que se va apoderando del arcipreste ante la vista frecuente de doña Endrina. Gota a gota, la concupiscencia va impregnando la visión amorosa, hasta que termina dominándola:

Syempre esta loxuria ado quier que tu seas,  
adulterio e fornicio toda via desseas,  
luego quieres pecar con qual quier que tu veas,  
por conplyr la loxuria enguinando las oteas.

(257abcd)

El erotismo era el ojo del ciclón amoroso en la Edad Media. Frente a tal problema, hay dos posiciones diferentes: la del amor cortés<sup>7</sup> y la del púlpito católico. Ambos concuerdan en que el vaho erótico domina la atmósfera amorosa entre los sexos. En palabras de Andrea Capellanus<sup>8</sup>,

<sup>7</sup> Siendo tan numerosa la bibliografía sobre el amor cortés en general, remito a sólo dos fuentes de accesibilidad inmediata y ambas relacionadas con la literatura española: (i) ALAN D. DEYERMOND, *The Middle Ages* (parte de la serie *A Literary History of Spain*, vols. I-VIII), London, Ernest Benn Ltd., 1971, especialmente Cap. I, Sección iv, p. 13, donde apunta los diez rasgos sobresalientes del amor cortés en la literatura española medieval; (ii) OTIS H. GREEN, *Spain and the western tradition*, vol. I, pp. 72-122, quien examina la teoría del amor cortés y su presencia en la literatura española. Cf., además, el prólogo de SAMEL GILI GAYA al tomo de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, Colección de Clásicos castellanos.

<sup>8</sup> ANDREA CAPELLANUS, Regii Francorum, *De amore*, Libri tres, Text llatí amb la traducció catalana del segle XIV, Introducció i notes per Amadeu Pagès. Castelló de la Plana, MCMXXX. Liber primus, cap. I, "Quid sit amor":

Amor est passio quaedam innata procedens ex vissione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.

El amor es una especie de pasión innata que procede de la visión e inmoderada contemplación de la forma del otro sexo, lo que ocasiona que cada uno desee, sobre todas las cosas, los abrazos del otro y, por común deseo, llevar a cabo todos los preceptos del amor en el abrazo del otro.

Nótese, de paso, que en la copla 684 del *Libro de buen amor* el varón quiere que Endrina le prometa, para la próxima ocasión, “sy oviere lugar e tienpo, quando en uno estemos, / segund que lo yo deseo vos e yo nos abracemos” (684bc).

Cabe notar, entre paréntesis, que el sentimiento entre padres e hijos, el capellán Andrés lo despacha sumariamente:

hay tanta diferencia entre el afecto del marido y su mujer y su obligación amorosa como la hay en el afecto entre padre e hijo o entre dos buenos amigos, pues en un caso no hay amor y en el otro no hay amistad<sup>9</sup>.

Y al considerar la relación apasionada entre cónyuges, el capellán dice que “el amante muy ardoroso, según nos enseña la ley escolástica, si lo es con la propia mujer es adúltero”<sup>10</sup>. La ley escolástica es, desde luego, la de la Iglesia; y esa norma está vigente aún en el matrimonio cristiano. Huelga notar que el capellán Andrés discurre en estas materias desde su particular ángulo de visión, que era el del amor cortés, que no sólo aceptaba, sino que postulaba el amor apasionado, pero con una condición: la no consumación sexual. La razón es que el amor debía ser como un fuego en aumento constante. Si se le consumaba,

Cf. también DOROTHY CLARKE, “Juan Ruiz and Andrea Capellanus”, en *Hispanic Review*, 40 (1972), pp. 390-411.

<sup>9</sup> ANDREA CAPELLANUS, *op. cit.*, p. 83: “Tantum igitur distare constat inter omnimodam conjugatorum affectionem, quantum distat inter patris et filii mutuam dilectionem et firmissimam duorum amicitiam, quia, sicut nec ibi dicitur esse amor, ita et amicitia hic fertur abesse”.

<sup>10</sup> ANDREA CAPELLANUS, *op. cit.*, p. 86: “Nam vehemens amator ut apostolica lege docetur, in propria uxore iudicatur adulter”.

la llama se apagaba. En ello se muestra una diferencia radical del *Libro de buen amor*, donde el deseo de la realización se acrecienta con "la visión y contemplación excesiva de la belleza del otro sexo". En el *Libro* se presupone que el amor, una vez satisfecho por consumación, renace, como el fénix, de las mismas cenizas del apagado fuego:

El ffuego siempre quiere estar en la ceniza  
 como quier que mas arde quato mas se atiza;  
 el ome quando peca bien vee que desliza,  
 mas non se parte ende ca natura lo entiza.

(75abcd)

Para el arcipreste, la llama amorosa va quemando al ser humano hasta la postración por agotamiento y luego hasta la muerte. En otras palabras, de la contemplación desmesurada de las bellas formas del otro sexo a la lujuria no hay sino un paso: la satisfacción del impulso erótico. Cuando la concatenación erótica se adueña de la persona, el proceso destructor de esa persona se ha puesto en marcha. Y el orgullo del ser es la primera víctima. El ejemplo de Virgilio viene al pelo. Porque Virgilio en la leyenda medieval era un mago, y acontece que se embarcó en todo una faena con una dueña que, por vengarse de él, lo deja en suspensión en una cesta, desnudo y a la vista de los transeúntes en una calle de Roma: "por fazer su loxuria virgilio con la dueña" (265b). El tratado de la lujuria son doce cuadernavías. Es la demostración de los extremos a que puede conducir este pecado. La cuaderna vía final reza:

De muchos ha que matas non se uno que sanes;  
 quantos en tu loxuria son grandes varraganes,  
 matanse asy mesmos los locos alvardanes,  
 contescéles como al aguila con los necios truhanes.

(269abcd)

A renglón seguido, la lección del águila, en la cual se explica cómo el águila real canta en la cima de una alta haya y vela sobre todas las otras aves. Las plumas que se le

desprenden no caen al suelo, porque las recogen en el aire los ballesteros para emplumar sus arcos de cazar venados. Mas aconteció que uno de ellos, en vez de a los venados, tiró al águila misma y la hirió en el costado. Al sentirlo, dice el águila: "De mi salio quien me mato e me tiro la vida" (272d). Todavía dirigiéndose a don Amor, el arcipreste predicador le increpa —como a quien genera la lujuria—: "al que tu encendimiento e tu locura cata, / el diablo lo lieva quando non se rrecabda" (275cd)<sup>11</sup>. El artificio retórico llega a un clímax de apóstrofe hacia don Amor:

quien podrie dezir quantos tu loxuria mata!  
 quien dirie tu fornicio e tu mala barata!  
 (275ab)

Pero el amor, concupiscente por definición en todo el contexto, no se aleja del pecador empecinado. De modo que, al desvanecerse el sueño alegórico, suenan de nuevo las sirenas de la vida, empederas del propósito casto. El hombre vuelve a las andadas en seis aventuras cuyo tema obvio es la lujuria (576-1042).

La primera de la serie es la archiconocida aventura con doña Endrina (580-891). Aquí tiene uno de sus mejores enredos la ambigüedad del texto del *Buen amor*, porque no se sabe ni por qué ni por nadie cómo llega al final de la patraña el casamiento de doña Endrina. El hecho es que, léxicamente al menos, ella se casa con don Melón de la Huerta y no con el clérigo alcaláino, lo cual sería de todo punto imposible como sacramento, aunque no como oportunidad erótica dentro de las prácticas de concubinato clerical<sup>12</sup>. La moraleja de tan sinuosa historia es ésta:

<sup>11</sup> IAN MICHAEL, "The function of popular tale in the *Libro de buen amor*", en *Libro de buen amor Studies* (London, Tamesis Books, 1970), pp. 170-218; especialmente pp. 119 ss., donde el autor advierte que el poeta conecta la lujuria con la destrucción causada por una fuerza que viene de dentro de sí mismo.

<sup>12</sup> ANTHONY, ZAHAREAS, "Structure and ideology in the *Libro de buen amor*", *La Corónica*, VII (1979), pp. 92-104, estudio brillante

duenas aved orejas, oyd buena licion,  
entendet bien las fablas, guardatvos del varon  
(892ab)<sup>13</sup>

a la cual siguen coplas, como la 904 y 908, en las cuales advierte ya no sólo contra los lazos del celo amoroso, sino contra las intermediarias que lo sirven.

Habiendo perdido a Endrina a manos del rico Don Melón, la "apuesta dueña" del estrado (910) le invadió el corazón al arcipreste. La alcahueta se las agencia para que la joven viuda venga "al rincón" del arcipreste: "como faze venir el señuelo al falcon" (942b). Y a pocos días, muere la viuda. El arcipreste se pregunta si la intermediaria la habrá envenenado con sus filtros. Por miedo y por prudencia, el arcipreste se pone a guardar cama. Lo cual no tiene efecto frente al vasallaje que impone la lujuria. Cabe recordar algo que el arcipreste predicador le decía a don Amor: "Quien podrie dezir quantos tu loxuria mata! / Quien podrie dezir tu fornicio e tu mala barata!" (275ab). La muerte de la mujer deseada no lo va a detener, pese a que sospeche malas artes en el caso. Se presiente la cercanía de nuevos sucesos en nuevas asechanzas del pecado.

Un incidente breve —tal vez no una aventura, puesto que no hay conato actante— tiene lugar en seguida. Una vieja ha venido a visitar al arcipreste mientras éste guarda cama por lo de la viuda. Como es mujer, el arcipreste "traba

y denso, que pone en evidencia una oposición ideológica esencial para un mejor entendimiento global del *Libro*, a saber: el celibato sacerdotal propugnado por la Iglesia frente al concubinato clerical con arreglo a prácticas y leyes bien establecidas, o sea la barraganía. A este propósito cabe llamar la atención hacia TOMÁS MUÑOZ Y ROMERO, *Colección de fueros municipales y cartas pueblas*, Madrid, 1847 (en reimpresión, Madrid, Ediciones Atlas, 1972, p. 28, nota 3), quien observa que la práctica de la barraganía de los clérigos españoles (incluso con derechos herenciales sobre bienes y títulos) se prolongaba hasta el siglo XIX.

<sup>13</sup> Jorge GUZMÁN, *Una constante didáctico-moral del Libro de buen amor*, México, Iowa State University, 1963; especialmente "El episodio de doña Endrina", pp. 59-68.

luego della" y le habla "en seso vano" (945*d*). Crédula ella, aunque ni ingenua ni inocente, acepta la instigación; pero, a poco andar, se convence de que el muy hablador no está en condiciones de cumplir lo que propone. La reacción de la vieja es agridulce: "Con su pesar, la vieja dixo muchas vezes: / Arcipreste, mas es el rroido que las nuezes" (946*ab*). La chuscada provoca refunfuños en el hombre, pero no por eso va a dar el brazo a torcer. Su proceso degradatorio debe continuar. Las serranas lo esperan.

Es de todos sabido que las serranas son cuatro y que cada una va contada en dos versiones, una en cuaderna vía y la otra en arte menor. Dentro de la visual de este trabajo interesa, sobre todo, el hecho de que cada serrana es una peripecia entera; cada una tiene unidad e independencia individual de las otras tres; pero, por lo que puede verse, las cuatro forman una secuencia y, todas juntas, tienen consecuencia respecto a la posición doctrinal de la lujuria. Valga la repetición taxativa: a) la lujuria, como un demonio, se traga las personas en cuerpo y alma, y aun sus haberes, según la estrofa 400; b) la lujuria es como la pluma del águila, según la estrofa 272; c) al lujurioso, el diablo se lo lleva "quando non se rrecabda", según la estrofa 275.

La humillación que la vieja le inflige con sus burlas inicia una fase nueva de acontecimientos. Las palabras del varón concupiscente resultaron vacías. La iniciativa del hombre ha pasado a ser puramente verbal. En buena inferencia, la iniciativa debe pasar a la contraparte, y es lo que va a suceder en la sierra.

"Prouar todas las cosas el apostol lo manda, / ffuy aprouar la syerra e fiz loca demanda" (950*ab*)<sup>14</sup>. El lance pudo ser loco, pero, como era mandado del apóstol, se deja entrever que podría terminar en bien. El lector se pregunta, de todos modos, qué es lo que quiso probar en la sierra. ¿Quiso probar sus brasas en las laderas yertas de la altura? ¿Quiso

<sup>14</sup> Sobre la ambigüedad de este *prouar*, cf. TH. HART, *La alegoría en el Libro de buen amor*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 70. Véase también la edición del *Libro de buen amor* de J. COROMINAS, nota 150a, que deja sin piso la anfibología destacada por Hart.

apagar sus fuegos con los fríos serranos? ¿Por qué se interna en los vericuetos de la montaña, en vez de buscar parajes más avenibles con los imperativos del eros? Por la razón que sea, hay un juego al esfumino con la cronología del episodio serrano<sup>15</sup>. El hecho es que se anuncia "verano" en el texto (945a) cuando apenas ha principiado marzo, y nieves, granizo y celliscas coloran de gris brumoso el escenario de la sierra. Probablemente la decisión de ir a la sierra tenga relación con el desarrollo del curso lujurioso.

La primera serrana, "la Chata Rezia que a los omes ata" (952d), lo asalta, lo amedrenta y le hace pagar portazgo en natura, ya que no en dinero. Nótese que, al detenerlo, la Chata le pregunta adónde va, y él, con arrogancia urbana, responde que va a Sotos Alvos. La serrana interpreta la seguridad del viajero como soberbia, y le advierte que "el pecado barruntas en fablar verbos tan bravos" (960cd): olfateas de cerca los pasos del diablo. Después ella, con el dardo y la honda, y con la granizada a su favor, lo irá apeando de su ser, mientras le sube las calorías con abrigo, con comida fuerte y vino y con algo de calistenia desentumidora, hasta que, vencido y humillado, el varón confiesa que "oue de fazer quanto quiso" (971f). Con un toque de sarcástica satisfacción agregará luego: "creo que ffiz buen barato" (971 g), creo que salí ganando<sup>16</sup>. Como un bume-

<sup>15</sup> J. CEJADOR Y FRAUCA (ed. del *Libro de buen amor*, en *Clásicos castellanos*, nota 951a) dice que San Emeterio se celebra el 8 de marzo, junto con San Celedonio. Pero Corominas, en la glosa al mismo verso, dice: "el 3 de marzo: San Emeterio". Según el poeta, "verano" (1945a); para Deyermond, "The setting is Winter, not (despite 996a) the Spring" (en "Some aspects of parody in the *Libro de buen amor*", *Libro de buen amor Studies*, London, 1970, p. 63).

<sup>16</sup> PIERRE LE GENTIL, "À propos des *Cánticas de serrana* de l'Archiprêtre de Hita", en *Wort und Text: Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt am Main, 1963, pp. 133-141. En la p. 136 dice: "On se rapelle que les pasteurs françaises, pour leur part, étaient loin de déplorer unanimement leur mésaventure. Voilà qui souligne encore la volonté du poète de renverser les rôles et l'intention parodique qui commande ses décisions d'artiste". Así subraya LE GENTIL la enumeración que hace de los rasgos paródicos de las pastorelas en las

rán, la pluma de la lujuria se va volviendo contra quien la ha desatado.

Gadea, la segunda serrana, es más fuerte y más fea que la Chata; y, como ésta, detiene al viandante que se ha extraviado y va con hambre y aterido. Lo alimenta y le hace pagar en satisfacción sexual por cada bocado. Más aún, no quiere dejarlo partir, porque "mala es de amatar la estopa de que arde" (948*b*), según comenta el poeta para retornar al motivo de la lujuria que se rehace de sus propios escombros. El viandante sabe que Gadea no se para en melindres. Consiente, pues, y se queda. La segunda serrana ejecuta el mismo tema de la primera, pero en un *crescendo*. Hay cierta complacencia dialéctica en realzar la fuerza de Gadea y rehundir la debilidad del varón. La fuerza de Gadea es totalmente física, como la de que suele alardear el hombre en estos achaques. La debilidad del varón es degradante, porque se rinde, no al encanto y la belleza, que suele ser la fuerza femenina, sino a la pasión voraz y hombruna. La fortaleza del arcipreste consiste ahora en su pasividad activa. La lujuria del varón se ve arrollada por la lascivia de la hembra. "El pecado barruntas", le había dicho la Chata recia. La ironía del lance sube de punto porque Gadea, insatisfecha después de todo, se reprocha a sí misma, en las barbas del viandante, haber dejado a su "vaquerizo" por entretenerse con el recién aparecido; y, hablando por antítesis, lo amenaza con golpearlo como al erizo de la castaña si no se "ablanda" (992*g*). No se indica el resultado final de la amenaza. Pero sea lo que fuere, la humillación ha llegado aquí a su punto abismal. Lo que sigue tiene que ser anticlimático.

Menga Llorente, la serrana tercera, puede entenderse como un interludio *scherzando*, como un dispositivo para desmontar el proceso de rebajamiento espiritual a que se

serranas: el caballero de las pastorelas se muda en clérigo, la audacia del caballero frente a la pastorela se convierte en tímida defensa del arcipreste frente al ataque frontal de la serrana, el clima primaveral y cálido se torna invernal, y los valles placenteros se cambian por laderas ásperas (p. 135).

somete el pecador entregado a la lascivia. Menga es ingenua. No se halla atenzada por urgencias físicas. Sólo quiere matrimonio. Las artimañas del viajero la engatusan, y ella lo deja partir bajo palabra.

Las serranas primera y segunda han sido presentadas como "endiabladas" (963a, 991e). También el amor, según la copla 405a: "Natura has de diablo", le dice el arcipreste predicador. Y en la misma copla: "fazes temblar los omes/ e mudar sus colores". Pues la cuarta serrana, Áldara, será la imagen misma del diablo. Cuando el arcipreste se la encuentra de manos a boca, se dice angustiado: "So perdido si dios non me acorre" (1007d). Áldara lo espanta de tal manera, que recuerda el amparo divino. La descripción de Áldara se lleva once cuaderna-vías. Es fealdad extremada. Tal vez no se halle retrato tan feo de un ser humano como este de Áldara, ni tampoco quizá pueda un ser humano ser así de monstruoso<sup>17</sup>. Muchos de los rasgos físicos atribuidos a Áldara son comunes en las figuraciones demoníacas en la Edad Media<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Un estudio comparativo de Áldara incluiría otras figuras femeninas horripilantes, como la *porquiera* provenzal anónima (Nº xxiv en la colección *La pastourelle dans la poésie occitane du moyen âge*, ed. Jean Audiau, Paris, 1923); "une demoiselle qui vint" (vv. 46-11-4640, *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal* de CHR. DE TROYES, éd. par W. Roach, 2ème. ed., Genève, Droz, 1959), o la vieja que yace bajo un pino (en *Le roman de Jaufré*, ed. R. Lavaud et R. Nelli, Paris, 1960, vv. 5192-5232).

<sup>18</sup> Es ya lugar común el asociar las serranas de Juan Ruiz con las mujeres salvajes del folclore europeo medieval, cuyo estudio por extenso se halla en R. BERNHEIMER, *Wild men in the Middle Ages: A study in art, sentiment, and demonology*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1952. Importa agregar aquí: WERNER MULERTT, "Der 'wilde Mann' in Frankreich", en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 56 (1932), pp. 69-88; y también, misma publicación, mismo tomo, pp. 491-497: WILHELM GIESE, "Zum 'wilden Mann' in Frankreich". Mulertt ve que se asocian en la fantasía popular de campesinos, cazadores, etc., los números (demonios, dice él) vegetales bajo diversas denominaciones con los hombres y mujeres salvajes, sobre todo en las tierras altas de las montañas, y cita (con la debida remisión a MANHARDT, I, p. 113) de la colección de decre-

En la cuarta serrana se dan la mano las dos vertientes de la concupiscencia, a saber, la lujuria y la avaricia<sup>19</sup>. Tal dualidad tiende la pasarela para dar entrada a un punto de astucia odiseica, pues el arcipreste se da cuenta de que, si Menga se ha tragado el anzuelo de las promesas, Áldara puede también tener su filón de vanidad femenil: "por que non pedides / la cosa certera?" y Áldara cae en el garlito. Se deja venir con una lista de prendas indumentarias con que habrá soñado quizá muchos años. Un poco como la lechera de la fábula, por un momento se siente ya lista para acoger como a marido aquel que la provea de todos los géneros. Pero al volver a tierra, repuesta ya de la debilidad ensoñadora, confirma su codicia de dineros: "E yo non me pago / del que non da algo / nin le do posada" (1041). Consta la lubricidad de Áldara, sin embargo, porque el Arcipreste le ha contado tres veces las costillas, arredrado como estaba, y luego insinúa que le ha visto algo más que las costillas: "digo te que non vy mas / nin te sera mas contado" (1020c). En el juego de gato y ratón, el ratón le ha puesto el cascabel al gato: le ha atizado la codicia, y así se ha salvado. Ha neutralizado la sensualidad de la serrana. Dios lo ha "acorrido", según el deseo puesto a la entrada del encuentro con Áldara. La gracia lo ha favorecido, sutilmente.

Ahora bien, ¿por qué usa el recurso del suspenso cuando dice que no ha visto nada más de la anatomía de Áldara y

tales de Burchard von Worm, siglo x, (p. 78): "Credidisti quod quidam credere solent, quod sint agrestes feminae, quas silvaticae vocant, quas dicunt esse corporeas et quando voluerint ostendant se suis amatoribus et cum eis dicunt se oblectasse et item quando voluerint abscondant se et evanescant". Giese establece la relación con las serranas del *Libro de buen amor*, de las cuales dice: "künstlerischer Gestaltung das Dämonische des Spukdämons noch so gräftig durchschimmert" (p. 492).

<sup>19</sup> JUAN VILLEGAS, "Hacia el sentido de las serranas en el *Libro de buen amor*", en *Boletín de Filología*, XXI (Universidad de Chile, 1970), pp. 275-291, ha captado la dualidad de la concupiscencia (lujuria y codicia); sólo que él, viendo el problema desde un ángulo diferente, estima que la lujuria es secundaria frente a la codicia.

que tampoco ha de contar más, ¿Es que le hace callar la vergüenza? ¿Es que ha creado conciencia de su abominación y vencimiento? ¿Es que la figura demoníaca en ademán lúbrico le ha traído el principio del arrepentimiento? La incertidumbre se resuelve cuando advertimos el próximo gozne doctrinal: "E yo, desque saly de todo aqueste Roydo / Torne Rogar a Djos que me non diese aolvido" (1043). Nótese la ausencia del toque milagrero. Es el hombre solo en lucha con su propia índole. La ayuda sobrenatural interviene hecha hilaza de hombre: la perspicacia para tramar la debilidad del enemigo. En cambio el pecado adquiere trazos violentos, como para abrir los ojos del pobre pecador —sea engañador o sea engañado. Las fuerzas del mal llegan a superar al hombre, pero hay energías y potencias para defenderse "cuando se recaba", cuando no se deja llevar del torrente sin ofrecer resistencia en algún momento.

Dios es, también para la mente medieval, la confluencia de la bondad, la belleza, la verdad, la justicia, la luz. En el extremo opuesto, la fealdad, la maldad, la mentira, la injusticia, la oscuridad: el demonio. Los dos polos se proyectan en los planos de la creación artística. De modo que cuando el poeta hace un deliberado *tour de force* en la ecfasis de una figura fea por extremo, es lícito pensar que entre ceja y ceja tiene algo más que el hacer una obra de mero entretenimiento. Está diseñando un lugar cumbre en que convergen y se muestran la codicia, la lascivia y la avaricia con fuerza dominante y destructora de las virtudes que acercan al plano de la bondad divina. El poeta quiere llevar al ánimo de sus entretenidos oyentes un estremecimiento interior, una imagen del desmoronamiento que sufren hombres y mujeres al quedar atrapados por la tríada de la concupiscencia. En la historia de Juan Ruiz, en el choque entre la lujuria femenina y la masculina, la femenina arrolla, pero tanto él como ella se consumen en la hoguera que forman<sup>20</sup>. Obviamente, el artista no lo dice en términos de retórica al uso. Lo muestra. Lo hace vivir y

<sup>20</sup> Cf. copla 416ab.

actuar a la vista de lectores u oyentes. Y quiere que sea en forma que alegre a los cuerpos y ayude a las almas (estr. 14). No hace, pues, alardes pacatos. Deja ver y hace ver.

Vistas, pues, las peripecias serranas a trasluz de doctrina, su función apodíctica se impone, sin que ello implique negación o atenuamiento de lo cómico y abracadabrante que corre por toda la fachada del episodio. Esa función probatoria se conecta por un lado con el bloque alegórico del sueño (181-575)<sup>21</sup>, dependiendo directamente de la posición doctrinal respecto a la lujuria; y por el otro lado engozna en el arrepentimiento, coincidiendo con la puesta del peccador en demanda de amparo marial y con la preparación para la cuaresma que se avecina. Resulta entonces difícil aceptar la opinión de que las serranas son un tramo desligado del resto de la obra. La conexión es subyacente —doctrinal y didáctica. En la sobrehoz, en la fachada, lo que eslabona la trabada continuidad de la obra es lo entretenido. Porque no hay que engañarse pensando que lo didáctico y lo divertido tienen que excluirse mutuamente. Así podrá ser en el pensamiento de algunos críticos, pero no lo es en el texto del *Libro de buen amor* ni lo ha sido en la consideración atenta de quienes más ahincadamente han sostenido la línea didáctica honda del *Libro*: María R. Lida de Malkiel y Leo Spitzer.

*Versiones de las serranas: cuadernavía y arte menor.*

En su ya citado estudio de las serranas, R. B. Tate<sup>22</sup> pone, de entrada, dos citas, una de R. Menéndez Pidal y

<sup>21</sup> Cf. THOMAS HART, *La alegoría en el Libro de buen amor*, Madrid, Rev. de Occidente, 1959, *passim*. Pese a que la interpretación alegórica que él hace del *Libro* no goza de aceptación unánime, su análisis sostenido de la forma alegórica no sólo persuade, sino que ya va induciendo una nueva presentación con un sentido semántico diferente de los elementos alegóricos.

<sup>22</sup> R. B. TATE, "Adventures in the 'sierra'", en *Libro de buen amor Studies*, p. 219.

otra de M<sup>3</sup> Rosa Lida de Malkiel. La del sabio español<sup>23</sup> dice que la versión de las serranas en cuadernavía relata, en cromos realistas, el encuentro serrano y que en seguida el poeta canta en tono idealista el mismo encuentro: La de la docta argentina<sup>24</sup> afirma que no se echa de ver el contraste entre el tono caricaturesco de la cuadernavía y el supuestamente idealista de la "versión zejelesca".

Ambas declaraciones son correctas en cuanto transmiten lo que cada uno de ellos estaba viendo en las serranas: obra de *performance* juglaresca don Ramón, y obra de efectos didácticos Lida de Malkiel. Las diferencias no son 'irreconciliables', como lo ve R. B. Tate, sino que, simplemente, son partes de contextos ideológicos diferentísimos; pero Tate tiene razón en cuanto no se trata de opiniones unánimes, que, por lo demás, no tienen por qué serlo.

Dentro de la perspectiva contextual aquí sostenida, las cosas ocurren de modo algo diferente. En la primera serrana, la narración en cuadernavía puntualiza, como un periodista, lugar y fecha, circunstancia, qué, cómo y por qué. Es la aparición de la concupiscencia en rama y la insinuación de que una de sus modalidades va a comparecer. Y comparece, y se realiza: en la versión octosilábica. Es la sustancia doctrinal, precisamente, la que religa la cantiga en arte menor al hito propuesto en la predicación del Arcipreste frente a don Amor: la lujuria. La versión en cuadernavía conecta con lo que antecede y lo que sigue por su aspecto formal: metro y estrofa. De suerte que no contrastan aquí la cuadernavía y el arte menor, sino que se complementan.

En la segunda serrana, ambas versiones se eslabonan con el postulado doctrinal: "el que de mal non se quita ... En la cuadernavía, él se atreve, ella lo derriba y lo lleva a la cabaña, "piensa de" ambos, y él escota —¿dos veces?— la merienda. En la versión zejelesca (porque no es zéjel

<sup>23</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de la literatura románica*, Madrid, 1957, p. 212 (cita de Tate).

<sup>24</sup> M. R. LIDA DE MALKIEL, "Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), pp. 17-82.

genuino), él se atreve, galanteador —“quizá el diablo te puso/ esa lengua tan aguda” (990*gh*)—; ella le sale al encuentro y lo derriba con la cayada, lo hospeda y le hace escotar . . ., mas como él no lo hace en la cantidad que ella requiere, lo desprecia comparándolo con su vaquerizo y lo amenaza con golpearlo si no da la respuesta que ella ape-tece. En ambas versiones él amaga la iniciativa que en verdad le salta al camino, porque es ella la que talla el juego de la sensualidad dominante.

Cuarta serrana. En 1007, cuadernavía, emerge de pronto la invocación del auxilio divino. Es la versión que muestra, cuando menos, las orejas del diablo: en la Tablada. En la versión de zéjel, cuando amaga ya la borrasca que se cierne sobre el empavorecido pecador (1032), adviene la sutil presencia de la gracia en un gesto de astucia odiseica. Cuando Aldara, ya casi dueña de la situación, ordena al acoquinado arcipreste “almuerça, / calientate e paga / . . . / fasta la tornada” (1032*abe*), a él se le ocurre tentarle la codicia: “por qué non pedides/la cosa certera?” (1034*bc*). Y ella, como era de esperarse de la gramática narrativa, pone el pie en la trampa. Lo que sigue, según reglas de la misma gramática, es el arrepentimiento, o sea el cumplimiento de la gracia, sin la cual el pecador no hubiese tenido defensa.

Las serranas, pues, presentan una línea secuencial de dialéctica interior, no superficial: una línea doctrinal apodíctica. Esta línea zigzaguea entre las dos versiones: la en cuadernavía y la en arte menor. En la primera, la línea doctrinal toma puntos de apoyo en una y otra versión: la cuadernavía crea el escenario de “naturaleza temible y peligrosa” que había visto L. Spitzer<sup>25</sup> en el cual van a moverse los “fantasmas demoníacos” que figuraba Mulertt en conexión con las mujeres salvajes<sup>26</sup>; la versión de arte menor le recuerda al soberbio arcipreste que husmea de cerca los pasos del

<sup>25</sup> LEO SPITZER, “En torno al arte del Arcipreste de Hita”, en su volumen de estudios *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 102-160.

<sup>26</sup> WERNER MULERTT, *art. cit.* en nota 18.

demonio. Lo demás es el ejercicio de la libido en las condiciones que se han indicado antes en este estudio. En la segunda, la cuadernavía subraya la persistencia del pecado —“del que de mal no se quita” (977a)—, mientras que la versión en arte menor subraya el apocamiento pasivo del varón arcipreste, en degradación constante. La tercera, que hemos señalado arriba como un interludio del descenso, no lo es del ascenso que en ella comienza, pues ahí se prepara cautamente el proceso de reivindicación del pecador. Las promesas a Menga Llorente, al ser creídas, constituyen el preaviso de que se valdrá, llegado el momento, el pecador deseoso de la gracia. Y la cuarta, en su cuadernavía, retrata el demonio que está tras la mujer que está tras la lujuria que está tras el amor pensado a la manera medieval cristiana, al paso que en los zéjeles adviene la sutilísima luz de la gracia.

En cuanto a la razón que habrá tenido el poeta para dar dos versiones, lo primero que se ocurre pensar es algo que se halla en el proyecto liminar del *Libro*: divertir (“alegrar” los cuerpos) y enseñar (“prestar” a las almas). La versión en cuadernavía llevaba, por la ideología culta del tiempo, un sello de cosa magistral, sabia, docente. La versión en arte menor, también por la sensibilidad reinante, tenía aire de entretenimiento, ritmos casi cantables, andaduras casi bailables. No se puede descartar, entonces, la suposición de Menéndez Pidal, pues a lo mejor no esté lejos del blanco. Así como la religión y la moral enseñaban a serse, los aires leves del arte menor como los zéjeles del *Libro* y otras composiciones del mismo, al igual que las canciones de amigo en los *cancioneiros*, inducían a los seres humanos a vivirse.

El replanteamiento anterior y su desarrollo pueden ahora resumirse en una conclusión que —dicho sea por adelantado— suscita un corolario inevitable. La conclusión es que las serranas, (i) aunque aparentemente separadas del resto del *Libro* tienen con ello una clara vinculación doctrinal; por una parte con la lección del águila y, por la otra, con la preparación del pecador para el arrepentimiento y para

el advenimiento de la cuaresma; (ii) aunque aparentemente desconectadas del episodio de Endrina y del de la viuda del estrado, se vertebran con ello en una gradación progresiva del ejercicio destructor de la lujuria; y (iii) aunque aparentemente sueltas entre sí, obedecen a un proceso hábilmente desarrollado, de manera que se llega sin violencia técnica al paso final, al encuentro del pecador con la imagen misma del pecado, vale decir del demonio, con lo cual se produce el socorro de la gracia y se tiende la pasarela del arrepentimiento, y así se prepara el telón para el nuevo trayecto de la obra. Lo que resulta casi de prodigio es la manera como los elementos de la tradición legendaria y de la fantasía popular se presentan, con visos tales de realismo, que han producido el engaño a ojos vistas a más de un agudo lector.

El corolario inevitable consiste en que, al revelar los encargos de las serranas con lo que antecede, algunas divisiones propuestas para el *Libro* quedan descentradas<sup>27</sup>.

ARISTÓBULO PARDO V.

The Ohio State University.

<sup>27</sup> Cf. entre otros, R. M. WALKER, cit. en nota 4.