

LOS ENCUENTROS SERRANOS Y SUS RELATOS EN EL *LIBRO DE BUEN AMOR* O DEL ARTE DE LA VARIACIÓN

Estructura, sentido y función del episodio serrano del *Lba* gozan de larga y compleja investigación crítica, generosa en sugerencias que superan frecuentemente los límites aparentes de los textos. Injertado en el centro del poema, con su apéndice en Santa María del Vado es el gozne sobre el cual gira la secuencia poemática, al pasar de una primera a una segunda parte; una segunda parte que tiene su propio exordio, análogo al del comienzo de la obra, en los textos marianos brotados a raíz de la estancia en el santuario del Vado. En la sierra el eros y su entorno tocan la degradación caricatural máxima, de cuyo lastre el protagonista se aligera y purifica en la ermita, limpiándose del contacto con la feminilidad más impura gracias a la entrega a la Hembra purísima y a la pasión de su Hijo.

La experiencia serrana posee un relieve interno y suplementario al estar relatados sus cuatro episodios con una doble narración, como solamente al de Cruz se le había concedido: una, dentro del relato general en cuaderna vía y, la otra, mediante una composición en metro distinto y corto, de tipo lírico. El texto en cuaderna vía relata en parte o por completo la aventura, y la relata también como ocasión que en su momento dio lugar a la creación del texto en metro corto, definido una vez "cantar", otra vez "cantar serrano" y otra vez "cantiga". Esta información puede remitir muy bien a la actividad poética real de Juan Ruiz, siendo muy verosímil que com-

pusiera como textos sueltos y autónomos las serranillas paródicas y grotescas, tan propias de su manera de formar —y más bien deformar genialmente— literatura sobre literatura, y que decidiera recuperarlas y reunir las una vez abierto el taller del *Lba*, construyendo los enlaces con el contexto. De aquí que pueda ser excesivo pretender coherencias y armonías acentuadas entre cada pareja de textos y entre los ocho textos juntos. Un tal nivel de la artesanía poética, en éste como en otros lugares de su poema, no parece del gusto de Juan Ruiz, que se nos muestra —por lo que de él conocemos— inclinado más bien a lo contrario, a una desarmonía sorprendente que desorienta y fascina. Es inevitable pensar en el caso más chocante y comentado, el de la protagonista femenina de la cuarta aventura: criatura monstruosa en el relato en cuaderna vía, es “una serrana / hermosa, loçana / e bien colorada” en el relato en metro corto. Un descuido no se excluye, pero es muy poco probable, porque es improbable que Juan Ruiz no se diera cuenta del contraste y no supiera por lo menos suavizarlo; dando por descontado, obviamente, que este lugar del poema como lo conocemos hoy corresponda al que salió de mano de Juan Ruiz.

1. El relato de una aventura erótica rural se centra en dos momentos, los imprescindibles: viaje y encuentro; se les pueden sumar el traslado a la choza y una escena en su interior, y la despedida.

Guiándonos por este esquema, repasemos los cuatro relatos en sus ocho textos, indicando con A el texto en cuaderna vía y con B el otro.

En su función contextual el viaje tiene una vertiente simbólica, incluso en sus circunstancias realistas; pero no recibe un tratamiento uniforme, empezando por el número de versos que se le dedican y que oscilan entre el único del texto 3A y los ocho de 4A. Los textos A, con la excepción de 3A, le dedican al viaje un espacio mayor

del que tiene en los textos B, siendo A más narrativo respecto a B; y siendo, sobre todo, más ponderativo, como relato que se supone bastante posterior tanto al acontecimiento como a la serranilla relativa. La tercera aventura, en particular, es aquella donde el viaje no se asocia a ninguna angustia debida a las intemperies o al camino errado, faltando así materia para la descripción y el comentario. Y esta aventura es —no por casualidad— la que más se aproxima a la *pastourelle* típica, con un caminante que “en comedio del vallejo” topa con la pastora y le dirige su recuesta amorosa. Tampoco es casual la coincidencia parcial con el relato de la segunda aventura, en la que hallamos el motivo de la angustia, pero con la variante muy atenuadora del camino errado, y que, en 2B, se vuelve incluso ocasión para echarle a la pastora un piropo y la petición implícita:

del camino non he cura,
pues vos yo tengo, hermana,
aquí en esta verdura,
ribera de aqueste río (989).

Si la angustia y los sufrimientos físicos apremian solamente al viajero de los relatos 1 y 4, los que marcan los límites de la experiencia serrana, uno abriéndola y otro concluyéndola, puede haber una razón. Tal experiencia se coloca en un tiempo próximo a los aires y humores primaverales pero caracterizado todavía por las asperezas invernales y por una naturaleza adversa, bien personificada en las dos serranas más fuertemente perfiladas, salvajemente duras y sensuales al mismo tiempo. Los valores simbólicos del episodio montañés encuentran así su representación más completa y activa en estas aventuras 1 y 4, muy afines entre sí, con relatos que se colocan en los dos puntos de conexión con el tejido semántico contextual del poema; relatos que gozan del espacio textual más extenso: los dos textos 1 suman 123 vv. y los

dos textos 4 se extienden hasta 164 vv., mientras que la aventura 2 se narra en 96 vv. y la 3 en 75 vv.

El encuentro entre viajero y serrana se anuncia con *fallé* en cinco textos y *encontré* en dos, verbos típicos del género; solamente 1B varía, sustituyendo el *fallé* de 1A con *salteóme*, que adelanta la agresión de la pastora. En el diálogo, la pastora impone su violencia y su codicia de bienes materiales y, a veces, de sexo, y el viajero manifiesta sus necesidades de asistencia, a veces sus deseos eróticos, en algún caso su resistencia y al final su rendición. Un segundo diálogo tendrá lugar en la cabaña y en parte repetirá motivos del primero.

Pero ya en la fase del encuentro y del primer diálogo, empiezan a manifestarse diferencias significativas entre las cuatro aventuras y entre sus relatos. Los dos textos relativos a la aventura 3 refieren solamente un largo diálogo, y con él se concluyen. El texto 4A consiste en una detallada y amplia descripción del cuerpo de la serrana, como si la vista de tal monstruo dejara a nuestro caminante paralizado en una contemplación horrorizada. Los dos textos de 3 y este texto 4A son en realidad tres retratos: de la psicología, de las fantasías y de las prendas de una novia rústica virtual y de los oficios de pastor en un caso, de las formas deformes de una vaquera en el otro; casi no hay narración.

La hay y bien articulada cuando la aventura se ha desarrollado en dos momentos, separados por el traslado de los protagonistas del lugar del encuentro a la choza de la pastora. Ocurre en los dos textos de 1 y en 4B, y es una afinidad más entre la primera y la última aventura. También en la segunda hay traslado pero lo relata solamente su texto A, mientras su texto B pasa a referir lo que ocurre en la choza.

La cabaña es teatro de la conclusión del encuentro, cuando los protagonistas ven o creen satisfechas sus pretensiones. Obviamente no contiene tal elemento la aventura 3; lo tiene, tanto en A como en B —y es la única—,

la 2, mientras la 1 y la 4 lo presentan —y es un vínculo ulterior— en su texto B, coincidiendo además en los motivos del frío y del fuego, y en parte en el de la prestación sexual, que en 1 se realiza y en 4 es aludida.

Sin embargo, a la choza de la aventura 2 le cabe la suerte de abrigar una prestación sexual que es acaso la más peculiar y, por cierto, la más curiosamente narrada. Parece entenderse que tuvo un bis, según el texto 2A, concedido por el viajero con poco entusiasmo y más bien por miedo y cobardía frente a las amenazas de una pastora con ganas de entretenerse la tarde entera, “ca mala es de amatar el estopa de que arde”. La reflexión del narrador, con su frase proverbial, da énfasis a los entusiasmos eróticos de la serrana, acaso muy superiores a la capacidad de respuesta del viajero. ¿Incluso de la primera respuesta? Esto podría deducirse de la última estrofa del texto B, algo retorcida. En efecto, cuando empezamos leyendo

Hospedóme e diome vianda,
mas escotar me la fizo (992ab),

entendemos que tuvo que ceder, confirmándose el “Escoté la merienda” que en el texto A concluía la eufórica manifestación de disponibilidad sexual después de la buena comida: “Agora se prueba / que pan e vino juega, que non camisa nueva” (983). Sin embargo, a los dos vv. que acabo de citar, 992ab, les siguen: “Porque non fiz quanto manda” y una retahila de improperios y amenazas lanzados por una pastora frustrada en sus ardores, pero al parecer decidida a no dar como inaprovechable al viajero por “roín, gaho, envernizo” que haya resultado: y son expresiones que perfilan todo lo contrario respecto a una recia virilidad. El que el texto se concluya aquí, dejándonos en suspenso, podemos achacarlo a algún accidente mecánico en la transmisión manuscrita. Sin embargo, conociendo juegos y humores de

Juan Ruiz, es preferible acompañar a la serrana en la frustración, para ella de sus apetitos sexuales y para nosotros de nuestra morbosidad voyerística de lectores, alzada y abatida por el clérigo de Hita.

Pero esta segunda aventura tiene en sus relatos, y en particular en A, otro aspecto singular que merece destacarse. Su desarrollo es el que sigue más de cerca la pauta del modelo parodiado, incluso en su ambientación con todos los rasgos del paraje ameno tópico: el caminante encuentra a la pastora, dialogan, hacen el amor, y el viajero se despide recibiendo información sobre el itinerario. Las demás aventuras y sus narraciones adoptan —lo hemos visto— soluciones distintas y parciales ya a partir de la primera secuencia, la del encuentro.

Una conclusión tan acabada puede sorprender en el episodio con la protagonista más dura y violenta. Pero es éste el único caso en que el viajero dice haber errado su camino y necesita sobre todo información para proseguir una vez “escotada” la merienda, mientras en otros dos episodios —el 1 y el 4— al viajero no le preocupa el itinerario sino el mal tiempo: él necesita un techo y calor; en el tercer episodio nada apremia al caminante, que se dirige a la pastora por simple diversión.

Sin embargo, en este episodio 2 el motivo del camino errado, junto con el del coito logrado o malogrado, se ve envuelto en las divergencias entre el relato de A y el de B. En A la información es tajante y nos viene directamente del viajero:

coidé tomar el puerto que es de la Fuentfría:
erré todo el camino como quien lo non sabía (974cd);

al encontrar a la vaquera pide socorro. En B los preliminares nada dicen del camino errado. El viajero encuentra a la pastora al salir de Riofrío, “a la fuera d’ esta aldea” (988a), o sea en proximidad del pueblo; y es la

vaquera quien estrena el motivo de la vía equivocada, al preguntar:

¿La carrera as errado
e andas como radio? (988hi)

La pregunta encuentra en la respuesta del viajero una confirmación que parece más bien ficticia y dirigida, sobre todo, a halagar a la pastora dando por afortunado un error que le brinda el topar con "cuerpo tan guisado". No es casual, por lo tanto, que en este texto B no se vuelva a hablar ya del camino errado y que falte cualquier conclusión.

Apunté antes que la cronología de composición de los relatos A y de los textos B indicada por el narrador en el poema, y que puede corresponder muy bien a la real en el taller del autor Juan Ruiz, es inversa al orden que A y B tienen en el poema: en A se cuenta el suceso a raíz del cual el narrador compuso en su momento el texto B, que se transcribe a continuación; por lo tanto A relata ocasión y génesis de B, con obvia posterioridad a la época de ambos acontecimientos, el vital y el artístico. Esto ya de por sí puede justificar las eventuales diferencias entre A y B, compuestos en tiempos y con ánimo y función distintos; y de las dos posibles perspectivas, la que preside la génesis del texto A responde al contexto en que se inserta la experiencia serrana y su semántica, como demuestra además la frecuente sentenciosidad de A.

Nos movemos entre dos realidades: por un lado la narrada en el poema, ficticia pero clara y palpable, y por otro lado la auténtica del laboratorio del artífice, oscura y muy escasamente conjeturable. Es evidente que para el intérprete se impone la primera, la realidad convencional que Juan Ruiz ha querido disponer para el acto de escritura de su protagonista narrador; y en ella, B antecede en el tiempo A, que lo introduce, motiva, varía pero sobre todo lo conecta con el cuerpo de la nueva obra.

Por consiguiente, la responsabilidad primaria de la narración cae sobre B, mientras A puede orientar su propio contenido con mayor libertad y variedad. En efecto, los textos A son movedizos en su materia y amplitud. El más corto es el 3A, con su introducción escueta en tres estrofas, cuyos doce versos dan ejemplarmente la información mínima indispensable, alguna reflexión del viajero sobre los humores de la serrana y la noticia de la composición de B, que ofrece el relato de la aventura. El más largo es el 4A, con quince estrofas y sesenta versos, pero dedicados casi por completo al retrato físico de la pastora.

Los textos 1A y 2A, en cambio, prefieren adelantar el relato de la aventura, con detalles y diálogos, dando una versión que no coincide del todo con la de sus respectivos textos B. En particular, 1A deja en la sombra lo ocurrido en la choza, tanto que su último verso, "Fiz de lo que y passó las coplas deyuso puestas" (958d), parece remitir a un contenido de B ceñido esencialmente a lo de la cabaña; pero B, que sí trata lo ocurrido en la choza, y además con amplitud, en sus cuatro estrofas finales con un total de veintiocho versos, cuenta en las nueve estrofas anteriores toda la primera parte del episodio. La primera y la segunda aventura, por lo tanto, son las únicas que gozan de una auténtica doble narración, que en el caso de la segunda cubre el mismo número de versos —48— tanto en A como en B.

2. Pasemos a considerar otra vertiente de la caracterización de los encuentros y relatos serranos. Cada aventura, en la narración que le corresponde, presenta un perfil suyo propio, como un tema de fondo dominante e individualizador, dado por el cariz que adquiere según la actitud y los humores de los protagonistas, y en particular de la serrana. Puede aclarar de inmediato lo que aquí entiendo la concentración simplificadora de un titulillo: el de Deshielo para el episodio 1 y su relato, el

de Aterramiento para el 2, el de Fantasía Vana para el 3 y el de Mercadeo para el 4.

A propósito de este último título, huelga decir que la temática 'mercantil' la hallamos en todas las aventuras, y es uno de los recursos más frecuentes de la parodia y del rebajamiento operados por Juan Ruiz a expensas de las *pastourelles*. Pero es precisamente esa presencia constante que, al hacer que el tema mercantil caracterice el conjunto, lo desvirtúa como tema típico de algún texto en particular; a menos que en ese texto se presente con peculiaridades que lo distinguen de los demás. Lo mismo podemos decir del tema erótico, que aparece en todos los textos pero que en algunos está perfilado con rasgos más peculiares.

Queda dicho ya que la primera aventura se cuenta sin variaciones de relieve entre A y B hasta la entrada en la choza: "nieve", "granizo" y "frío" atormentan al caminante, "arrezido" (954c y 966a) y helado; la pastora le insta al pago de manera violenta y obsesiva; el caminante al fin promete y es llevado a cuestras al refugio. Una vez en la cabaña —nos cuenta sólo B— el viajero recibe fuego, comida y bebida, y una propuesta de "lucha" como postre. Viene aquí una de esas estrofas que el arte chispeante y malicioso de Juan Ruiz sabe soltarnos con frecuencia:

Desde que fui un poco estando,
 fuime desatiriziendo;
 como me iva calentando,
 así me iva sonriendo.
 Oteóme la pastora,
 diz: "Ya, compañón, agora
 creo que vo entendiendo" (970).

Los cuatro gerundios primeros marcan otros tantos momentos y sensaciones del progresivo recuperarse del viajero: al ir percibiendo los beneficios de la comodidad,

el cuerpo pierde poco a poco la contracción y la rigidez inducidas por el frío y va relajándose y reanimándose conforme actúan los efectos del calor; se va formando una sensación de bienestar que da a los sentidos una euforia que se manifiesta en la sonrisa. La pastora "otea" a su huésped y ella también tiene su gerundio, uno solo pero suficiente para asegurarle aquel progresivo entender que desemboca en la invitación corta y clara: "Luchemos un rato" (971b). Con medios lingüísticos sencillos y corrientes, y una pizca de sabrosa malicia, en la estrofa se materializa magistralmente el ir brotando y delatarse del deseo sexual como aliento vital de un cuerpo que va liberándose del letargo invernal, bajo la mirada atenta de quien espera ese renacer para aplacar la pujanza del instinto natural. En la estrofa la naturaleza se va abriendo paso, derrite los hielos invernales e impone su vitalidad. Es el tema de fondo, entre veras y burlas, de todo el segmento serrano; es uno de los temas de fondo, entre burlas y veras, del *Lba*. Frente a frente en una choza montañesa, macho y hembra intercambian un gesto y una mirada y se envuelven en la "lucha". Frente a frente en la sombra amiga de una iglesia, durante la misa de maitines, un arcipreste y una monja intercambian miradas y se envuelven en el amor:

Oteóme de unos ojos que parecían candela:
yo sospiré por ellos, diz mi corazón: "¡Hela!"
Fuime para la dueña, fablóme e fabléla,
enamoróme la monja e yo enamoréla (1502).

Es otra de las estrofas geniales de Juan Ruiz, concebida con finura exquisita y construida con pocas palabras y de las más comunes de la lengua. Se abre con el mismo verbo que definía el mirar atento de la serrana, un verbo que en el *Lba* encontramos asociado a temas amorosos en ocho de sus doce presencias, como si a la intensidad concentrada que matiza el *otear* respecto al más

genérico *mirar* Juan Ruiz gustara atribuirle una motivación erótica. La serrana desea y otea, Garoza otea y se abre al deseo. Con anterioridad al encuentro en la iglesia, la monja se había propuesto “otear firme, que es cierto mensajero” (1483c) antes de acceder a la recuesta del arcipreste; del cual Trotaconventos le ofrece, como astuto mensaje suyo propio, aquel virilísimo retrato por cuyos efectos vibran los sentidos de la monja antes de que tiemble como llama de candela la luminosidad apasionada de sus ojos.

Volvamos a la aventura serrana y a sus textos. Me parece evidente que en este episodio inicial la estrofa apenas comentada, la 970, concentra y expresa el sentido real y simbólico del episodio mismo y de todo el ciclo montañés: el paso del invierno a la primavera, de la muerte aparente a la vida, el renacer de la naturaleza gracias al calor y al nutrimento que van estimulando la cópula, o sea la creación virtual de nueva vida; dicho en términos más crudos e inclinando a lo sombrío, la mesa y la cama, gula y lujuria. Detrás de la “vaqueriza traviessa” (971a) luchando con el no menos travieso viajero, nos guiña el ojo el arcipreste predicador. La construcción semántica del relato del primer episodio serrano tiende hacia la citada estrofa 970 y en ella encuentra su emblema individualizador.

En la aventura siguiente la alusión sexual, mínima e irónica, la lanza primero el caminante, que se estrena con palabras amables y con piropos:

“Omíllome [...], serrana fallaguera” (975c);

es el saludo, y

“o morarme he convusco o mostradme la carrera” (975d)

es una recuesta medio seria medio burlesca, en forma de divertido chantaje. Es comprensible la ira de la pastora, una criatura sin familiaridad ninguna con el *humour*

en el trato social, frente a tanta seguridad y desenvoltura del varón ciudadano:

“Seméjasme sandío” diz “que así te conbidas” (976a);

se comprende también su precaverse y avisar: “no te llegues” (976b), que no impresiona al presuntuoso viajero:

Provéme de llegar a la chata maldita (977b),

nos cuenta, pero le alcanza un buen golpe de cayada tras la oreja¹.

Nuestro caminante empieza a ser objeto de una serie de agresiones verbales y materiales que se dirigen a rebajarlo, a reducirlo con violencia a una sumisión aterradora y humillante. Ahora bien, notemos que esta aventura y sus relatos son los únicos que desconocen el tema del dinero y de los regalos: la compensación de la vaquera se basa en la prestación sexual, incluso repetida, como hemos comentado ya; recordemos también cómo esa prestación, sobre todo en el texto B, se narra de manera que nos deja dudosos sobre la disponibilidad efectiva del viajero para realizarla, y más aún sobre su capacidad de ser “omne en todo” (había sido la recomendación de Trotaconventos en otra ocasión: 869c), a juzgar por la reacción enfurecida de la ardiente serrana. Tal conclusión es inevitable contrastarla con el exordio del todo inverso, cuando en palabras y ademanes el viajero se ha presentado a la vaquera con aquella graciosa agresividad erótica que ha provocado un furor instintivo en la salvaje, pero que no debió de dejar insensible a la hembra, la única que solamente en el coito cifra su recompensa.

¹ Notemos que, respecto a la lección del manuscrito G “diome tras el pestorejo”, la del ms. S “aquí, tras el pestorejo” implica un gesto de la mano del narrador-recitador en una situación como de *performance*.

Sin embargo, la ira de la salvaje contra la presunción del viajero y la concupiscencia de la hembra despertada por esa presunción, mal colaboran para que la gallardía del varón se mantenga viva y los deseos de la hembra lleguen a buen puerto. Hay un verso del texto A, el 984d, claro en apariencia y obscuro en el sentido:

Assañóse contra mí, resçelé e fui covarde.

Llega después del primer coito y de la negativa del viajero a la serrana que pretende continuar durante la tarde entera; y de inmediato entendemos que, ante la furia de la vaquera, el caminante tuvo miedo y accedió. La cobardía es la falta de valor para oponerse a alguien y posiblemente imponérsele, es rendirse.

Pero la cobardía del varón ante el acto sexual sabemos que tiene el sentido de una rendición distinta, de un ceder que puede ser la más temida y humillante de las derrotas, la que parece inspirar el reproche malicioso de la niña de Francia en el romance viejo:

Ríome del cavallero y de su gran covardía:
tener la niña en el campo y catarle cortesía.

Gadea de Riofrío no es, por cierto, ni una niña ni mucho menos de Francia; y si cobardía sexual hubo en nuestro viajero, cierto es que no fue por motivos de cortesía. Si la cobardía del caminante fue la sexual, como me atrevería a sospechar, a la vista también de cierta elocuente confusión que sobre el asunto ha sabido crear el texto B, el verso claro y obscuro antes citado reúne de manera excelente los términos esenciales y emblemáticos de esta segunda aventura: la saña de la hembra, mezcla de orgullo salvaje y ardor sexual, y el terror del varón con la consiguiente e inevitable *defaillance*. El viajero enhiesto del exordio se ve reducido en el final a la más

humillante horizontalidad: es el tema de fondo que distingue la segunda aventura serrana y sus relatos.

Erguido, horizontal: no son solamente metáforas. En esta segunda aventura, y solamente en ella, nuestro viajero padece —además de la verbal— una agresión física que lo deja tendido en el suelo:

derribóme cuesta ayuso e caí estordido (978a)

por el golpe de la cayada tras la oreja, nos cuenta. Y la misma violencia verbal de la serrana aglutina como nunca imágenes y símiles que coinciden en amenazar al caminante bajo la figura de un animal víctima de constricción: de la estrofa 990 a la 992 menudean expresiones como “domar la res muda”, “apiolar el conejo”, “sobar el alvarda” y “pellar el erizo”, con términos como “conejo”, “erizo” y acaso también “res muda” que son eufemismos jergales referidos al sexo masculino o huelen mucho a ello, y unidos a verbos —“domar”, “apiolar”, “pellar”— que indican todos una acción de dominio aplastante y cruel. Que la virilidad de nuestro caminante hiciera marcha atrás y se encogiera despavorida, era lo mínimo que podía ocurrir².

¿Será por este tema de fondo y por este conjunto de elementos que a lo sucedido en esta aventura se le define “burla” cuando se anuncia (986a) su texto B? En efecto, los otros tres episodios se indican con genéricos “lo que y passó”, “quanto que passó”, etc. ¿Sería desencaminado sospechar que a las mismas razones se deba algo exclusivo de este episodio y texto, y que siempre se suele citar, o sea el largo comentario que acompaña el anuncio de B? He aquí la estrofa entera:

² Cf. LOUISE VASVÁRI, “Peregrinaciones por topografías pornográficas en el *Lba*”, en *Actas del 6º Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (1995), Alcalá de Henares, 1997, vol. II, pp. 1563-1572.

D'esta burla passada fiz un cantar atal:
non es mucho fermoso, creo que nin comunal;
fasta que el libro entiendas, d' él bien non digas nin mal,
ca tu entenderás uno y el libro dize ál (986).

Como tantas de Juan Ruiz, la estrofa es clara en su apariencia. En realidad, si no queremos considerarla una amplificación casual a base de conceptos tópicos frecuentes en el poema, aislamos en ella tres afirmaciones que merecen una breve reflexión: a) el "cantar", o sea B, aunque no tenga una belleza particular, pretende no ser tan corriente; b) en el lector inspirará una reacción crítica inmediata que, buena o mala que sea, es oportuno meditar mejor en vista de la lectura del libro entero y de su correcta comprensión; c) puede ocurrir que el lector entienda algo opuesto a lo que realmente el libro quiere comunicar. Condensemos más: este "cantar" no es "comunal" y no hay que rechazarlo o ensalzarlo sin haber tenido en cuenta y entendido la obra entera. La segunda parte del aviso parece francamente excesiva, referida a un "cantar" que, por poco "comunal" que sea, no aparenta atesorar sentidos tan complejos y sutiles que puedan captarse sólo en vista de la correcta interpretación de la obra entera. Sin embargo, no creo que Juan Ruiz se desborde sin motivo. Si mi lectura del segundo episodio y de sus narraciones tiene una coherencia y es plausible, está en lo cierto Juan Ruiz al decirnos que el "cantar" no es "comunal" y que puede suscitar en el lector reacciones inmediatas de rechazo o de aplauso, según moleste su tema o entusiasme la forma de contarlo. En uno u otro caso, y dada la naturaleza no "comunal" de tema y texto, Juan Ruiz considera oportuno desdibujar la autonomía del texto —o sea, su fuerte connotación— envolviéndola en aquella especie de cortina de humo que es un entendimiento correcto del libro tantas veces evocado y nunca aclarado de manera unívoca e irrefutable. Como Gadea de Riofrío acobarda al chispeante via-

jero, así Juan Ruiz prefiere acortarle un poco las alas a su relato.

Quiero señalar un término donde podrían encontrar una confirmación ulterior y eficaz mi lectura, la malicia —en este caso culta— de Juan Ruiz y el carácter no “comunal” propiamente del texto B, ya que es en él —y solamente en él— donde el término en cuestión se encuentra. Se trata de *radio*, una palabra corriente que quiere decir ‘extraviado’ y que se encuentra en algún otro lugar del poema. Dado que define bien la condición del viajero que se ha perdido, merece el énfasis que le da su colocación como última palabra de una estrofa, la 988, y primera palabra de la estrofa siguiente, la 989. Este tipo de enganche entre una estrofa y la sucesiva es un conocido juego métrico, que Juan Ruiz adopta para este texto B; el que sea *radio* la palabra escogida, y por lo tanto así subrayada, se debe no sólo a su pertinencia semántica sino también a motivos de rima, impuesta por el *Riofrío* del exordio.

Ahora bien, una de las varias acepciones del término latino *radius* experimentó desplazamientos semánticos y usos metafóricos tales que fueron a parar a la esfera de lo obsceno, tanto que con *radius* se aludía al miembro viril, un uso documentado desde por lo menos Celso Aureliano. Se ha sugerido que tiene tal sentido *radio* en el latín del *De Amore* de Andrés Capellán, según parece rico en eufemismos y en obscenidades enmascaradas³. Es improbable que Juan Ruiz no conociera el libro divulgadísimo de Capellán, o por lo menos los eufemismos al uso en ambientes de la clerecía culta. Con toda la prudencia del caso, me limito a registrar esta eventualidad y a llamar la atención sobre ese *radio* con posible doble sentido. Téngase en cuenta que en la frase del viajero el término anda en proximidad de una “grand

³ Cf. D. POLLONI, *Amour e clergie. Un percorso testuale da Andrea Capellano all' Arcipreste de Hita*, Bologna, 1995, p. 60 y *passim*, con bibliografía.

espesura”, ahora muy sospechosa ella también por ser —además— improbable en el paisaje perfilado en el texto A (el prado y el pinar) y en el que se va a indicar de inmediato en el mismo texto B; y no se olvide que ese *radio* es muy próximo también a los versos donde el caminante proclama que nada le importa ya del camino teniendo al alcance tal serrana rodeada de “verdura”, “ribera” y “río”, o sea en el paraje ameno, en el escenario tópico de los triunfos de eros.

Un par de observaciones finales sobre el punto. Ambas caras de *radio*, la cierta y la sospechable, retratan al viajero como un “extraviado”, uno que ha perdido la recta vía, la real y la simbólica, y que a la vista de la serrana de “cuerpo tan guisado” bien contento estaría de retrocederle a *radio* el acento y entregarse a las sandeces de su otra cara, eufóricamente dispuesto al extravío integral. Es el emblema perfecto de asunto y blanco del *Lba*. Y si queremos especular un poco más, no podemos evitar captar en las primeras palabras de la serrana, donde nuestro vocablo se estrena, un sentido más rico respecto al literal. En efecto,

¿La carrera as errado
e andas como radio?

se percibe como una consideración irónica más que como una pregunta literal, teniendo en cuenta que el viajero nada ha dicho todavía a la pastora sobre su camino y solamente la ha saludado con un piropo bien intencionado:

[...] En buena ora sea
de vós, cuerpo tan guisado⁴.

⁴ La lección del ms. G para estos dos vv., “Pregu[n]tele como andau / asi fuera [en] despoblado”, entre neutra y banal, permite apreciar la vivaz pertinencia semántica de la lección (¿revisión?) del ms. S.

Con su pregunta la serrana acaso quiera cambiar de tema. ¿O es que recoge el tema y ahonda en él? Y no debe preocuparnos, anacrónicamente, la inverosimilitud cultural por el *radio* de doble sentido puesto en boca de la serrana. Favorecido por la métrica, el viajero recoge pronto el término y enfáticamente lo confirma y vuelve a lanzarlo, como si en la pregunta de la serrana hubiese advertido captada su excitación: "Radio ando, serrana", apremia, y sigue con el explícito requerimiento erótico.

Segunda y última observación. La palabra *radio* se encuentra en otros dos lugares del poema. En la estrofa 1310 don Amor nos informa de su paso por una Toledo que es sorda a sus estímulos:

Por la çibdat andava radio e perdudo,
dueñas e otras fenbras fallava a menudo:
con sus avemarías fazíanme estar mudo;
desque vi que mal me iva, fuime dende sañudo.

Es superfluo comentar estos versos, donde no se puede excluir el doble sentido de nuestro término. El otro caso, en la estrofa 1451, sólo aparentemente parece más problemático porque el término se nos presenta en femenino; pero el contexto es tan pertinente al poderío del género masculino, que resulta más que lícito sospechar maliciosamente aludida su excitante fascinación al evocarse el extravío monjil:

Aquesto acaesçe a vós, señora mía,
e a todas las monjas que tenedes freilía:
por una sin ventura muger que ande radía,
temedes vós que todas irés por esa vía.

Si lo dicho sobre *radio* tiene alguna plausibilidad, confirma —diríamos plásticamente— lo apuntado acerca del sentido profundo que los relatos han querido dar a esta

segunda aventura, donde el orgullo masculino bien erigido en el exordio queda aplastado en el epílogo; donde la serrana frustrada acaba añorando a su vaquerizo, arrepentida del cambio, reprochándose haber concebido una “loca demanda” (992e). Y “loca demanda” había acabado apareciendo retrospectivamente al viajero su entera evasión en la sierra (950b): frustrado, admitía que “quien más de pan de trigo busca sin seso anda” (950d). Tal proverbio bien podría aplicarlo a su caso nuestra vaquera por no haberse contentado con su Ferruzo; y bien podrían asumirlo para sus casos el protagonista del poema y varios de sus personajes. En particular, muy bien le vendría a la tercera protagonista de nuestra galería montañesa.

La tercera aventura la titularíamos “Una fantasía serrana de autopromoción”, una fantasía concebida y padecida por una pastora ingenuamente inclinada a entregarse a un “mintroso coidar” (995c). En esto es hermana de Gadea de Riofrío y del mismo viajero, quien dedica la estrofa 995 a sacar la moraleja de lo acontecido, con una sentenciosidad de forma y de contenido muy afines a los de sus comentarios de exordio, en las estrofas 950-951.

El relato del tercer encuentro delata y ridiculiza ya en el comienzo del texto A la simpleza descarriada de la fantasiosa serrana: “coidós cassar connmigo”, nos refiere el viajero, “coidós que era pastor”, “coidós que me traía rodando en derredor” (993 y 994): no cabe un “coidar” más “mintroso”, en efecto, y más risible en ese sucederse y sumarse de equivocaciones. En realidad, la imaginación de la pastora toma vuelos al recibir el estímulo de una falsa y provocativa declaración del viajero:

[...] Ando la sierra,
do querría cassar de grado (998cd).

Nace la primera ilusión de la pastora: casarse con el caminante. Es una ilusión que además se funda en la asociación automática del término *casar* con "boda": la pastora, en su honesta simpleza, no concibe otra acepción para tal término. Nosotros, los lectores del *Lba*, sabemos que la acepción relacionada con la sustancia y que no contempla la forma era bien conocida por Juan Ruiz y por el viajero, en su no siempre honesta cultura lingüística. Al preguntársele si conoce oficios y usos de la sierra, el viajero se jacta detalladamente de los saberes más apropiados para el trabajo y para el entretenimiento, dando lugar al segundo engaño de la serrana: el caminante es un pastor. Y es un pastor adinerado y generoso, que da poder a la aspirante a novia para que forme la hoy llamada lista de bodas, la lista de regalos que de él pretende. La confiada pastora cae así en la tercera equivocación, creyendo que le es posible "traer en derredor" al aspirante a marido; y da su lista, chillona y coloreada. Pero esta pastora no conoce la codicia áspera de las demás: enumera entusiasmada los objetos, indumentos y adornos, con los requisitos que le dan más valor, y casi percibimos el brillo de los ojos de la muchacha que suele ilusionarse infantilmente con los oropes de la boda casi más que con la boda en sí; y mientras los va nombrando es como si fuera colocándolos sobre su cuerpo, llegando su fantasía al culmen cuando imagina su propia figura vista y comentada por vecinos y conocidos:

E dirá toda la gente:

"¡Bien casó Menga Lloriente!" (1004).

Son las últimas palabras de Menga Lloriente. En la estrofa sucesiva y última el viajero promete todo, se compromete en correr a comprarlo y le recomienda a esta novia en ensueños que mientras tanto convida a los parientes para la boda, incluyendo así en la burla a la comunidad entera.

La comunidad, y su colocación en ella, es en el fondo el objetivo de Menga: casarse y pasar así a la esfera de los mayores, casarse bien y descollar así en la comunidad entera. Es la fantasía de una doncella rural, con la cual se ha divertido el viajero y ha querido divertirnos Juan Ruiz. Sin violencias, sin codicia, sin gula ni lujuria, la historia de la ilusión de Menga Lloriente es también la más corta entre las de serranas, con sus 75 versos para los dos relatos. El hecho de ser la historia de una ingenua fantasía de ascenso socio-económico le da su peculiaridad distintiva y al mismo tiempo le regala —entre tanta burla y folklore— cierta delicadeza suya propia, y que no suele ser tan propia de la pluma recia de Juan Ruiz.

La cuarta y última aventura goza de los relatos más amplios, tanto el A como el B, con 164 vv. entre los dos.

Queda dicho atrás que el texto A no narra; o, más exactamente, que narra el recorrido de los ojos horrorizados del viajero por el cuerpo monstruoso de la serrana.

El texto B reúne temas y motivos aparecidos en los relatos anteriores: frío, fuego y comida, presentes en 1, dones y arreos en 1 y en 3, sexo y boda que remiten a todos los demás. Lo característico del relato de la cuarta aventura es la acentuación, la exageración grotesca de dos temas o rasgos de alguna manera ya aprovechados y a cargo de la representación de la serrana. En ello A y B coinciden, cada uno con su tarea: A exagera lo desagradable de la figura y del porte, B el mercantilismo codicioso. Ambos son aspectos más bien de la forma, pero fuertemente caracterizadores; y en B se toca más el contenido mediante la acentuación mercantil de la codicia.

“Omíllome, bella” es el saludo del viajero a la serrana, con un piropo que nos recuerda el segundo episodio; y como en aquel caso, la serrana invita desairadamente al caminante a que evite pararse. Al ser requerida de hospitalidad, la pastora contesta poniendo en claro:

Pariente, mi choça,
 el que en ella posa
 conmigo desposa
 o dam gran soldada (1027).

Que la choza sea una cabaña real o que aluda a un refugio más íntimo, importa menos respecto a la equivalencia tajante establecida por la pastora entre boda y soldada como pago del posar en uno u otro albergue, entre eros y dinero si de la cabaña se trata, entre matrimonio y moneda si sobre otra posada se contrata. La *heda*, como la llamará más adelante el viajero, recibe igual satisfacción del sexo o del dinero. No la empuja el instinto, no la calienta la naturaleza, no la excita la lucha ni la atrae el llamado "juego por mal de uno" (981d): ese ámbito lo contempla fríamente como una forma de pago, y por lo tanto rebajado ahora no por el instinto animalesco sino más bien por una racionalidad obsesivamente mercantil que lo vuelve aún más miserable y repugnante. El viajero prefiere dar la moneda, aduciendo el estar ya casado.

En la choza recibe fuego y almuerzo, y la invitación a pagar; y si quiere también cena y cama, basta un suplemento de dones. Como en el tercer episodio, el viajero invita a la pastora a presentarle una lista de tales dones. Se repite con variantes la que ya conocemos de Menga Lloriente y que acaba componiendo el indumentario de una novia, como la misma pastora declara al final casi llevada por el modelo. Pero Alda no es Menga, en su fantasía no campea una ambición de imagen respetada y admirada por la comunidad; en la fantasía calculadora de Alda domina el contrato con el otro, el *do ut des* bien marcado:

Con aquestas joyas,
 quiero que lo oyas,
 serás bienvenido:

serás mi marido
e yo tu velada (1038).

Al caminante, que no tiene consigo “tanto algo” pero está dispuesto a hacer “fiadura para la tornada”, le da en tres estrofas —las finales del texto— una síntesis apretada de ética mercantil básica y burda, bien pertrechada de sabiduría proverbial, apéndice rústico sobre aquel poder de Nummus Rex cantado y censurado unos centenares de estrofas antes:

Díxome la heda:
“Do non hay moneda
non hay merchandía,
nin hay tan buen día
nin cara pagada.

Non ay mercadero
bueno sin dinero:
e yo no me pago
del que no'm da algo,
ni'l' do la posada.

Nunca de omenaje
pagan ostalaje;
por dineros faze
omne quanto'l plaze:
cosa es provada” (1040-1042).

Además de sus polisemias antropológico-culturales, tan bien escudriñadas por los exégetas, el ciclo serrano del *Lba* ofrece un modelo del arte de la variación, del crear y caracterizar y lograr originalidad jugando con materiales comunes mediante integraciones, matices, acentuaciones, desplazamientos donde la sabiduría y la genialidad lingüístico-formales y constructivas actúan sutilmente con un papel muy superior al de la invención radical de

contenidos, para dar a temas, figuras y mensajes, cuerpo y sentido “non comunales”.*

GIUSEPPE DI STEFANO

Università di Pisa.

* El tema de este artículo fue tratado en una de mis lecciones sobre el *Lba* pronunciadas en la Facultad de Letras de la UNAM de la ciudad de México en septiembre de 2000: a colegas y estudiantes de ese centro les agradezco la invitación y el estímulo.