

LEIXA-PREN Y EL LIBRO DE BUEN AMOR

El *Libro de buen amor* ha sido objeto de un sinnúmero de estudios críticos, pero el análisis estilístico de la obra de Juan Ruiz queda, en gran parte, por hacer. Mucho de lo que sabemos de las interrelaciones entre el estilo de Juan Ruiz y el tema de su libro se debe a los trabajos de Américo Castro y de Anthony Zahareas¹. Castro señala que el tema del *Libro* radica en la jubilosa fuerza de la vida misma: "El tema primario y orientador. . . la tensa y animada actividad del vivir voluntarioso, atraída por el amor y espoleada por la alegría". El estilo del *Libro* se caracteriza por "La forma fluida y deslizante" y "un frenesí verbal e imaginativo"². La fluidez y la vitalidad que se comunican en todos los aspectos del *Libro de buen amor* lo hacen un ejemplo por excelencia de lo que Susanne Lange ha llamado "living form"³, es decir un organismo, algo cuya existencia individual es un estado de flujo continuo, una constante expresión de interioridad y exterioridad intercambiables.

En este ensayo presento en un caso específico del estilo de Juan Ruiz: la técnica de versificación llamada *leixa-pren*, con la que espero demostrar que la fluidez y el vigor verbal son elementos que contribuyen a la creación de la forma viva y orgánica del *Libro de buen amor* y a la expresión de su tema fundamental de alegría vital. Pero ya que el vocablo *leixa-pren* y la técnica así llamada tienen orígenes algo oscuros, voy a prolongar el estudio de la técnica en el texto con una exposición de estas cuestiones de orígenes.

Por lo general, *leixa-pren* se emplea para denominar la repetición de proporciones del último verso de una estrofa —o bien el verso entero, la última palabra, u otra palabra o palabras significativas— en el primer verso de la estrofa siguiente⁴. (Cuando la palabra que rima se repite dentro del primer verso suele emplearse el término "rima encadenada"). Actualmente, el vocablo se usa en la forma gallego-portuguesa, y equivale a lo que sería en el antiguo español *dexaprende*. Según Corominas (*DCEC*), viene de la frase *laissa e pren* que se empleó en *tan-*

¹ AMÉRICO CASTRO, "El libro de buen amor del Arcipreste de Hita", *CL*, 4 (1952), 192-213; ANTHONY ZAHAREAS, *The art of Juan Ruiz*, Madrid, 1965.

² A. CASTRO, art. cit., pp. 193, 199, 203.

³ "Living form, then, is in the first place dynamic form, that is, a form whose permanency is really a pattern of changes" (*Problems of art*, New York, 1957, p. 53).

⁴ Cf. PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, t. 2, Rennes, 1952, pp. 169-170. Estrictamente hablando, *leixa-pren* se limita a nombrar instancias donde palabras o versos idénticos son contiguos entre dos estrofas. Esto no es suficiente cuando se habla del *Libro de buen amor*. R. S. Willis, por ejemplo, describe *leixa-pren* como una técnica "in which the last line of one stanza, or a phrase or word in it, is incorporated into the first line of the next one" ("Introduction" a su edición del *Libro de buen amor*, Princeton, 1972, p. xxcix).

gue d'oc. En provenzal, sin embargo, no se usó con referencia a la versificación⁵; los trovadores provenzales favorecían otro término (*cobblas capfinidas*) para designar la misma técnica.

La primera documentación en español se halla en un texto curioso, un capítulo "De Hércules e del rey Antheo" de la *General estoria* de Alfonso X, que dice:

E Hercules entendio gelo calo [sic] auie oydo como dixiemos, e aun leydo en las fazannas de sus auctores, ca leyo Hercules et fue grand estrellero e otrosi grand sabio en los otros saberes, e non le quiso dexar caer por *dexa pren* que el dixiesse muchas uezes, yl pudiesse, como suele ser e es aun agora costumbre de luchadores. si non si lo ponen ante que entren en la lucha⁶.

La frase debe haber tenido varias acepciones, no todas literarias, y ha dejado de emplearse en español; lo sustituyó el término "coplas capfinidas".

La forma gallego-portuguesa sí se encuentra en textos españoles, pero como extranjerismo. En el *Proemio e carta* del Marqués de Santillana (ca. 1449), cuando éste se refiere a la literatura portuguesa y gallega, comenta que "E aun destos es cierto resecebimos los nombres del Arte, asi como Maestría mayor è menor: encadenados, *lexapren* e mansobre⁷". Antes de esto sólo se encuentra en el *Cancionero de Baena* (1445-1453, según H. R. Lang), que probablemente conocía Santillana y de donde bien podía haber aprendido el vocablo⁸. Todo indica que el término fue bien conocido entre los literatos de entonces y que, por lo visto, vino a España desde Portugal. Sin embargo, no se halla en el texto fragmentario "Arte de trovar" del *Cancionero da Biblioteca Nacional*. Sólo podemos conjeturar que estaba en la sección perdida de ese texto o, con más probabilidad, en algún otro texto escrito durante el reinado de Dinis (1279-1327).

En la región provenzal, *cobblas capfinidas* aparece en 1348 en las *Leys d'amor* (1348-1356)⁹. En las *Leys*, también llamadas *Las flors del gay saber*, se incluye una definición de *cobbla capfinida* más un ejemplo donde todos los versos de una estrofa se entretujan mediante la repetición de palabras contiguas¹⁰; pero no se habla ni de *leixa-pren* ni de formas emparentadas. Aparentemente,

⁵ Cf. la frase *avoir le prend et le laisser*, y también el verso de Bernard de Ventadour: "en c'Amors m'a lassat e pres" (de "Ja mors chantars no m'er onors", v. 52). Lo traduce Moshé Lazar: "dans laquelle Amor me tient lié et captif" (*Bernard de Ventadour: Chanson d'Amor*, Paris, 1966, pp. 200-201).

⁶ Ed. de Antonio G. Solalinde, Madrid, 1930, p. 305. Curiosamente, Cervantes lo emplea en un contexto parecido en *La española inglesa*: "Cuando el conde vió al capitán, luego imaginó a lo que venía, y determinó de no *dejar prenderse*..." (ed. A. Valbuena Prat, t. 2, Madrid, 1970, p. 1027).

⁷ Ed. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, p. 12. El Marqués emplea la técnica en el poema "Sobre la quartana del Señor Rey don Johan II" ("Porque la que nunca venga"), pp. 264-268.

⁸ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, t. 2, ed. J. M. Azáqueta, Madrid, 1966. Antes del poema 201 (donde se usa la técnica) se dice "El qual dezir es bien fecho y va por arte comuna de *lexa prenda*" (p. 367). También se menciona en los poemas 225 y 340bis. Véase H. R. LANG, "Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*", en *Estudios in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín*, t. 1, Madrid, 1927, pp. 485-523.

⁹ No está en los *Razos de trobar* (1190-1213) de Raimon Vidal, los *Donatz proensals* (ca. 1240) de Uc Faidit, ni las *Regles de trobar* (1289-1291) de Jofre de Foixà.

¹⁰ *Leys d'Amor*, t. 2, ed. J. Anglade, Paris, 1920, p. 142: "Verges, sendiers verays e pons, / Pons de salut e clara fons, / Fons de purtat e viva dotz, / Dotz que ls peccatz deneja totz".

pues, una frase ya establecida en varias acepciones no técnicas fue usada por los poetas gallegos-portugueses para aplicarse a una técnica de versificación específica en vez del vocablo provenzal.

Lo orígenes de la técnica de *leixa-pren* son aun más difíciles de fijar. En general, se la considera entre formas de paralelismo¹¹ y se cree que tiene raíces tanto en la poesía popular como la religiosa. Rodrigues Lapa atribuye el desarrollo del paralelismo a una inclinación popular apoyada por la influencia de la Iglesia¹². Aubrey Bell, por su parte, retoma la posición de J. J. Nunes y da menos importancia a la influencia litúrgica: "o paralelismo que caracteriza as cantigas parallelísticas ou bailadas encadeadas revela bem, pela simplicidade da estrutura e repetição dos mesmos versos, a sua origem plebeia"¹³. Bell añade que "primitive improvisation, dance and dance refrains, and amoeban song are earlier even than the Christian Church" (pp. 183-184). Hay, innegablemente, ejemplos de versificación paralelística, tales como se encuentran en los Salmos. Bell llega a la conclusión de que el paralelismo "came up from the rhythmic songs, dances, proverbs and refrains of the people; it was met halfway, as it were, by the « clerks » who spread the parallelism of the sequences among the people and thus introduced the Oriental note, that of the poetry of the Old Testament and that of the sequences of Greco-Latin origin" (p. 184)¹⁴. Y aunque en las cortes del siglo XIII los juglares lo desarrollaron "artísticamente", el paralelismo conserva mucho de su sabor popular.

Quizá ninguna de estas opiniones atribuya suficiente peso a la influencia que tuvo la poesía provenzal para mantener formas de paralelismo como *leixa-pren* en la poesía gallego-portuguesa. Rodrigues Lapa da bastante importancia a la poesía francesa en cuanto a los orígenes y al desarrollo de la poesía trovadoresca en Portugal, pero no en relación con *leixa-pren*. Fue una técnica muy conocida y empleada en Provenza, donde sus orígenes (si bien no tan viejos como la conjeturada poesía gallego-portuguesa primitiva) también parecen arraigarse en la lírica popular¹⁵. Aunque no se emplea en ninguna de las canciones existentes de Guillaume IX, he aquí un ejemplo temprano: el poema "Bel m'es can eu vei la prolha" de Bernard de Ventadour (1150-1180), cuyos versos demuestran un diestro empleo de las técnicas:

¹¹ Básicamente, el paralelismo no era una forma castellana. Menéndez Pidal escribe en 1938: "Hace tiempo señalé como forma más característica y original de la lírica gallega la estrofa paralelística, y como forma más propia de la lírica castellana la estrofa zejelesca" ("Poesía árabe y poesía europea", *BHi*, 40, 1938, p. 416; también en *Poesía árabe y poesía europea*, 6ª ed., Madrid, 1973, p. 74). Se refiere a su conferencia "La primitiva poesía lírica española", en *Estudios literarios*, Madrid, 1920, pp. 310, 322. Véase también "Introducción, *Antología de la poesía española: Poesía de tipo tradicional*, ed. Dámaso Alonso y J. M. Blecha, 2ª ed., Madrid, 1956, pp. xxxi-lxxxiii. Sobre el paralelismo en la poesía castellana, véase el excelente estudio de EUGENIO ASENSIO, "Los cantares paralelísticos castellanos: tradición y originalidad", *RFE*, 37 (1953), 130-167.

¹² RODRIGUEZ LAPA, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, 1929, p. 270.

¹³ "As cantigas parallelísticas em Gil Vicente", *Revista Lusitana*, 12 (1909), 224, citado por A. BELL, "The origin of the cossantes", *MLR*, 27 (1932), 180.

¹⁴ Ésta es opinión aceptada por casi todos. Eugenio Asensio escribe que "La danza la ha creado; la liturgia la ha robustecido y perpetuado. Tal es la fórmula que parece aceptar hoy el mismo Rodrigues Lapa. . ." (art. cit., p. 149).

¹⁵ Cf. RODRIGUEZ LAPA, *op cit.*, y también A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, Paris, 1904, p. 418, y BELL, art. cit., pp. 176-177, 180.

ab sol qued amar me volha
 cela qu'eu dezir e volh.
 Eu la volh can plus s'orgolha
 vas me. . .
 Ans li do cor qu'en gran colha
 so que totz jorns s'amor colh.
 S'amor colh, qui m'enpreizona, . . .
 car tan la sai bel' e bona
 que tuih li mal m'en son bo.
 Bo son tuih li mal que-m dona; . . .
 ilh me chamja ma razo.
 Ma razo chamja e vira; . . .
 sai qu'en lei ma mortz se mira,
 can sa gran beutat remir.
 Ma mort remir, que jauzir. . .¹⁶

La poesía trovadoresca no es, sin embargo, la única literatura en donde se encuentra el *leixa-pren*, ya que si está muy difundida en ese género¹⁷, a veces no se distingue de una especie de encadenamiento que se emplea en la poesía épica, el cual, sugiere Menéndez Pidal, tomaron los poetas épicos de la lírica¹⁸; no cabe duda de que es una tendencia común a toda poesía oral. Pero además, la repetición de elementos —esencial en el *leixa-pren*— se aproxima al recurso clásico de la *repetitio*, con el que se suele asociar la anáfora. Aunque la música y el baile favorecía el desarrollo del *leixa-pren*, tenía también una virtud clásica más sobria¹⁹.

Sólo hay unos cuantos textos que quizá Juan Ruiz cantó como parte de la presentación de su *Libro*; otras veces apenas se sugiere que se ha incluido una canción. ¿Acaso el cambio del “cuento rimado” (cuaderna vía) al canto (o trobas) ha producido discontinuidad en la presentación del *Libro*? Aunque bien puede ser, hay en cada sección una fluidez notable. Esto se logra —y presta unidad al libro entero— mediante el constante empleo de una poesía “musical”. Inmediatamente antes de comenzar con la parte principal del libro, Juan Ruiz advierte —en unos versos de alta virtuosidad técnica— sobre la naturaleza estética y musical de lo que seguirá:

dicha buena o mala por puntos la juzgat:
 las coplas con los puntos loat o denostat.
 De todos estrumentes yo, libro, só pariente:
 bien o mal, qual puntares, tal diré, ciertamente;

¹⁶ Ed. Moshé Lazar, Paris, 1966, pp. 212-214.

¹⁷ Véanse *Cancionero portugués da Biblioteca Vaticana*, núms. 206, 568, 1182, 1198; *Cancionero de Baena*, núms. 19, 22, 69, 70, 174, 175, 176, 179, 186, 201, 211, 212, 216, 218, 220, 297, 312, 313, 559; Cantiga 160 de Alfonso X.

¹⁸ En su edición del *Cantar de mio Cid*, t. 1, Madrid, 1908, p. 108, nota 2. En los versos 99-100, 569-570, 664-665, 845-846, 1621-1622, 2402-2403 del *Cantar* hay un tipo de encadenamiento parecido al de los versos 180-181, 198-199, 236-237, 251-252, 489-490, 1347-1348, 1356-1357, 1402-1403, 1424-1425 y 1444-1445 del *Libro*. En estos casos el último verso de una estrofa sirve para introducir una palabra que será el tema siguiente.

¹⁹ Berceo lo emplea en *Vida de Santo Domingo de Silos*, 1d-2^a: “de un confesor sancto quiero fer una prosa. /Quiero fer una prosa en román paladino”. Para otros ejemplos, véanse *Santo Domingo*, 488-489, 632-633, 637-638; *Duelo de la Virgen*, 49-50, 61-71, 72-91, 92-99. Ha de recordarse que el *Duelo* incluye la secuencia antifonal “¡Eya velar!” que abunda en paralelismos.

quál tú dezir quesieres, y faz punto y tente;
si puntarme sopieres siempre me abrás en miente²⁰.

La técnica de *leixa-pren* es un elemento común a la poesía lírica y la narrativa y, más lo que es importante, sirve para crear una poesía narrativa fluida y musical.

En el *Libro de buen amor*, la "Cántica de serrana" (987-992) es un ejemplo indiscutible de coplas capfinidas; estas estrofas se entretajan de manera que la vuelta no solamente rima con el último verso del estribillo, sino que se repite la última palabra de la vuelta al comienzo de la estrofa siguiente. A veces en esta sección se comparte más que la palabra final.

e andas como radio
Radio ando, serrana
(988-989)

isi la cayada te enbió!
Enbióme la cayada
(990-991)

En la "Cántica de los loores de Santa María" (1673-1677, ms. *S* únicamente) se repite el verso entero sin ningún estribillo ni cambio de palabras (1673-1674).

Santa Virgen escogida,
de Dios Madre muy amada,
en los cielos ensalçada,
del mundo salut e vida;
del mundo salut e vida,
de muerte destruimiento,
de gracia llena, cumplida,
de coitados salvamiento.

El tono que resulta es más solemne, y contrasta con mucho de lo que sólo se encuentra en el ms. *S*.

En la lírica sobre Cruz (sólo en *S*) el estribillo se vincula al primer verso mediante *leixa-pren*:

Mis ojos no verán luz
pues perdido he a Cruz.
Cruz cruzada, panadera. . .
(115-116)

Puesto que el estribillo ("Mis ojos. . .") también se incluía después de cada estrofa, hay una relación parecida entre el verso 115*b* ("pues perdido he a Cruz") y 121*a* ("*Quando la Cruz veía, yo siempre me omillava*"); la repetición de *Cruz* se pospone, pero se introduce una aliteración adicional (*Cruz, quando, Cruz*)

²⁰ Vs. 69-70. Cito según la edición de Joan Corominas, Madrid, 1967 (omito los diacríticos). Los números arábigos se refieren a estrofas, las letras a los versos. En algunos sigo la edición de R. S. Willis con referencia a la paleográfica de M. Criado de Val y E. W. Naylor, Madrid, 1965.

Tanto en este caso como en muchos otros, las palabras que toman parte en *Leixa-pren* repercuten a lo largo de varios versos y producen aún más fluidez²¹.

Ha de notarse que algunos de los ejemplos que hemos escogido no son, exactamente, *leixa-pren*. Lo importante, sin embargo, es que son estrofas de poesía lírica que se enlazan mediante la repetición; en todos casos hay elementos en común entre el último verso de una estrofa y el primer verso de la siguiente —sean elementos contiguos o no. Juan Ruiz modificaba las tradiciones anteriores constantemente, era innovador y flexible en la rima y en el conteo de sílabas²², tanto como lo era en el uso de *leixa-pren*. Zahareas tiene toda la razón cuando afirma que “the technical rule. . . becomes the means of a greater freedom of stylistic expression” (p. 142).

Hay numerosas huellas de *leixa-pren* (no podemos presentarlas aquí exhaustivamente) en la poesía narrativa del *Libro de buen amor* que contribuyen a crear una obra viva, de máximo brillo estético. Lo que Juan Ruiz escribió unos trece años después de la primera redacción del *Libro* (con algo de ironía quizá) todavía tiene mucho valor: “E compóselo otrossí a dar a algunos lección e muestra de metrificar e rimar, e de trobar; ca trobas e notas e rúnas e ditado e verso [que] fiz complidamente. . . (ed. Corominas, p. 79). Por cierto, sabe que es “uno de trovadores mil”.

Muchas veces en el *Libro* dos estrofas se enlazan por una sola palabra compartida, pero se incluyen elementos adicionales para embellecer la transición: aliteración, modulación de sonidos, rima interna, juegos de palabras. Por ejemplo, en las estrofas 520-521:

non cuida ver la ora que con él sea ida.
Cuida su madre cara que por la sossañar
 el que non *puede* más, *puede* aprovechar;
puede pequeña cosa e do *poca* valía
 (1433-1434)

al omne si diz ‘Sí,’ a tal mujer te ayunta;
atal es de servir, e *atal* es de amar
 (449-450)

que vaya a lavarse al río o a la fuente
 es el papa sin dubda la fuente perenal²³.
 (1159-1160)

Otros ejemplos de *leixa-pren* en la poesía narrativa demuestran el empleo más estricto de la técnica, pero a la vez se introducen modificaciones leves de sonidos y de secuencias. El Arcipreste tenía plena conciencia de las maneras en que los trovadores y los poetas de la cuaderna vía (que seguía la retórica clásica en sus obras) habían empleado la técnica, pero presta su propia originalidad creadora para utilizar este recurso tradicional en su máximo valor estético. Considerese, por ejemplo, estos versos de las estrofas 1067-1068:

²¹ EDMUND DE CHASCA ha estudiado un fenómeno parecido (la asonancia intensa) en el *Cantar de mio Cid*. Véanse su libro *El arte juglaresco en el “Cantar de mio Cid”*, 2ª ed., Madrid, 1972, especialmente las pp. 219-236; y COLIN SMITH, “On sound patterning in the *Poema de mio Cid*”, *HR*, 44 (1976), 223-237.

²² Véase R. S. WILLIS, “Introduction” al *Libro de buen amor*, ed. cit., pp. lxxvi-xxcvii.

²³ A veces es una serie de estrofas que se enlazan de esta manera (83-88, 220-225, 1425-1428, 1529-1530 y 1531-1535).

puso por todo el mundo miedo e gran *espanto*
Estando a la mesa con don Jueves Lardero,

en los que un leve cambio de sonidos disfrazo lo que de otra manera sería la misma substancia fonética; o los versos

en la procesión iba el abat de *Bordones*;
órdenes de Cistel, con la de Sant Benito.
 (1235d-1236a)

donde interviene un cambio de acentuación, y el efecto resuena en el verso siguiente (“la *orden* de Cruniego con su abat *bendito*”) y se produce un juego de palabras. Entre las estrofas 1116-1117, una sola palabra (*allí*) separa a otras dos casi idénticas, pero se integra diestramente en el esquema de sonidos:

como tiene muchas manos con muchos puede *lidiar*.
Allí lidian las ostias con todos los conejos.

Una forma derivada de *cantar* enlaza el verso 1513d con el 1514a, pero la repetición añade al efecto de *leixa-pren*:

el *cantar* que non sabes, oílo a *cantaderas*.
Cantares fiz algunos de los que dizen ciegos.

También pertenecen a este uso los versos 1271d y 1272 a, donde una ligera modificación de sonidos cambia los significados y se produce la rima interna:

e non cabrié entre ellos un canto de *dinero*.
 El *primero* comié *primeras* cherevías.

Un ejemplo “estricto” de *leixa-pren* se encuentra en las estrofas 657-658 (“de-séavos mucho ver a conocervos *querría*,/*Querían* allá mis parientes casarme en esta sazón”); ayuda a hacer patente el hecho de que en estas instancias Juan Ruiz trabajaba dentro de los confines de *leixa-pren* que ejemplificamos con la “Cántica de serrana” (987-992), donde los elementos retóricos son, en última instancia, subordinados a los factores más musicales de la poesía trovadoresca.

No es posible separar completamente los modelos que Juan Ruiz empleó como base de su arte de *leixa-pren*. En ciertos casos parece que las cualidades “musicales” que introduce se presentan dentro de un marco que pertenece más al recurso clásico de la *repetitio*. Las estrofas 1567-1568, por ejemplo, se parecen a las que acabamos de estudiar, pero incluyen una notable apóstrofe (retórica clásica), que da realce a la sencilla repetición enfática:

que defenderme pueda de tu venida *mortal*.
Muerte desmesurada: *imatasses* a ti sola!

(Cf. 1543-1544: “fasta que ya por ojo la *muerte* vee que vien./ ¡*Muerte*, por más dezirte a mi coraçón fuerço!”). Parecida es la repetición de *arte* (por *artero*, con *arte*, por *arte*, etc.) que enlaza la serie de estrofas 617-620. En las estrofas 786-787, de nuevo se mezclan la apóstrofe y *leixa-pren* (que también puede llamarse anáfora):

Coraçón, por tu culpa bivrás vida penada:
 ay *coraçón* que quisiste ser preso e tomado.

Sin embargo, Juan Ruiz no deja que su originalidad creadora se limite a la adhesión por las fórmulas clásicas. Con frecuencia encontramos trastrocamientos de palabras o una alteración sutil de la secuencia de sonidos. En los versos 902 *d*-903*a*, por ejemplo, cambia la posición de las palabras: “*el león contra el lobo fue sañudo e irado;/dixo el lobo al león que el asno tal naciera*” (sólo ms. *S* no da este intercambio, pero tiene poco sentido). La aliteración añade al efecto de la inversión de las palabras en 819*d*-820*a*:

por chica razón *pierde* el *pobre* e el coitoso.
El derecho del *pobre* *piérdese* muy aína
que por la *penitencia* avredes salvación
Porque la *penitencia* es cosa tan preciada.
(1131*d*-1132*a*)

Los versos 993 *d*-994*a* son más aliterativos aún: “Cuidóse casar conmigo como con su vezino;/preguntóme muchas cosas, cuidóse que era pastor”. La aliteración es importante en los versos 1150*d*-1151*a* (“*son mucho* defendidos a clérigos *menores;/muchos son* los primeros, *más muchos son* aquéstos”) que, como 1147*d*-1148*a*, también demuestran la inversión del orden de las palabras:

salvo los que del papa son en sí reservados;
*los que son reservados, del papa espaciales.*²⁴

El trastrocamiento de palabras es un recurso predilecto de Juan Ruiz para enlazar dos estrofas. Además de los ejemplos ya citados, queremos llamar la atención a los versos 72*d*-73*a* (“*ca por obra se prueva el sabio* e su fablar;/si diz verdat *el sabio* claramente *se prueva*”) y 1467*d*-1458*a* (“*Fue el ladrón* a un cambio, *furtó de oro grand sarta:/el ladrón fue* tomado, en la *cadena* fue puesto”). En los versos contiguos de las estrofas 1426-1427 también se cambian algunos sonidos:

en tú darme la *muerte* non te puedes *onrar*.
¿Qué *onra* es al león, al *fuerte*, al poderoso. . . ?

En otros ejemplos de poesía narrativa es más difícil emparentar el arte de Juan Ruiz con algún antecedente literario. Lo que se pone tan brillantemente de manifiesto para el lector (mejor dicho al que escucha) es la manera innovadora y única en que el Arcipreste trabaja con los sonidos y los ritmos —como músico talentoso— y los significados que indican, para juntar dos estrofas. Quizá sea inadecuado decir “juntar” puesto que crean transiciones fluidas, sin coyunturas; en estos casos se siente que el *Libro de buen amor* es un organismo viviente, es un estado de flujo continuo. Juan Ruiz, al que tanto le gustan las metamorfosis (pienso en Trotaconventos, y en el mismo Arcipreste como protagonista), despliega su arte no sólo en la macroestructura del *Libro*, sino en la microestructura²⁵. Al pasar entre las estrofas 849 y 850 se oyen unos sonidos diestramente ordenados y superpuestos:

²⁴ Cf. también 1101*d*-1102*a*: “viéronse *ferir* deziendo *todos*: ‘¡Ea!’ / El primero de *todos* que *ferió* a don Carnal”.

²⁵ Véanse R. S. WILLIS, “Two trotaconventos”, *RPh*, 17 (1963), 353-362, y su introducción al *Libro de buen amor*, pp. xlví-xlvii; y AMÉRICO CASTRO, art. cit. No es mi intención sugerir que los arabescos verbales del *Libro* se reducen a *leixa-pren*. Lo considero comple-

o callará por vencido o *iváyase* por *Menga!*;
véngase qualsequier conmigo a departir.

Como si hiciera la suma, *váyase* + *Menga* = *véngase*. En los versos 1136*d* y 1137*a* el Arcipreste se sirve tanto de los sonidos como de los silencios para cambiar los significados de una frase:

menester de *todo* en *todo*, con la satisfacción,
*Verdat es todo esto do puede omne fablar*²⁶.

O, considérese como en los versos 928*d*-929*a*, además de las formas *coita-coitado*, un sustantivo, *oveja*, se descompone —como si fuera partido en mitad y esparcido— para luego aparecer en la forma de dos palabras distintas con nuevos significados:

que estava *coitado* como *oveja* sin grey,
ove con la grand *coita* rogar a la mi *vieja*.

Las estrofas 190 y 191 se enlazan por las palabras *casasse* y *casamiento* (“e, dende a un mes *complido*, *casasse* con la mayor./Fizo su *casamiento* con aquesta condición”), y formas derivadas son comunes a los versos 191*d*-192*a*:

quisiesse que l'*casassen* a ley e a bendición;
 respondió el *casado* que esto non feziessen,

pero hay el intercambio sutil de vocales alrededor de una consonante: *quisiesse*, *casassen*; *casado*, *feziessen*. Los cambios de sonidos y los trastrocamientos de palabras se introducen con intención diversa para dar variación artística a versos que de otra manera serían enteramente paralelos. Lo constante es que Juan Ruiz usa el lenguaje como si fuera un ente vivo y proteico, con la ayuda, quizá, de lo que debe haber sido un maravilloso talento musical para rebasar los límites de una técnica tradicional y conseguir la unidad de su creación orgánica. Los modelos de *leixa-pren* que se hacen evidentes en el *Libro de buen amor* (la poesía trovadoresca y también la retórica clásica) indican los fundamentos del arte de Juan Ruiz. *Leixa-pren* es uno de los muchos aspectos significativos de su estilo, una parte del jardín de delicias verbales que emplea para comunicar el sentido de alegría vital. Con los ejemplos escogidos, espero haber presentado algo del vigor verbal del *Libro de buen amor*. Sobre esta obra, ya “la glosa/. . . es bien grand prosa” (163 *la, b*).

ANTHONY J. CASCARDI

University of California, Berkeley.

mento estilístico entre muchos; es importante, creo, porque sirve para enlazar no solamente dos estrofas sino dos tipos de poesía en el *Libro*.

²⁶ Ms. S: *verdat es todo aquesto do. . .*; ms. G: *verdat es todo do puede. . .*