

*El “Libro de buen amor”*: texto y contextos, ed. de Guillermo Scrés, Daniel Rico y Omar Sanz, Bellaterra, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles-Universidad Autónoma de Barcelona-Centro de Estudios e Investigación de Humanidades, 2008, 272 págs.

La bonanza bibliográfica de los últimos años en torno a Juan Ruiz es notable. A las ediciones de finales del siglo xx –la de G.B. Gybbon-Monypenny de 1988, la de J. J. J. de 1990, la de A. Blecua de 1992, la de M. Freixas de 2000, incluyendo la traducción al italiano de Vincenzo La Gioia, con introducción de G. Di Stefano de 1999- deben añadirse varias monografías aparecidas en la primera década de esta centuria, separadas además por poco tiempo, lo que da indicio del interés que siguen suscitando su vida y su obra, su tiempo y su poética. Así ocurre con *A Companion to the “Libro de Buen Amor”*, editado por Louise M. Haywood y Louise O. Vasvári (London, Tamesis, 2004) y con *“El Libro de buen amor” de Juan Ruiz Archiprêtre de Hita*, coordinado por Carlos Heusch (Paris, Ellipses, 2005). A estas referencias deben sumarse el *Homenaje a Alan Deyermond* –reunido en forma de actas: *II Congreso Internacional: Juan Ruiz Arciprêtre de Hita y el «Libro de buen amor»*, ed. Louise M. Haywood, Alcalá la Real, 2009- y esta miscelánea en la que se recogen los trabajos que se presentaron en la Universidad Autónoma de Barcelona, entre el 26 y 27 de octubre de 2006, en el curso de las *Jornadas sobre historia, arte y cultura en el s. XIV: en torno al “Libro de buen amor”*; sus fines se ajustan a las dos premisas apuntadas por los organizadores en la «Presentación» de estas actas: “por una parte incentivar el carácter transversal de los trabajos presentados y, por otro, favorecer el encuentro de estudiosos con una sólida trayectoria en la materia con las propuestas de jóvenes investigadores”, p. 7. Precisamente, una de las principales líneas de interés de este encuentro requería un acercamiento al *Libro de buen amor* desde otras disciplinas como la historia del arte, el teatro o la musicología, a fin de recabar significados que no siempre resultan perceptibles desde las materias puramente filológicas. En estos dos días se demostró que el *Libro de buen amor* sigue siendo una obra viva, capaz de suscitar y generar trabajos novedosos aplicados a la dilucidación de las diversas facetas que tuvieron que ponerse en juego en su creación. Es mérito de los organizadores haber logrado reunir a un plantel de especialistas en el *Libro* con la intención de suscitar en los más jóvenes –ese público universitario- el deseo de conocer la obra desde las vertientes aquí apuntadas.

En consonancia con las jornadas, cuatro son los ejes temáticos con que se organizan estas actas. Un primer núcleo de estudios se centra en las diferentes fuentes e influencias que se proyectan y se desprenden del *Libro* y reúne

trabajos de Jacques Joset, Carlos Heush, Jaime González Álvarez, Michelle Hamilton y Enrico Fenzi.

Jacques Joset, en «El *Libro de buen amor* en su contexto literario románico» (pp. 81-104), divide su análisis en dos partes. Teniendo en cuenta la influencia francesa, alega la posibilidad de que Juan Ruiz conociera el *Roman de la Rose* de Jean de Meun, junto a algunas versiones del *Flores y Blancaflor* o de *Tristán e Iseo*. Joset considera las raíces teatrales, relacionadas con los ritos carnavalescos de la Edad Media, así como la influencia de la pseudoautobiografía erótica medieval. Se trata de un orden temático que en la Península ya había cuajado en las cantigas de amigo, las de amor y las d'*escarnho*. Atiende a la posible huella de obras como el *Mío Cid* o el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Alexandre*, la *Historia de la doncella Teodor* o el *Libro del Caballero Zifar*, recordando que el *Libro* se inscribe en la corriente más amplia del molinismo; admite, así, la circunstancia –cultural siempre– de que don Juan Manuel y Juan Ruiz compartieran ideas y fuentes. La segunda parte de su estudio es una larga disertación sobre la repercusión de la literatura occitana en la obra de Juan Ruiz. Se centra largamente en la relevancia que pudo haber tenido un libro de literatura trovadoresca como el *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud sobre el autor del *Libro de buen amor* y deja entrever una influencia de la filosofía aristotélica. Finalmente, propone una división entre hipotextos: los interdiscursivos y los intertextos; entre estos últimos se encontrarían el *Roman de la Rose*, el *Alexandre*, la *Doncella Teodor* o el *Breviari d'Amor* y, posiblemente, el *Facet*.

Carlos Heush postula «Una posible fuente para el pensamiento ruiziano, más allá del naturalismo: el *Virgilio cordobés*» (pp. 65-80); considera la importancia que pudo tener la facultad de Artes de la Universidad de París en el s. XIII en numerosas obras, atendiendo, en este caso, a la de Juan Ruiz. La Iglesia empezó a condenar el pensamiento de los artistas de filosofía aristotélica radical, asentada en Averroes o en el “averroísmo”, doctrina que negaba, entre otras cuestiones, la noción de pecado o la inmortalidad del alma. Heush razona que El *Libro de buen amor* es una de las primeras obras en apropiarse y adaptar el amor cortés, el *bonne amour*, procedente de Francia. Esto se produce en una Castilla que está en proceso de cambio y lógicamente, esta mudanza afectará al campo de la creación y por tanto a la forma de concebir el amor. Además de los movimientos heterodoxos extendidos por Francia, en Castilla también hubo un núcleo que oscilaba entre las corrientes aristotélicas y las averroístas. Carlos Heush dedica la segunda parte de su estudio a explicar el tratado toledano *Virgilio cordobés*, que sirvió de puente cultural entre el averroísmo naturalista y ciertas obras del s. XIV como las de Juan Ruiz. Se

centra en la importancia que en él se da a la música o a la figura del *cantor* y consiguientemente en la procedencia de dicho tratado.

Por otro lado, Jaime González Álvarez persigue «La influencia de la literatura goliárdica en el *Libro de buen amor*: la “Cántica de los clérigos de Talavera”» (pp. 43-53). Vincula el goliardismo a prácticas letradas instigadas por hombres doctos; desde el punto de vista cultural, supuso una revolución de los valores y actitudes ante la vida: se exaltaba la alegría de vivir, el amor carnal o se atacaba con escarnio o jocosamente las instituciones civiles o eclesiásticas; esta influencia goliardesca inspira la “Cántica de los clérigos de Talavera”, en donde, con su ambigüedad característica, Juan Ruiz publica su firme hostilidad al celibato eclesiástico, que considera antinatural. En esta “Cántica” los clérigos de Talavera se oponen a las determinaciones del Arzobispo de Toledo don Gil de Albornoz, ya que desean seguir manteniendo a sus concubinas. Al mismo tiempo se señalan los paralelismos que pueden darse entre la obra *Consultatio Sacerdotum* atribuida a Walter Map y la “Cántica”.

Michelle M. Hamilton incardina «El libro musical de Juan Ruiz en el contexto de la tradición textual judeo-española» (pp. 55-63); propone una comparación entre la imagen del libro musical que figura en la copla 70 del *Libro de buen amor* con otras imágenes similares que aparecen en dos poemas (cada uno en un manuscrito diferente) que complementan las traducciones sefardíes de la *Guía de los perplejos* de Maimónides. Ambas obras son distintas, puesto que en un caso se habla de un texto de ficción mientras que el otro cumple fines didácticos que atienden a la reconciliación entre la fe y la razón. La analogía estriba en el hecho de que en el *Libro* de Juan Ruiz, en la copla 70, nos encontramos con la imagen del libro hablador, el “yo-libro”, del mismo modo que en la obra de Maimónides se articula la del libro como instrumento musical. El “instrumento” en cuestión emitiría un sonido dependiente de la habilidad o entendimiento de quien lo toque. M. Hamilton apunta que los poemas de tradición judaica, aunque poseen una estructura y vocabulario diferentes, contienen la misma imagen.

Cierra este primer núcleo –aunque sea el primero por el orden alfabético de las actas– Enrico Fenzi con la comparación entre la «Raffinatezza greca e brutalità romana nel *Libro de buen amor*: una dichiarazione di *poetica?*» (pp. 13-42). Se trata de un estudio dividido en tres puntos y un apéndice en el que se adjuntan textos literarios que narran una historia en la que se interpretan de maneras diferentes unos gestos realizados con las manos. Fenzi repara en el riesgo de sostener con este episodio una interpretación de la obra anclada en “la arbitrariedad del signo”, cuando el propio Arcipreste está insistiendo en la univocidad de su mensaje, aunque éste se encuentre encriptado en un proceso

de escritura –rasgos formales, recreación de episodios- que es el único que resulta ambiguo; otra cuestión es que el autor pudiera sentirse más cercano al realismo pragmático de los romanos, dejando a los lectores la facultad de develar las lecciones de su obra. El apéndice está integrado por fragmentos de obras que Fenzi aporta como fuentes: *Histoire du roi Togrul-Bey et de ses enfants* procedente de la *Histoire de la sultane de Perse et des Vizirs* de François Pétits de la Croix, el *Digesto*, I, tit. II, *De origine juris*, nº4 de Accursio, el *Placides et Timeo*, la *Storia di Stefano figliuolo d'un imperatore di Roma* y la *Novella XVI* de Sercambi.

En el segundo núcleo, tres investigadores, Federica Accorsi, José Manuel Hidalgo y Selena Simonatti, asumen la interpretación de diferentes episodios del texto de Juan Ruiz, atendiendo al escenario en que se desarrollan.

F. Accorsi, en «El *Pamphilus* de Juan Ruiz: los espacios de la acción» (pp. 107-118), analiza el episodio de doña Endrina a la vez que lo compara con la fuente que lo inspira: el *Pamphilus*. Se señalan las semejanzas entre los dísticos latinos que han inspirado al Arcipreste a la hora de escribir algunas coplas, incidiendo especialmente en las secciones de las 653-656, 659, 668, 670, 822, 861-864 y 871-872. El marco temporal constituye el centro de análisis del estudio de Accorsi; así se percibe que en un primer momento la acción entre el Arcipreste y doña Endrina se desarrolla desde un lugar público como es la *plaza*, hasta otro más reservado (*seguro*) como un portal. En el caso de Trotaconventos, el movimiento se desplaza *de casa en casa*, un ámbito en el que se puede contar con la suya propia, la *tienda*. Las comparaciones entre el personaje de doña Endrina y el de Galatea con sus respectivas alcahuetas son importantes a la hora de comparar el marco espacial y poner de manifiesto las diferencias de desarrollo de las acciones. En suma, los espacios en el *Libro* se amplían con respecto a su fuente latina con el objetivo de otorgar un marco dialógico a los personajes de Juan Ruiz; sirven esos mismos espacios para definir un motivo como el amor o el honor en peligro.

El estudio de José Manuel Hidalgo, «Los cuatro caballos serranos. Una posible interpretación alegórica» (pp. 119-134), gira en torno al episodio del encuentro del Arcipreste con las cuatro serranas en la sierra, comparándolas con animales equinos o monstruos y analizándolas una a una. Inicialmente postula que la primera mención al Apocalipsis en el prólogo y la segunda, en el pasaje de las serranas, están conectadas entre sí y que es posible que estas mujeres estén asociadas a los cuatro jinetes del Apocalipsis de San Juan. El autor de este estudio entiende que el pasaje de las serranas puede tener un sentido alegórico teniendo en cuenta que el propio LBA está caracterizado por suscitar múltiples sentidos. Sin descartar las hipótesis históricas, José Manuel

Hidalgo apoya las teorías alegóricas defendiendo la idea de que las cuatro serranas podrían simbolizar cuatro caballos. Sus fundamentos están basados en la influencia árabe y en una tradición medieval en la que se igualaba a la mujer con el caballo. Como argumentos confirmatorios, recorre los posibles significados de la palabra “chata” en ese contexto, sugiriendo que las serranas podrían tener su equivalente en las *silvaticae*.

Finaliza este apartado Selena Simonatti con «El arte de la paradoja: de la invectiva de un falso juez a la alabanza de un falso cantor» (pp. 135-148), dedicado a interpretar el episodio satírico de las *Horas canónicas*. Lo concibe como una escena propia del *Ars amandi* de los clérigos que son “coronados”, es decir, aquellos que recibían la tonsura, considerada como una orden menor. Estos tonsurados no tenían la obligación de guardar celibato, pues muchos mantenían una amante o estaban casados, pero pronto, los coronados, en el ámbito de Toledo, empezaron a ser considerados como clérigos, específicamente los que estaban dedicados al canto de las horas canónicas. Juan Ruiz alude en este pasaje al pecado de la acidia, en lo que concierne al incumplimiento del oficio divino. En este estudio aparecen numerosas referencias al canto y a la música que simbolizan una metáfora de lo erótico, de ahí que se piense que don Amor sea un cantor de salmos, como posible metáfora de un clérigo. El Arcipreste sería en este caso el juez o el ambiguo amonestado de don Amor.

El tercer núcleo de esta compilación de estudios se centra en la métrica del *Libro de buen amor*, analizada por Margarita Freixas, Omar Sanz y José María Micó.

Margarita Freixas, en «Hacia un estudio comparativo de las variantes lingüísticas de los manuscritos del *Libro de buen amor* (vv. 1177d-1263d)» (pp. 151-160), señala las dificultades de reconstruir un texto medieval, sobre todo en el caso de que se transmita en varios manuscritos con diferencias lingüísticas. La lengua no estaba totalmente fijada y esto no sólo ocurría en los manuscritos del LBA, sino también en obras como *La Celestina* o en los poemas de Gonzalo de Berceo. Del *Libro* de Juan Ruiz se conservan tres manuscritos, tendiendo los editores a preferir *S* (Salamanca), frente a los más antiguos, *G* (Gayoso) y *T* (Toledo). Son testimonios que, además de desvelar muchas características de la lengua poética de Juan Ruiz, muestran que el LBA tiende a una regularidad métrica de 7+7 que alterna con versos de dieciséis sílabas, 8+8. Freixas, basándose en los tres manuscritos, expone ejemplos de versos para dar cuenta de las particularidades métricas que hay que tener presente para editar esta obra, tales como sinalefas, hiatos, partículas, sílabas o vocales que se añadían y no alteraban la identidad métrica del texto, errores como

la doble determinación, cambio del tiempo verbal, formas no apocopadas, preposiciones, adverbios entre otros muchos fenómenos. Frente a esto, M. Freixas deduce que el manuscrito original pudo haber contado con una regularidad métrica superior a la de los testimonios supervivientes.

Omar Sanz, en «Los usos de la conjunción, el artículo y la apócope por los copistas del *Libro de buen amor*: aplicaciones al texto» (pp. 173-188), recuerda las líneas de trabajo ensayadas por diversos editores y estudiosos del LBA, comenzando por Ducamin, que realizó la primera edición de la obra basándose en los tres manuscritos, y siguiendo por Cejador, Chiarini, Criado de Val y Naylor o Corominas y terminando por Gybbon-Monypenny, Lida de Malkiel, Menéndez Pidal, Freixas, Bayo, Micó o Dufell. Teniendo en cuenta que no se sabe cuál era el sistema métrico exacto que Juan Ruiz quiso utilizar, muchos de los presupuestos a la hora de regularizar la métrica eran erróneos. Omar Sanz propone unas tendencias más precisas en la métrica para reajustarla y repara en la función de las categorías lingüísticas de escaso contenido semántico. Por un lado estudia la metodología del *usus scribendi* del LBA con sus categorías y contextos, centrándose en la conjunción copulativa, la apócope y el artículo, por otro las tendencias del uso de las categorías y el *usus* de todos los manuscritos, analizando estas categorías con porcentajes en cada caso, y por otro examina esas mismas tendencias en el arquetipo *STG*. En un tercer apartado expone varios ejemplos que muestran la utilidad de sus teorías una vez analizado el *usus scribendi* de los copistas del LBA, basándose en las tres categorías anteriores. Si se conoce el *usus* lingüístico de los copistas del LBA, además de poder comprender mejor la métrica en el libro de Juan Ruiz, se puede precisar si la variante escogida presenta afinidad con las tendencias de las particulas en el arquetipo.

Cuando Juan Ruiz escribió su libro, su *cuaderna vía* ya estaba muy alejada de la del s. XIII. José María Micó, en «Sinafia y compensación en el *Libro de buen amor*» (pp. 161-172), muestra que el uso de la sinalefa, de uso trovadoresco, ya estaba empezando a estar presente en la métrica de las lenguas románicas y, en este caso, en el LBA. Este estudio es fruto de un análisis que ha tenido en cuenta las primeras trecientas cuartetas y ciento veinticinco estrofas aisladas, en las que se analiza la existencia o carencia de encuentro vocálico, la sinalefa, el hiato, variantes de los manuscritos o la estructura acentual de los hemistiquios. Hay un veinte por ciento de versos conflictivos y no siempre sirve la comparación entre los manuscritos, llenos de hipermetrías. Para solucionar estas hipermetrías, Juan Ruiz tendía al uso de la apócope, ya fuera verbal, pronominal o adverbial, la aféresis, la síncope o la sinéresis. J.M<sup>a</sup>. Micó propone una ampliación de los márgenes de libertad métrica. La difu-

sión oral deja huella en los textos y esta nos otorga muchas veces soluciones como los verbos *dicendi*. Por otro lado, la mayoría de los hemistiquios con una sílaba de más aparecen en los finales de cada verso, J.M<sup>a</sup>. Micó se refiere en este caso a la sinafia, que anula la pausa métrica y conlleva la prolongación del octosílabo. Por último, apunta a las sinalefas de la conjunción *e* entre los hemistiquios o a la existencia de versos híbridos para solucionar hemistiquios hiper métricos.

El último bloque lo conforman estudios de Chiara Cappuccio, Eduardo Carrero y Francesc Massip. Atienden a aspectos más interdisciplinares, como pueden ser la música, los elementos litúrgicos de los conventos femeninos de la época o el teatro.

Chiara Cappuccio se centra en «El uso de la terminología musical medieval en el *Libro de buen amor*» (pp. 191-205). Observa que, partiendo de las dos alusiones iniciales en el prólogo del libro, las referencias musicales se multiplican en el desarrollo de la obra. Se encuentran derivaciones del término *punctum* –notas-, relacionado con el acto de solfear, las parodias del lenguaje litúrgico o las menciones a la juglaría. Define a Juan Ruiz como poeta-músico, es decir, una persona que conoce el lenguaje técnico y teórico musical y hace uso de él de manera consecuente. Juan Ruiz emplea el lenguaje musical en momentos clave de la obra para interpretar su naturaleza polisémica en su lenguaje o pasajes que tienen en cuenta que es una obra que da pie a diferentes lecturas e interpretaciones. Algunas alusiones musicales en el LBA son retóricas y metafóricas como el *contrapunctum*, metáfora musical de las muchas interpretaciones polifónicas que se pueden dar al libro. Ch. Cappuccio encuentra paralelismos entre la *Commedia* de Dante y la obra de Juan Ruiz en el uso de la terminología musical o en la presencia en ambos de dicotomías como fealdad/hermosura, alegoría/literalidad, verdad/falsedad, música sacra/ música profana o recurrencias a la literatura exegética.

Por su parte, Eduardo Carrero Santamaría, en «Monjas y conventos en el siglo XIV: arquitectura e imagen, usos y devociones» (pp. 207-235), acompañando su estudio con imágenes de sepulcros, se centra en los conventos femeninos de la Edad Media. Destaca la relación entre la comunidad monástica y el espacio litúrgico, condicionados ambos por la clausura. Ejemplo de estos ámbitos ofrecen el coro de los capellanes o el de las monjas, el claustro, la sala capitular y el refectorio. En cuanto a la organización de los espacios monacales, dedica un apartado al monasterio-palacio, reparando en la disposición de las enfermerías. E. Carrero dedica una sección a la decoración del coro – que a veces afectaba al claustro-, incidiendo en el valor de las pinturas murales, tapices, sillerías, altares, retablos, en donde la iconografía desempeñaba un

papel relevante. Se destacan objetos como la cruz o las imágenes de la infancia de Cristo y la Pasión, ligadas a la experiencia religiosa, a fin de explorar los modos en que la imaginería estuvo presente en los ritos religiosos. Las experiencias místicas estuvieron enlazadas con los actos paralitúrgicos, que tenían lugar en festividades de carácter lúdico como la de los Inocentes.

Cierra este último bloque Francesc Massip con «El teatro en l'època del *Libro de buen amor*» (pp. 237-255), un periodo en el que la actividad dramática se consideraba escasa y el concepto de “teatro” no se concebía como tal. Se trataba de una congregación de gente en un auditorio que participaba en cierto modo en una representación de imágenes con música. Era un proceso de carácter festivo, reflejado en fastos cortesanos o fiestas populares, pero que también se podía dar en los rituales de las ceremonias litúrgicas. La teatralidad se ve proyectada en la actividad de los juglares o los mimos, los profesionales de la diversión y del espectáculo antiguo que viajaban de un lugar a otro a lo largo de la geografía europea. El juglar era “el médico del alma”, portador de la alegría en sus espectáculos, en los que ejecutaban con sus propios cuerpos acrobacias o malabarismos, o interpretaban cantares de gesta. Aunque en un principio no fueran muy tolerados por la Iglesia, poco a poco se fue apreciando la habilidad en el uso de la palabra en los juglares, como lo demuestra su repercusión en actos sociales de los ss. XIV-XV. No sólo el pueblo disfrutaba de este tipo de representaciones –por ejemplo, en las fiestas de Carnaval–, sino que también la teatralidad se ve reflejada en los espectáculos de la sociedad cortesana, en los ritos y ceremonias religiosas, generalmente en latín, y con fines didácticos.

En resumen, estos estudios expuestos en las “Jornadas” de 2006 de Bellaterra, ya estén centrados en las fuentes, los espacios, la métrica o ya sean trabajos de investigación que relacionan otras disciplinas con el *Libro de buen amor*, comparten los objetivos comunes de abrir nuevas vías de comprensión e interpretación o de ampliar estudios anteriores, proponiendo a su vez nuevos modelos de edición de la obra de Juan Ruiz.

Leila Amat Ortega  
Universidad de Alcalá de Henares